

Marta Lúcia Pereira Martins Lindote

**ENTRE A GRADE E A ESPIRAL:
SOBRE ALGUMAS NARRATIVAS FICCIONAIS DE TUNGA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Professor Doutor Raúl Antelo, para a obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

Florianópolis, Santa Catarina, 2005.

AGRADECIMENTOS

Tive a boa fortuna de estar cercada de pessoas generosas e aptas a acompanhar minhas idéias e divagações durante todas as etapas de realização deste trabalho. Gostaria de agradecer a meu orientador, Prof. Raúl Antelo, que tanto me honra com sua generosa e impecável erudição, com sua interlocução atenta e seu grande incentivo. Agradeço ao Sr. Antonio Mourão, o Tunga, que se dispôs gentilmente, quando necessário, a conversar e elucidar alguns aspectos de seu pensamento e de sua obra. Sou também, profundamente grata a Rita Lenira Bittencourt, amiga indispensável por compartilhar desta aventura em todos os seus matizes. Minhas colegas e amigas do Centro de Artes da Udesc, Nena Borba, Rosângela Cherem e Jaqueline Wildi Lins foram e são fundamentais, propondo-se a estudar, comigo, uma série de itens constantes na tese. Os professores do curso, Ana Luísa Andrade, Susana Scramim, Wladimir Garcia e Sérgio Medeiros, amavelmente apontaram caminhos para as reflexões. Lygia Czenak, Bianca Tomaselli, Sabrina Franzoni, Marta Arábia, Renata Telles, César Silveira, Vânio da Silva, Cláudia e Sandra Hollebein, foram amigos atentos e carinhosos durante este processo.

Dedico este trabalho para Fernando e Flora, que deliram comigo.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo buscar um mecanismo de leitura capaz de abordar a polissêmica obra do artista plástico Antonio José Barros de Carvalho e Mello Mourão – Tunga – que não se apóie apenas nos conceitos mais utilizados pela Crítica e pela Historiografia da Arte. Pressupõe que a Teoria Literária, além de fazer convergir, na cultura, diversas ordens reflexivas, é a instância mais adequada para tratar das operações barrocas próprias do artista, que se encontram no trânsito entre o verbal e o visual.

Abstract

The objective of this thesis is to elaborate a reading mechanism that might allow an approach on the complex work of visual artist Antonio José Barros de Carvalho e Mello Mourão – Tunga – wich is not supported only in the usual concepts of Art Critism and Historiography. Literary Theory converges, in culture, to many reflexive orders, being an adequate scope to deal with the typical baroque operations of the artist's work, in confluence between the verbal and visual fields.

Entre a Grade e a Espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga

Sumário:

1. Introdução: Entre a grade e a espiral	05
2. Entre o sacrifício e o jogo, rituais imanentes da arte	07
Exórdio I. Narrativas ficcionais de Tunga: O motivo da vingança	25
3. Entre experimentação e deriva	56
Exórdio II. Narrativas ficcionais de Tunga: Palíndromo Incerto I	69
4. Entre atribuição errônea e heterotopias	81
Exórdio III. Narrativas ficcionais de Tunga: O Jardim das Sereias	112
5. A grade como espaço relacionado ao tecido	142
6. Uma certa aproximação das artes visuais à estrutura da grade	162
7. Sobre alguns recuos e aproximações da escrita em relação à simetria da grade	171
8. Sobre “Grids”	178
9. Clement Greenberg e o tecido da pureza	184
Exórdio IV. Narrativas ficcionais de Tunga: <i>Sero te Amavi</i>	190
10. Algumas considerações iniciais sobre as grades na América Latina	223
Exórdio V. Narrativas ficcionais de Tunga: Havia um tunga no pé da tecelã.	234
11. A grade e a espiral em Adorno e Benjamin	250
Exórdio VI. Narrativas ficcionais de Tunga: sobre algumas imagens barrocas	283
12. A espiral que rasteja na terra clareia no céu.	303
Exórdio VII. Narrativas ficcionais de Tunga: Vanguarda Viperina	325
13. Espirais de fumaça: Restos do sacrifício	337
Exórdio VIII. Narrativas ficcionais de Tunga: Palíndromo Incerto II.	355
14. Corpo, linguagem, prótese.	373
Exórdio IX. Narrativas ficcionais de Tunga: Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates	382
15. E por fim...	400

1. Introdução: entre a Grade e a Espiral

O texto que apresentamos a seguir, tem, por objeto de estudo, algumas obras do artista plástico Antônio José Barros de Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga. A hipótese proposta neste trabalho é fundamentalmente a busca de mecanismos, na teoria literária, que proponha uma leitura da polissêmica obra deste artista, e que não se apóie apenas nos conceitos mais comumente utilizados para análise, dentro da ordem intrínseca da crítica e da historiografia da arte. Para tanto, partimos da noção de que a teoria literária além de atuar como ponto de convergência entre diversas ordens reflexivas, pode atuar, aqui especificamente, como solo adequado à observação do trânsito entre visualidade e palavra, dentro da construção da própria obra do artista, que faz parte de uma constelação difícil de classificar e que se coloca num espaço da estética que após as vertiginosas operações das artes visuais do século XX, com sua dinâmica imposta através da temporalidade, gerou os sucessivos produtos vanguardistas. Esse processo parece ter terminado na configuração de um espaço, na década de 60, daquilo que o artista alemão Joseph Beuys expressou diversas vezes, referindo-se a um conceito ampliado de arte.

Na medida em que fomos sendo absorvidos pelas reflexões que o texto nos demandava, optamos por nos deter com mais atenção sobre alguns tópicos que foram desenvolvidos num formato ensaístico. Em grande parte deles, iremos sobre as figuras da *grade* e da *espiral*, como um modo de inventar um mecanismo onde nossas considerações, buscam extrair formulações de um passado ao mesmo tempo próximo e distante, e que muitas vezes se encontra seqüestrado dentro de linhas específicas da discursividade, tanto em relação ao que consideramos como moderno, como em relação à arte e ao pensamento de nossos dias.

Esta reflexão toma uma longa curvatura de espaço e de tempo, tendo como propósito fazer um breve mapeamento aberto de alguns campos de influência daquilo que designamos por *grade* e por *espiral*, para que o trabalho de Tunga possa ser evocado. Nesse sentido, veremos algumas das manifestações da *grade*, que, em âmbito estrito, se manifesta na arte européia das primeiras vanguardas, pela via dos movimentos construtivistas, bem como algumas de suas implicações nas vanguardas latino-americanas, e especialmente sua contribuição na arte brasileira. A imagem da *espiral* é convocada no sentido de interrogar os

limites da natureza da linguagem, que em outra face da vanguarda européia, constituiu uma partilha com manifestações em nosso meio, e que é baseada num discurso imaginativo, onde os retornos e sobrevivências de alguns conteúdos da cultura, se reordenam. Enquanto a trama discursiva da *grade*, ao buscar um pleno desvínculo com as questões da representação, optaria por privilegiar as formas geométricas por serem pura manifestação da racionalidade constitutiva do pensamento humano, sem nenhuma relação com as formas naturais, as formas espiraladas de outra face da modernidade, nos fornecem, simultaneamente, um paralelo a este vocabulário não representativo.

Porém, de um modo mais amplo, imaginamos um espaço entre a *grade* e a *espiral*, quando levávamos em conta a criação de um campo de leitura, que, indo além da própria obra de Tunga, pudesse ser, em parte, elucidativo de alguns outros aspectos do complexo contexto cultural em que nos encontramos. O atravessamento por estes dois eixos constitutivos da linguagem e da arte, aqui nomeados de *grade* e *espiral*, visam esboçar alguns dos limites inconstantes e fugidios aos quais os processos culturais em nosso meio são submetidos. Nestes processos, se elaboram as evoluções e rupturas da *grade* em par com os retornos da *espiral*.

Enquanto a modernidade dos países ocidentais se apresenta em configuração cindida, gerando espaços de legitimação e margem, de vencedores e de vencidos, nossa modernidade periférica e pós-colonial apresenta, por sua vez, uma cisão a mais, através da marca de sua permanente alteridade duplicada. Esta modernidade, protética e composta de abundantes suplementos, é a força matriz de nosso imanente paralelismo, exemplificado através da obra de Tunga. Um dos maiores desafios da crítica e da produção artística contemporânea, parece residir no restabelecimento de potência às imagens. No caso de Tunga, ele parece ser enfrentado por certas semelhanças imateriais, ou amplas evocações de imagens do passado, e que lidas em retrospectiva, nos possibilitam uma busca de aspectos que se encontram, fantasmaticamente, por trás da aparente evidência de seus objetos e suas ficções. Com esse enfoque, pensaremos parte de sua produção, confrontando em retrospectiva com algumas posições da teoria da arte, frisando os múltiplos legados da sua obra à arte brasileira e levando em conta que seu processo de criação comporta longas extensões remissivas, fato que, de todo, é concernente a uma poética potencializada no presente.

As imagens visuais articuladas num texto que funciona como um atlas, em anexo, configuram uma proposta alternativa para ler o presente e a obra de Tunga articulados, já que no presente se opera uma condensação de tempos múltiplos e a obra que estudamos, por ser barroca, comporta os diferentes movimentos e possibilidades que o atlas propõe.¹ Por outro lado, este recurso é uma outra via da leitura do trabalho, sendo ao mesmo tempo um jogo, um exercício de memória e também uma experiência de escritura plástica.

Consideramos que as idas e vindas do texto ao atlas e também os percursos que se pode traçar, no próprio atlas, entre as instâncias da imagem para ler este trabalho evocam, em outro plano, as configurações da *espiral* e da *grade*.

2. Entre o sacrifício e o jogo, rituais imanentes da arte

*Había escuchado complicadas historias,
que recibí como recibía la realidad,
sin indagar si eran verdaderas o falsas.*

Borges: El hacedor

Entremos nalgum lugar desde o *entre-lugar*², onde há um convite às abordagens teóricas que demandam das imagens artísticas de nosso tempo, - e que serão exemplificadas a partir da obra de Tunga - uma entrada a um circuito de retorno para uma apreensão de alguns tópicos recorrentes no campo da cultura brasileira. Para tanto, cumpre que façamos uma breve retrospectiva relembrando a marca seminal do *entre-lugar*, criada pelo ensaísta brasileiro Silviano Santiago, que cunhou esta bela expressão para designar em suas análises, as tensões existentes entre a produção periférica culta, e sua recepção nos países do Primeiro Mundo, sendo que não devemos perder de vista, que no contexto histórico em que Santiago problematiza estas tensões, bem no início da década de 70, vivíamos no Brasil bem como em

¹ Conforme veremos ao longo trabalho, a condição do atlas nos remete aos atlas pioneiros *Minemosine*, de Aby Warburg e ao Walter Benjamin do Livro das Passagens. Além disso, à questão do jogo em Caillois e Huizinga, entre outros. O atlas configura uma forma de pensamento e de conhecimento multidisciplinar e imagética, que é, também, condensada e portátil.

² SANTIAGO, Silviano. *O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano*. In: *Uma Literatura nos trópicos (Ensaio sobre dependência cultural)* SP: Perspectiva, Col. Debates, vol. 155, 1978. p. 11/28. O ensaio é datado de Março de 1971.

muitos outros países da América Latina, um dos períodos mais críticos da ditadura militar e da censura.³

Além dos aspectos mais especificamente teóricos do *entre-lugar* que abordaremos a seguir, não gostaríamos de perder de vista seu caráter fortemente impregnado de sutil resistência política. E nesse sentido, o *entre-lugar* indica para um antes e para um depois da ditadura, recortando-se exatamente no ponto crítico que visa descondicionar as complicadas relações colonialistas e neocolonialistas, apontando ao caráter ético da escritura latino-americana que se desprende da imagem estereotipada das indolentes e felizes colônias.

Em consonância ao pensamento pós-estruturalista, e em especial ao de Jacques Derrida (a quem Silviano cita como aporte teórico em algumas notas) e Gilles Deleuze, para pensar o descentramento da cultura, esse ensaio determinou uma série de marcas na teoria literária desde então, e se coloca como uma referência para se pensar algumas ambíguas peculiaridades de nossa produção. E Silviano Santiago o faz ao analisar as passagens de legitimação da escritura latino-americana - situada sem repouso em um caráter profundamente ambivalente em relação à marca local de enunciação - e simultaneamente numa apreensão do “absolutamente moderno” do Outro do cosmopolitismo, através de um instrumental teórico (na época ainda emergente), mas totalmente capaz de dar conta dos aspectos desde sempre modernos de nossa produção literária.⁴ Isso é bastante claro na análise de Silviano Santiago quando pensa sobre o escritor Julio Cortázar, que constantemente vive um duplo registro: escrever de um lado enquanto “olha” para o outro e vice-versa. Ou ainda, ao deter-se em Jorge Luis Borges-Pierre Menard:

Pierre Menard, romancista e poeta simbolista, mas também leitor infatigável, devorador de livros, será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é,

³ Sob o regime militar instaurado no Brasil em 1964, algumas imagens guardadas de nossa infância, nos remetem a um tempo de tarjetas datilografadas de censura na tv, antes de cada programa ou filme; a longa e anestésica duração da vitória do time brasileiro na copa de 70 no México; o alardeamento patriótico do slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”; e a celebração constante do progresso advindo da ditadura militar, na construção da Trans-Amazônica, como as faces diurnas e visíveis dos porões e da tortura. A linguagem cifrada, de duplo sentido, utilizada em grande parte nas letras das músicas populares do período como bem exemplifica a produção de Chico Buarque na época, instaurou um desafiante e tenaz jogo de resistência em grande parte de nossa *inteligentzia*.

⁴ Nesse sentido, diríamos que Silviano Santiago, em consonância com Lezama Lima, pensa o caráter de constante formação da produção cultural latino-americana, como devir paralelo à história, ou como uma via de modernidade imanente, desde sempre além do outro caminho: o ainda que débil percurso iluminista do colonizador. E diante do neocolonialismo da sociedade burguesa e de consumo da época, vindica ao escritor latino-americano a responsabilidade de des-escrever o estereótipo da “colônia de férias para turismo cultural”.

entre o amor e o respeito pelo já-escrito e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.⁵

Há aqui um imbricamento, ou melhor, uma co-relação ou simetria entre a criação do conceito de *entre-lugar*, e a produção literária latino-americana que o texto de Silviano Santiago se detém a refletir. E, além disso, o *entre-lugar* reinventa um caminho pós-antropofágico, submetendo a importância da devoração para uma espécie de ruminação constante e consciente do objeto ruminado. Basta lembrarmos da escolha de uma das duas epígrafes do texto, um trecho de *Quarup*, por Antônio Callado:

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Mordeu tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.⁶

A orientação antropofágica de Silviano Santiago segue uma direção que vai além daquela colocada por nossos vanguardistas de 22, imbuídos em um projeto de transformação formal que era concomitante a um processo de formação de leitores. Esse, aliás, é um problema que retorna de tempos em tempos ao campo da cultura brasileira: a criação de obras que só se efetivam através de procedimentos pedagógicos de invenção de mecanismos de leitura. Mas gostaríamos de referir que o procedimento antropofágico que está enfocado no ensaio, ainda que diga respeito à engendração de uma sociedade mestiça, onde há uma constante “infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem” como possibilidade de descolonização, privilegia as operações de dobragem na escritura, ou seja, a digressão em torno do já-escrito. Essa operação, porém, não se insere num contexto de mera releitura. Pois as releituras tendem a uma sacralização do modelo “original” por reafirmarem através da gratuidade da cópia, sua condição de objeto único, irrepetível. A operação antropofágica pensada por Santiago, nada tem de ingênua, pelo contrário, trata-se de uma escritura sobre outra, e comporta uma violência crítica sobre a primeira, desmistificando-a.

Trinta anos depois da criação do *entre-lugar*, nos caberia pensá-lo como um espaço já conquistado em relação a alguns trânsitos de nossa cultura, e nesse corredor, por vezes

⁵ Op. Cit, pp. 24/25. Voltaremos a enfocar Pierre Menard mais adiante.

⁶ Idem, p. 11. O jabuti já aparece como emblema totêmico em Mário de Andrade em 1924, com o *Clã do Jabuti*, no período da viagem a Minas, que inaugura o período barroco, concomitante com o manifesto *Pau-Brasil*. Poderíamos ler nas entrelinhas, que Silviano Santiago citando o jabuti de Antônio Callado, está empunhando uma arma contra o processo de vindicação nacionalista ou patrimonialização feita em relação a Mário de Andrade no período do regime militar.

estreito, como lugar que acolha nossa reflexão de toda uma produção tensionada nos (paradoxalmente) limitados circuitos da pós-globalização. A globalização progressiva do capitalismo industrial europeu desde o final do séc. XVI, com sua intervenção colonial e neocolonial, terminou por gerar, até nossos dias, a cultura ocidental como uma espécie de metacultura moderna, e além: como cultura geradora das instituições e das funções gerais, por ela determinada, da vida contemporânea. Nossa produção cultural, por seu lado, parece disposta a ruminar não somente o Outro, mas os próprios mecanismos anteriores de apropriação, em nossa vanguarda agora reincorporada e transformada em matéria de trabalho. E nesse espaço, após e concomitante ao *entre-lugar*, encontra-se a possibilidade do fazer poético, da reinvenção narrativa através do relato, e nas artes visuais, de um deixar-se envolver por uma sorte de deriva de influências.⁷

Porém, um outro modo de pensar o espaço plasmado na mobilidade do *entre*, e que tem o poder de atravessar os campos determinados pela história e pela ciência, encontra voz através da aguda sensibilidade do pensamento de Georges Bataille. Ao observar a consciência moderna em seus domínios de certeza, este misto de pensador, antropólogo, narrador e crítico, iria derrubar as categorias cartesianas, através de seu assistemático saber, que conjugado ao contexto histórico de decepção em relação as utopias da positivistas da modernidade, devido ao horror gerado pela nascente indústria da guerra. Esse saber, com efeito, faz parte do que esta consciência moderna costuma negar. Bataille sempre esteve ao lado da radical heterogeneidade do não nomeável. Este inominável, que ao deparar-se com a racionalidade na maior parte dos discursos do século XX, ainda costuma “perder” seu poder

⁷ No sentido aqui atribuído, a “angústia da influência” derivaria de um gesto moderno especialmente relacionado a um operativo vanguardista, na obrigatoriedade gerada de leitura da cartilha da ruptura e do novo. Isso estaria relacionado a um medo de incorrer num dado da tradição, e ao mesmo tempo, na angústia de criar influências, de ter o relato pessoal roubado por outrem. Ou seja, a sensação de angústia se geraria do ponto de vista de um vanguardista virtual aqui imaginado, tanto para trás (num dado qualquer da tradição que possa revelar alguma “incoerência” ou ponto fraco da obra), quanto para diante (na possibilidade de se ter a obra “desviada” em algum ponto por um procedimento no futuro, que possa gerar uma diluição ou enfraquecimento da primeira). Evidentemente, toda essa situação está posta como uma problemática da originalidade. O crítico literário americano Harold Bloom, seguidamente descrito como o argumentador contemporâneo do cânone Ocidental, escreveu em 1973 *A Angústia da Influência*, livro em que através de um apanhado da influência poética que denomina de “história das relações intrapoéticas”, lê a “angústia da influência” a partir de seis categorias (ou “seis proporções revisionárias”) que se relacionam ao sentido de apropriação poética, nos poetas “fortes”. Para Bloom, os talentos mais “fracos” idealizam enquanto as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Interessam-lhe as “imensas angústias do endividamento”, pois segundo ele, “qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?”. Cf. Harold Bloom: *A Angústia da Influência*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro, Imago, 2002. Retomamos as seis proporções revisionárias de Bloom em *Sero te amavi*, de *Narrativas ficcionais de Tungá IV*.

de legitimação, diante do resíduo científico-positivista da comprovação e da exigência de provas de veracidade que confirmem os fenômenos. Desse modo, Bataille iria tomar partido do lado do desejo, mas de um desejo que está agonizantemente sepultado nos escombros de uma racionalidade estatal do entre - guerras. Estado já de todo inoperante, mas que continua fundando nas leis humanas os interditos à paixão e aos fluidos da negada animalidade que nos constitui. Bataille aponta assim, para uma ética política que se encontra além da escolha e da atuação partidária. Suas ferramentas conceituais e metodológicas transitam pelo difícil e cifrado mundo da descontinuidade, tentando uma aproximação ao universo inacessível e perdido da continuidade. O espaço da continuidade (cujas faces mais visíveis são as do erotismo e da morte), é o lugar por ele escolhido para acolher o homem em seus jogos de liberdade. Ao longo de sua obra, o sacrifício, a morte e o erotismo, são as vias de acesso à continuidade cósmica do Sagrado. O acaso é outro agente de deslocação constante, uma espécie de suporte, um copo ou tabuleiro para as peças do jogo de excessos, que visa apenas lançar os dados ao infinito, sem espera de regresso. De modo que neste incessante movimento, (o girar dos dados) o autor encontra a riqueza e a fecundidade para colocar todas as coisas em questão; e ainda preferencialmente, naquelas em que a razão havia selado irrevogavelmente um conceito ou uma resposta.

Da irrenunciável ligação da morte com a sorte ou acaso, e as relações entre estas e o erotismo, todas as outras experiências da transgressão e do excesso, como a própria arte e o jogo, podem tomar posições, ainda que não definitivas, dentro da vida. E transtornar, suspender ainda que momentaneamente, a ordem, levantando as regras do interdito. Diríamos que como um todo, o pensamento de Bataille se encaminha para a inclusão do que foi excretado em diversos níveis pela sociedade e pelos indivíduos. De maneira que a sorte, acompanhada do riso e do erotismo, articulam a representação mais clara da obscenidade e da abjeção negadas, do oculto por trás dos véus da cotidianidade e da civilização. Ao refletir mais especificamente sobre a arte, Bataille em seu estudo sobre Lascaux, irá vindicar novamente a ordem perdida do sagrado como o elo fundamental de sua existência.⁸

⁸ BATAILLE, Georges: *Lascaux o el nacimiento del Arte*. Córdoba, Argentina: Alción, 2003. (Tradução nossa da versão em espanhol). A primeira versão do livro foi editada por Albert Skira em 1955. Bataille está se colocando em posição de revisar alguns posicionamentos rígidos em relação à arte. Por um lado, respondendo a postulações de parte dos intelectuais de esquerda, apanhados na rede da razão, como Lucáks, que em sua *Estética* nega qualquer aspecto de cunho religioso na produção artística, atribuindo-a à razão do homem. Mas não é apenas o materialismo dialético que é alvo do autor. Retomando antigas divergências com parte dos

Nesse livro, em que a reflexão está focada sobre a gruta de Lascaux, (que havia sido encontrada por acaso em 1940 por um grupo de adolescentes) e apesar de não ser a primeira reflexão de Bataille sobre arte primitiva, já que um significativo número de ensaios precede e prossegue esta obra, está nela posta um esforço de sistematização sobre esse tema. Nesse trabalho, embora se encontrem quase todos os temas essenciais às preocupações do autor, há um dado a mais: o interesse prioritário de examinar obras pictóricas já que publica no mesmo ano seu estudo sobre Manet. Por certo há todo um interesse teórico nos anos do pós-guerra na arte primitiva, visando dar conta de aportes de leitura a toda uma dinâmica que remete ao primitivismo e que está incluída nas obras de grandes nomes da arte moderna, como na de Matisse ou Picasso. No entanto, Bataille está tentando retificar alguns aspectos do debate, na maior parte das vezes de cunho histórico-antropológico, trazendo à tona um elemento fundamental e caro para a sua bagagem teórica e filosófica, e que considerou esquecida, a saber, a capacidade inventiva e criadora do homem primitivo. O autor procura encontrar laços que façam dos criadores das pinturas de Lascaux, nossos contemporâneos. E isso ocorre, não apenas pela comunicação possível de sua arte com o homem moderno, mas pela ênfase que dá nesse momento especial à separação definitiva do lado animal do homem, até então seu semelhante. Noutras palavras, Bataille atribui a humanidade do homem à sua capacidade de produzir arte. Por esse caminho, reintroduz ao debate uma série de questões anteriormente

surrealistas, Bataille narra um incidente ocorrido na caverna de Lascaux com o escritor André Breton, que ao deparar-se com tinta ainda fresca, tocou parte de uma pintura manchando-a, e sendo processado por isso. Breton se manteve na posição de estar diante de uma falsificação, por ter ficado com tinta nos dedos e solicitou um pedido de investigação sobre a autenticidade das cavernas, o que para Bataille, é a total negatividade do milagre do poder de imanência da arte: “Durante o verão de 1952, um grande escritor francês, André Breton, quis avaliar o estado da pintura passando um dedo. Devido ao incidente Breton foi culpado e condenado a pagar uma multa. Mas como havia retirado seu dedo manchado, acreditou estar frente a uma falsificação. A *Société des gens de Lettres* retomou a questão e solicitou um pedido de investigação sobre a autenticidade das ditas cavernas. O abade Breuil, em seu relatório pedido pela *Comissão Superior de Monumentos Históricos*, qualificou o pedido de “inadmissível”. Sem nenhuma advertência particular a propósito de Breton, cuja sinceridade aqui não se questiona, o ponto de vista do abade Breuil é compartilhado por qualquer iniciado na matéria. Se ao menos, os céticos da *Société des Gens de Lettres* houvessem aberto a volumosa obra que o abade Breuil publicou em abril de 1952, poucos meses antes do “descobrimento” de Breton, no capítulo que o autor dedica à história do reconhecimento da autenticidade das cavernas, teriam podido ler (*Quatre siècles d'art pariétal*, p. 15) com respeito aos relevamentos realizados em 1902: “Não se tratava de calcar as grandes figuras do teto de Altamira. A cor, em estado de papila, houvera aderido ao papel e o teríamos destruído”. Nada mais banal que a conservação da pintura em estado fresco no úmido ambiente das cavernas. As condições do descobrimento de Lascaux que relatei nas páginas precedentes sustentam a autenticidade das pinturas. Porém existe, para aqueles que por aberração mantêm a dúvida, uma prova mais precisa.” Neste momento Bataille descreve outras evidências da autenticidade de Lascaux, e a seguir arremata o texto da seguinte maneira: Não podemos evitar abordar aqui a questão da autenticidade das cavernas rupestres pré-históricas posto que a mesma foi recentemente questionada. Mas quero precisar que esta somente se planteia depois do relatado incidente, no espírito de pessoas mal informadas”. pp.105/108.

posta em seu trabalho, como o conceito de sagrado, conjuntamente à sua complexa relação com a religião, a animalidade, os deuses, mitos e a vida cotidiana, só que desta vez, inseparáveis do espírito do homem das cavernas. Diante da maravilhosa ressonância que o trabalho desses artistas tão distantes e tão próximos nos legaram, o livro de Bataille testemunha sua grande paixão e sua certeza na veracidade da transmissão mágica da comunicação, ou melhor, para usar um termo caro ao autor, da “comunhão” possível através dos tempos.

E nesse sentido, ao tentar aproximar-se do que conceituou como o *nascimento da arte*, que a seu ver é uma “milagrosa eclosão”, do ser humano, avança historicamente bem atrás daquele outro milagre, o da formação da cultura grega onde até então o homem parece ser “nosso semelhante⁹”. Bataille está buscando um cruzamento entre a formação do homem congenialmente à formação da arte. E distingue na passagem do *Homo Faber* ao *Homo Sapiens*, o momento dessa aproximação do primitivo até nós:

Dois acontecimentos decisivos marcaram o curso do mundo, o primeiro é o nascimento dos utensílios (ou do trabalho), o segundo é o nascimento da arte (ou do jogo). Devemos os utensílios ao *Homo Faber*, àquele que já não sendo animal, tampouco era completamente o homem de hoje. De todo modo, o *Homo Faber* dos antropólogos (o homem do trabalho), não percorreu este caminho que levava ao jogo. Só o *Homo Sapiens* (o homem do conhecimento) que veio depois o fez. E fez com tanta resolução que aparentemente uma arte cheia de maestria- de genio- não tardou em decantar destes primeiros esboços. Denominamos *Homo Sapiens* ao homem que abriu o mundo do *Homo Faber*. Mas este nome não se justifica. O escasso conhecimento elaborado em seus primeiros tempos está vinculado com o trabalho do *Faber*. O aporte introduzido pelo *Sapiens* é paradoxal: é a arte e não o conhecimento. Tal nome testemunha uma época na qual mais exclusivamente que hoje se admitia que o conhecimento distinguia o homem do animal.... Ao tratar-se do homem de Lascaux, o diferenciamos com maior justiça de seu predecessor insistindo não agora sobre o conhecimento senão na atividade estética que é, essencialmente uma forma de jogo. Certamente, a bela expressão de Huizinga, *Homo Ludens* (o homem jogando, em particular, o admirável jogo da arte), é muito mais conveniente, sendo a única acertada.¹⁰

No momento da passagem *entre* o homem do trabalho e o homem do jogo que se vinculou para sempre a significação do homem à arte, decorre a libertação ainda que

⁹Op. Cit, p. 15

¹⁰Idem, pp. 49/50.

provisória, da “triste necessidade”, fazendo o humano ascender à maravilha da riqueza “para a qual todos sentimos haver nascido”¹¹.

Das relações amplamente estudadas por Bataille entre as proibições e o trabalho, deduz-se que estas mantêm, em certa medida, o mundo organizado do trabalho protegido das perturbações que a morte e o erotismo em sua inefável duração animal introduzem na ordem humana.¹² Quando o trabalho foi de certo modo superado pelo jogo, travestido de atividade artística, sendo ela mesma no começo uma forma de trabalho, ainda que trabalho emascarado, pois que está adquirindo as feições do jogo, temos um lento deslize da proibição: A proibição, que serve de motor que engendra o trabalho, viu-se afetada por dentro, já que como forma de limite, de detenção, adquire outra feição, ao mesmo tempo em que não pode deixar de existir. Assim, o movimento de transgressão se dá como contrapartida necessária à lei, ao contínuo retroceder da proibição. Bataille como em diversas vezes ao longo de seus escritos, também aqui, sobre o nascimento da arte, atribui um papel fundamental para a festa como o momento de descarga das proibições. Vê, em todas as culturas, a festa como a marca do repentino tempo em que as regras, cujo peso é cotidianamente mantido, entram em suspensão:

Creio que convém reservar o nome de transgressão ao movimento que se produz não devido à angústia e a uma ineficiência de sensibilidade, senão ao contrário, apesar da angústia experimentada. Na transgressão autêntica a angústia é profunda, mas na festa, a excitação a supera e a suspende. A transgressão que aqui assinalo é religiosa, vinculada à sensibilidade extática, que é a fonte do êxtase e o fundo da religião. Relaciona-se à festa na qual o sacrifício é um momento de paroxismo. A antiguidade via no sacrifício o *crime* do sacrificador que, no angustiante silêncio dos assistentes, executava a vítima, o crime no qual o sacrificador, em pleno uso de suas faculdades e ele mesmo angustiado, violava a proibição de matar. Essencialmente, aqui nos interessa sublinhar que na prática a arte expressa esse momento de transgressão religiosa, que o expressa bastante gravemente, e que ao tempo é sua única saída. É o estado de transgressão que controla o desejo, a exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, em uma palavra, a exigência de um mundo sagrado. A transgressão se traduziu sempre em formas prodigiosas: como as formas da poesia ou da música, da dança, da tragédia ou da pintura. As formas artísticas têm por única origem as festas de todas as épocas, e a festa, que é religiosa, se relaciona com o desdobramento de todos os recursos da arte. Não podemos imaginar uma arte independente do movimento que engendra a festa. Em certo ponto o jogo e a transgressão se encontram relacionados em um movimento único de negação dos princípios que fazem a regularidade do trabalho. Aparentemente, foi a maior

¹¹Op. Cit, p. 51.

¹²Estas questões são claramente postas em seu livro sobre o erotismo. Cf. BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960.

preocupação das origens - como hoje o é nas sociedades arcaicas - permitir o trabalho e o jogo, a proibição e a transgressão, os tempos profanos e o desencadeamento da festa em uma espécie de leve equilíbrio, no qual sem cessar se imbricam os contrários, onde o mesmo jogo toma a aparência de trabalho, e onde a mesma transgressão contribui para a afirmação da proibição. Sustentamos com força que a transgressão, só existe a partir do momento em que a arte se manifesta, e que aproximadamente, o nascimento da arte coincide com um tumulto de jogo e de festa que anunciam, no fundo das cavernas, essas figuras nas quais estala a vida, que sempre se supera e que se realiza no jogo do nascimento e da morte.¹³

Ficam bem evidenciadas no trecho acima, as conexões que Bataille faz questão de frisar, entre festa, arte, jogo, religião e transgressividade. Esses elementos, recorrentes ao seu pensamento filosófico como um todo, aqui transitam em ordem a enfocar a importância fundamental da grandeza da arte, como alguma coisa da ordem do esquivo, da simulação e da falta. Com efeito, Bataille relaciona um sentido isolado, independente, que cada obra de arte teria em si, e que a familiariza com todas as outras: uma espécie de desejo de “prodigar”¹⁴. Este desejo de exceder a si e aos tempos, quando não é sensível na obra ou se apresenta com debilidade, é a garantia de uma obra medíocre, infecunda. Da mesma maneira que o sentido de dispêndio existente nos rituais de sacrifício é muito preciso, seja a expiação de faltas ou a garantia da abundância da colheita, o que importa é responder a uma busca do instante sagrado, superando o tempo profano onde as proibições garantem a possibilidade da vida.¹⁵

Em última análise, estão postas por Bataille, como campo aberto ao seu pensamento em *Lascaux*, as distinções primordiais entre o homem do trabalho e o homem do jogo ou da arte; bem como as diferenças do espaço externo (a vida do trabalho e da natureza) e do interno (o sagrado, a arte, a escuridão da caverna). Espaço múltiplo do *entre*: o animal, o homem, e novamente um devir animal, e talvez um outro homem que decorre das falhas da experiência da racionalidade; e uma condição imanente para a arte, na renovação dos votos

¹³ Idem. pp. 53/54. Sobre o caráter sagrado da festa, Cf: CAILLOIS, Roger. *El Hombre y el Sagrado*. Fondo de Cultura Económica: México, s/d. (primeira edição francesa, 1939, primeira edição espanhola, revisada, 1942.); bem como a contribuição feita pelo mesmo autor, para as hipóteses de Huizinga sobre o jogo, in: *Estrutura e classificação dos jogos*. SP: Anhembi, vol. 31, Junho de 53, texto ao qual remetemos em *O jardim das Sereias*, nas *Narrativas ficcionais de Tunga III*.

¹⁴ Op. Cit, p. 54. O autor é bastante ciente da escolha desta palavra. Segundo o dicionário Caldas Aulete, *prodigar* ou *prodigalizar* é: “v.tr. despender, gastar com demasiada largueza.// Desbaratar, dissipar, esbanjar, desperdiçar.// (Fig) Expor aos perigos, arriscar: *prodigalizar* a vida. V. *pr.* esforçar-se, gastar-se, cansar-se; atender a tudo e a todos.

¹⁵ Sabemos que as cavernas pintadas da pré-história não serviram como moradia, mas como espaço de sagração e comunhão. Desconhecem-se os ritos, mas pode-se pensar que a execução das maravilhosas pinturas e relevos constituíam parte dos mesmos. Para Bataille, o divino foi desde o começo a significação profunda do homem. Nesse sentido toda operação mágica é a conduta de um homem que atribui ao mundo divino ou sagrado mais força e verdade que ao mundo laborioso dos meios de trabalho. Op. Cit, pp 95/96.

de ser ela um imanente milagre, capaz de desafiar o *continuum* temporal e a delimitação do espaço, e que nos auxilia a aportar de um modo amplo, a repensar o sutil recorte noutra tempo e noutra geografia, em nosso domínio do *entre-lugar*. Valeria a pena relembrarmos que de algum modo muito próximo de Bataille, e entre nossas específicas particularidades, Silviano Santiago no último parágrafo do ensaio citado toca a pele ética de nossos escritores:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.¹⁶

O espaço de negociação observado por Silviano Santiago, ainda que marcado pela especificidade do contexto político da época, adquire ainda sobre nós uma profunda ressonância ética e política que vai além do partidarismo. Isto ocorre, se pensarmos que o espaço da expressão cultural latino-americana ainda se pauta por negociações, mesmo que de outra ordem. A negociação nos lembra sempre que não há reconciliação possível. Nesse sentido, o escritor, artista ou intelectual negociador, é de certo modo um sofista, mais apaixonado pelos meios e mecanismos da argumentação, do que propriamente por seus fins, ou resultados. Através do reconhecimento do irreconciliável, a negociação não é heróica, nem grandiosa, (a não ser do lado do que detém a voz do poder) mas se encontra do lado do menor. A maquinação e a dissimulação encontradas na escritura latino-americana são operações que se encontram também como opção pela vida. A liberdade pode ser então experimentada no aqui e no agora, através de saídas, escapes ou linhas de fuga.

Não há na verdade, a resolução de um problema dentro da ordem estética, na medida em que os conflitos são de certa forma, situações que revelam o irreconciliável. No entanto certas resoluções de negociação através das partes conflitantes existem. A saída, portanto, existe na medida em que a negociação é o reconhecimento do irreconciliável. Certamente a posição dos artistas periféricos no circuito globalizado e dominante da arte, está atravessada por essa problemática, à qual nos deteremos mais apropriadamente em páginas adiante. Por ora, nos deteremos num problema mais amplo, e que envolve e atravessa o discurso contemporâneo, seja ele enunciado de qualquer lugar, entre vozes minoritárias e maioritárias. Trata-se da ética da apatia. A ética apática na vida contemporânea tem uma relação direta

¹⁶ SANTIAGO, Silviano, Op. Cit, p.28.

com as mínimas escolhas que cada indivíduo tem que fazer, e que não raro, não fazer. No entanto, a opção pela negatividade, é aí colocada como a única saída frente ao constante bombardeamento e transfiguração do desejo imposto incessantemente pela mídias. Daí decorreria a ética apática dos “Bartlebys” contemporâneos, como resposta política aos poderes hiper-anestésicos do mundo contemporâneo. A propósito de Mr. Bartleby, valeria lembrar que se trata de um personagem criado pelo escritor norte-americano Herman Melville que quando era interrogado a fazer um determinado trabalho, ou mesmo quando em alguma situação, lhe era colocada uma pergunta sobre sua vida pessoal, respondia com a célebre expressão que merece menção no original: *I would prefer to not*.

A este respeito, o ensaísta e professor argentino Daniel Link, no ensaio *Orbis Tertius, La obra de arte em la época de su reproducción digital*, como o próprio título sugere, brinca com uma sorte de transferência da problemática apontada por Benjamin no famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, lendo nos fenômenos de disseminação digital da globalização, uma série de eventos de mudança em relação à antiga indústria cultural do Belo, observando que uma ética apática em nossos dias, é por vezes mais efetiva do que a tomada de posição de cunho mais radicalmente evocativo das lutas por engajamento:

‘Preferiría no hacerlo’: ésa es la apatía (la política) de la época de la reproductibilidad digital. Linus Torvalds ha propuesto una ontología del presente que opone la economía de la necesidad (agotada) a la economía del deseo (potlatch). Hamlet (el héroe de la época de la economía de necesidad) se debatía históricamente entre ser o no ser. Bartleby, con mayor apatía (y de manera más radical), se limitaba a contestar siempre ‘Preferiría no hacerlo.’ La misma respuesta pronuncian hoy los ahorristas que en la Argentina prefieren no seguir consumiendo (en Nicaragua, Alemania, Reino Unido, Argentina o Brasil). O quienes prefieren no votar nunca más en elección alguna. La debilidad de la axiomática actual es que ha basado su supervivencia no en una economía de la necesidad (aunque los argentinos no podamos hoy aspirar siquiera a eso) sino en una economía del deseo.¹⁷

A expressão de Mr Bartleby, (*I would prefer to not*) é empregada como uma espécie de conjuração. Todavia, dessa palavra passiva e aparentemente inativa, Bartleby impele os outros à ação, e a tomarem posições menos inocentes sobre suas próprias escolhas. Assim, embora o personagem seja desprovido de responsabilidade social, obriga os outros a tomarem

¹⁷ LINK, Daniel. *Orbis Tertius: La obra de arte em la época de su reproductibilidad digital*. In: *Mediações*. VII Congrso Internacional da Abralic. Belo Horizonte: UFMG. Quanto a Linus Torvalds, que Link menciona no início do texto, valeria lembrar que se trata de um *hacker* finlandês que criou o sistema operacional de informática *Linux* em 1991 aos 22 anos. O sistema é ainda hoje conhecido por ser um dos desafios mais sérios ao império da Microsoft.

decisões morais que podem variar da injúria ao acolhimento, do cuidado ao aborrecimento em relação a ele. De todo modo, Bartleby acorda a consciência moral alheia. De maneira que encontrar uma saída para a potencialidade dos eventos sociais, mas sobretudo estéticos que aqui tratamos, não pode mais ser atualmente, entendida como uma operação que encontra um fim em si mesma - já que o sistema de controle em tudo opera - mas na possibilidade de encontrar vácuos de abertura e de liberdade no interior da máquina social, em algum ponto em que esta se encontre momentaneamente distraída. Não por acaso, o escritor catalão Enrique Vila-Matas retomou a figura de Bartleby para colocar em discussão o espaço da narrativa contemporânea. Em algumas páginas mais adiante, abordaremos a problemática revisionista da negação e da apatia que Bartleby havia prefigurado, como uma das tendências estéticas em nossos dias.

Por enquanto gostaríamos de frisar novamente, que este é um espaço que se situa para além das aventuras estéticas experimentais da modernidade como um todo. E que este espaço é também tencionado no que diz respeito às nossas próprias aventuras conceituais ao longo do desenvolvimento deste trabalho, onde duas camadas de texto se imbricam. De um lado algumas incursões teóricas que cunhamos sob as formas da grade e da espiral, compostas de distintas análises em torno do campo da cultura, para serem interrompidas em torno de nosso objeto, as leituras sobre a obra de Tunga, que se encontram nos exórdios intitulados de *Narrativas ficcionais*.

A aventura que se dá através da análise do trabalho de Tunga, visto como uma frutífera experiência no campo da cultura brasileira, mas também no circuito da arte contemporânea internacional, altamente especializado, elitista e de recorte muito preciso em relação à hierarquização sobre os direitos de detenção discursiva, que certamente não se desvinculam do poder político da hegemonia econômica. Porém, nesse sentido, Tunga fala e com voz alta e precisa, sendo um dos artistas brasileiros que junto a Cildo Meireles e Waltércio Caldas, para citarmos apenas os de sua própria geração Tunga exemplifica um fenômeno de inclusão da arte brasileira neste circuito, além do interesse evidente que desperta pela grandeza de seu próprio trabalho de criação.¹⁸

¹⁸ Todos estes artistas brasileiros, da geração pós-neoconcreta, têm renome internacional com participações em exposições coletivas e individuais em eventos de museus ou instituições importantes em diversos países. **Tunga** (Antônio José de Barros Carvalho Mello e Mourão) cuja obra é parcialmente analisada neste trabalho, nasceu em Palmares, Pernambuco em 1952. Formou-se em arquitetura pela universidade Santa Úrsula em

Esse espaço de conquista da arte brasileira, tem como consequência, a problematização de um campo de pluralidade cultural que pode fundamentalmente lhe ser atribuído como próprio, mas que não deixa de estabelecer marcas paradoxais.

Vivemos em um contexto de cultura, onde nossa condição plural nos permite uma não-ortodoxia de conceitos após os conflitos guerreiros da modernidade. Onde a não-dominância de um determinado discurso permite-nos, portanto, licenças de intrusão aos mais variados campos do saber. Essa conquista é de cunho ambivalente, pois ao mesmo tempo em que permite um arejamento dentro dos campos disciplinares, pode levar a uma certa impotência crítica e artística, devido ao aspecto que tende a nivelar os processos, criando assim, um campo produtivo achatado e homogêneo.

Pois em suas múltiplas facetas, o pluralismo tende a paralisar a arte no presente justamente através de sua dispersão e de sua liberdade estrutural. Essa nova “tradição neo-eclética” leva-nos quase ao ponto em que a transgressão é mais uma operação como outra qualquer, incluída como um dado operacional do meio da arte.

1974, e nesse mesmo ano fez sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ainda durante os anos 70 estabeleceu fortes laços com artistas de trajetória marcadamente *conceitual* como Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José Resende, com quem, junto a outros colegas, fundaria duas publicações: a revista *Malasartes* e o jornal *A parte do fogo*, ambos de curta duração. Tunga tem demonstrado ao longo de sua carreira uma atração pela experimentação e pesquisa de materiais bem como um profundo interesse pela história da arte e pela literatura. Quanto aos materiais, são trabalhados numa espécie de enredamento mútuo, copulam em analogias inusitadas. A partir daí a escultura se redefine não mais como volume estático, mas como organização provisória de formas em expansão e suas subseqüentes relações. Além das esculturas, Tunga realiza desenhos, instalações e idealiza performances e *happenings*. (cf. adiante neste trabalho: *Narrativas ficcionais de Tunga*).

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948 e viveu parte da infância e juventude em Goiânia, Belém e Parati. Sua carreira artística iniciou-se em Brasília, sob a orientação do artista peruano Felix Avilez. Mudou-se para o Rio novamente em 1967, matriculando-se na Escola Nacional de Belas-Artes, a qual abandonaria pouco tempo depois. Fixado em Nova York no início dos anos 70, criou diversas obras de instalações a objetos de orientação conceitual. Obras que subvertem alguns dos circuitos existentes na sociedade de consumo, (refrigerantes, dinheiro) daí advêm sua conhecida série das *Inserções em circuitos ideológicos*, trabalhos críticos do sistema político vigente no período. Ao mesmo tempo e *a posteriori*, Cildo procede criticamente em relação ao meio artístico, seja no caráter ideológico implícito em suas obras deste período, seja nas formas de recepção embutidas nos modos convencionais da arte.

Waltércio Caldas Júnior nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Estudou pintura com Ivan Serpa em 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio. Na década de 70, lecionou arte e percepção visual no Instituto Villa-Lobos, e foi um dos editores da revista *Malasartes*. Além de integrar a comissão de planejamento cultural do MAM do Rio. Participou da publicação *A parte do fogo* e junto a Carlos Zílio, Ronaldo Brito e José Rezende do artigo *O Boom, o Pós-boom, e o Dis-boom*, no jornal *Opinião*. Em 1979 sua produção é prestigiada com a publicação do livro *Aparelhos*, com texto crítico de Ronaldo Brito e em 1982 com o *Manual da Ciência Popular*, publicado na série *Arte Brasileira Contemporânea*, pela Funarte. Em 1993 recebeu O Prêmio Mário Pedrosa por exposição do ano, pela associação brasileira de críticos de arte. Em 1996 realizou a obra *O livro Velázquez* e dirigiu o vídeo *Um Rio*. Possui diversas obras em espaços públicos em São Paulo, Rio de Janeiro, Punta Del Este, na Alemanha e na Noruega.

O crítico norte-americano Hal Foster aponta o fato de que, estranhamente, poucos artistas ou mesmo críticos hoje, parecem sentir falta de um discurso irrefutável, “o que talvez seja o sinal da concessão ao pluralismo”¹⁹. Seguindo um pouco o raciocínio de Foster, o pluralismo é uma situação que concede uma espécie de equivalência na produção artística:

Arte de varias espécies passa a parecer mais ou menos igual - igualmente (des)importante. A arte se torna não uma arena de diálogo dialético, mas de interesses investidos, de seitas licenciadas: em lugar da cultura temos cultos. O resultado é uma excentricidade que conduz, tanto na arte quanto na política, a um novo conformismo: o pluralismo como instituição.²⁰

O mundo globalizado é também o mundo da diferença. Esta se manifesta mais claramente no âmbito internacional através dos meios de comunicação. O interesse demonstrado pelas metrópoles em relação à arte dos países ditos “periféricos” é fruto dos processos de globalização, das mudanças demográficas que chamam a atenção da mídia e da descolonização. Se a descolonização tem permitido, nos últimos anos, uma intervenção mais ativa de vozes que eram até alguns anos atrás completamente marginalizadas, esse grau de expansão sofre novas adequações desde outras perspectivas. Pois que, ao “fracasso” dos projetos de crescimento dos países de terceiro mundo em relação aos aspectos econômicos, políticos e sociais, desde o pós-guerra, corresponde paradoxalmente sua crescente expansão cultural.²¹

O crítico de arte e curador cubano Gerardo Mosquera atribui parte deste fenômeno à “estratégia do poder que hoje não consiste em reprimir ou homogeneizar a diversidade, senão em a controlar²²”. Mosquera atribui o presente estado cultural como um campo de tensões pós guerra fria, onde:

Tiene lugar un pulseo entre fuerzas sociales hegemónicas y subalternas. El debate etnocultural há devenido espacio político de luchas de poder, tanto en lo simbólico como en lo social. Aquellas se enpeñan entre la asimilación, el tokenismo, la

¹⁹ FOSTER, Hal. *Recodificação.Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Tradução de Duda Machado. SP: Casa Editorial paulista, 1996.

²⁰ FOSTER, Hal. Op. Cit, pp 35/ 36.

²¹ O fenômeno é recorrente tanto para a literatura do *Boom* e do *pós-Boom* latino-americano, quanto para a aceitação por parte das metrópoles, de parte de nossa produção visual contemporânea.

²² MOSQUERA, Gerardo. *El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia*. in: *Universes in universes*, Revista de arte-on-line. ([URL:http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo-mosquera.htm](http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo-mosquera.htm)) O curador foi o inventor da Bienal de La Habana, e atualmente é curador no New Museum of Contemporary Art em NY. Esteve recentemente no Brasil encarregado de organizar o Panorama da Arte Brasileira do MAM de São Paulo.

rearticulación de las hegemonias, la afirmación de la diferencia y la crítica al poder, entre otras tensiones. Si bien el estímulo al pluralismo es un rasgo básico de la postmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de centros que se “autodescentran” en una estrategia lampedussiana de cambiar para que todo quede igual. Pero a la vez brindan un flanco crítico que es aprovechado por las periferias. Hay un aspecto de las periferias ejerciendo presión, y otro resultado de la nueva expansión económica de los centros.²³

O crítico atribui alguns processos da pós-modernidade como resultado da imbricação de vários caminhos contraditórios e simultâneos. Assim, tanto os processos de readaptação da cultura dominante que fazem as periferias como na heterogeneização que os imigrantes estão produzindo no interior da megalópolis contemporânea. Neste cenário, há a contribuição da diversidade efetivamente, com pessoas fazendo “incorretamente” a metacultura ocidental a seu próprio modo. Mosquera refere-se a um “deseurocentramento” plural.²⁴ Porém adverte a que não pensemos ingenuamente a globalização no sentido de um “orbe transterritorial em todas as direções”. Por certo ela não consiste numa interconexão efetiva da terra como um todo, mediante uma trama de comunicações e de intercâmbios. Mais apropriadamente trata-se de um sistema que se estende desde distintos núcleos de poder e em diversas escalas. Essas escalas, por sua vez, rumam para as suas múltiplas zonas econômicas espalhadas pelo globo e altamente diversificadas entre si. Essa estrutura implica em si na existência de grandes zonas de silêncio desconectadas entre si, ou conectadas indiretamente pelas vias das novas metrópoles. Esse “tecido” é, segundo Mosquera, traçado sobre o eixo “Norte-Sul”, e faz com que a globalização tenha avançado pouco na periferia, em função de que esta existe desde o centro e para ele é criada.

A definição de “arte do sul” é para o crítico, nada mais do que um conceito que tem a ver com uma geografia do poder em detrimento de uma geografia física. Sendo este conceito um eixo dos debates e negociações culturais em relação ao contexto referido:

Puede actuar como un ghetto, una ficha para el sistema de cuotas multicultural y de cultural correctness, o aún como el espacio para un nuevo exotismo. Pero también puede funcionar como una noción de solidaridad entre los excluidos, en su crítica y acción frente al poder.

²³ Idem. Vale notar que a referência ao “tokenismo”, é oriunda das ciências sociais. A socióloga Érika Apfelbaum cunhou o termo em referência às trocas simbólicas de ordem hipócrita ou cínica. Por exemplo, a introdução de um membro de uma minoria étnica em um determinado meio, digamos, há alguns anos atrás um estudante negro numa universidade convencionalmente branca, com vistas a aplacar uma situação pública insustentável.

²⁴ MOSQUERA. Idem.

Es obvio que no significa una identidad cultural general, y menos una manera específica de hacer arte. Pero sí envuelve semejanzas vinculadas con la situación postcolonial, la condición subalterna, ciertos valores, y sobre todo, la comunidad de intereses estratégicos frente al “Norte”. No constituye una síntesis, sino un mosaico. Resulta lamentable que los países y culturas del tercer Mundo sólo han podido articular limitadamente estas uniones en mosaico, fundadas en lo que podría aglutinarlos por encima de sus muchas diferencias, aunque fuera sólo la pobreza.

El arte “culto” del Tercer Mundo no es resultado de la evolución de las culturas precoloniales, cuyas trayectorias fueron modificadas dramáticamente por el colonialismo. Como arte contemporáneo, forma parte de la generalización del concepto y práctica occidentales del arte como actividad autosuficiente, basada en la contemplación “desinteresada”, y dirigida a la producción de mensajes estético-simbólicos muy especializados. Es por tanto, un producto colonial. (...) Existe alguna experiencia contemporánea que no lo sea? El arte occidental también es un producto colonial, sólo que desde el otro lado.²⁵

Nessa direção, não seria plausível buscar uma diferença que determine por si a arte dos países do Terceiro Mundo em relação a quaisquer outras práticas contemporâneas. As diferenças procedem do uso que cada artista, autor, movimento ou cultura fazem da arte, e que estão condicionados, ou melhor, implicados em interesses, instituições, “padrões culturais”, valores e estratégias, e num sentido mais restrito à escolha de procedimentos, técnicas e linguagens próprias.

Porém, ainda existe por parte dos grandes centros, a suspeita de certa ilegitimidade por parte dessa arte. Além disso, mantém-se por parte desses centros, uma cobrança de originalidade relacionada com as culturas “tradicionais” que levam esse nome, aliás, à custa do processo de marginalização imposto no jogo de modernização cultural. Cobrança seja de um passado ou de uma invenção total, não contaminada até o presente. Esta exigência, por uma espécie de declaração de contexto, impede muitas vezes a produção periférica contemporânea de participar de uma prática geral da arte referida em si mesma.

Segundo Mosquera, o termo “autenticidade” tem sido empregado, desde um relato de pureza das origens, “para desqualificar a cultura pós-colonial acusando-a de derivativa do Ocidente.” O resultado que daí advém torna-se mais problemático ainda numa época de complexas readequações e multiplicidades identitárias em trânsito:

La nueva atracción de los centros hacia la alteridad há permitido mayor circulación y legitimación del arte en las periferias. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de “otredad” del neoexotismo posmoderno. La “fridomania” (pasión por Frida Kahlo”

²⁵ MOSQUERA, Gerardo. Idem.

en Estados Unidos, es un ejemplo evidente. Esta actitud ha estimulado la “auto`otrización” de las periferias, donde algunos artistas-consciente o inconscientemente- se han inclinado hacia un paradójico autoexotismo.²⁶

Embora as periferias tenham seguido modelos do modernismo europeu, quase sempre esses modelos foram usados como meio e não como um fim. De modo que o modernismo latino-americano foi posto em função de uma diligência própria, concentrada na construção de identidades e de crítica social e cultural. Nesse sentido, as vanguardas latino-americanas foram notáveis em relação às negociações de heterogeneidade, por assumirem ao mesmo tempo, dados da cultura popular, e as contradições internas de uma modernidade fragmentária. Porém, a apropriação periférica do modernismo, além de cumprir sua própria agenda, ainda, segundo Mosquera, “significou uma pluralização e complexização do próprio modernismo”²⁷.

O ensaísta Raúl Antelo problematiza estas complexidades presentes em nossa cultura, ao pensar o auto-exotismo dos indígenas da terra do Fogo, grandes imitadores dos gestos dos brancos, como uma refinada experiência de alteridade, que além da deglutição do Outro, promove um luxuoso jogo mimético.²⁸

Voltando um pouco no tempo, Antelo extrai através da leitura darwinista do fenômeno mimético - incapaz de uma distinção entre a imitação da mimese - uma circunscrição da linguagem como o espaço da diferença. Neste contexto, arma-se novamente e com outros meios, uma discussão onde a representação pode e é substituída pelo conceito de mimetismo. O ensaio começa com uma descrição de Darwin de 1845, que destaca a peculiaridade dos fueguinos em relação à habilidade na arte de imitar. O que para Antelo, nos revela uma lógica “peculiar inerente à citação, no mimetismo”²⁹. Darwin, por preocupação genética, recorre a pesquisas sobre o mimetismo animal, para tentar dar conta do cultural. No entanto, por ser o mimetismo, um jogo pertencente ao domínio da linguagem, o evolucionista perde um “deslizamento, um deslocamento ou uma diferença e, portanto, uma dupla articulação feita de adesão e revolta, de liberação e controle”.³⁰ Por certo, o teórico da evolução desconhece a *doblure* rousseliana, mas certamente conheceu o *Quixote*. E embora o

²⁶ MOSQUERA. Idem.

²⁷ MOSQUERA Idem.

²⁸ ANTELO, Raúl. *Por um auto-exotismo abismal (Na Terra do Jogo)*. In: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa:UEPG, 2001. pp. 79/87.

²⁹ Idem. p. 80.

³⁰ Ibidem.

mimetismo transite de ambos os lados, já que Darwin cita Milton, a lógica colonial irá atribuir a aptidão mimética do “selvagem”, ao caráter mimético do animal em estado mórbido.³¹ E, com efeito, o caráter monstruoso ou para irmos com Bataille, o sagrado da linguagem reside entre outras coisas na sua possibilidade de gerar espelhamentos. Nesse sentido, auto-exotizar-se - mais do que um caráter consciente ou inconsciente gerado no escritor ou no artista por uma leitura do centro hegemônico como quer Gerardo Mosquera – diríamos, é uma vindicação e uma entrada ao abismo da linguagem. Abismo sem fundo, rachadura ou mero traço a buril na superfície que espelha a rasura da linguagem. Espelhos onde a representação das coisas e dos discursos reflete o lugar onde “vemos aí signos e até signos de signos que, como nós mesmos, constituem máscaras de rostos eternamente obscuros”³².

Muitas vezes daí decorre o equívoco de se aliar a *densidade* da linguagem a uma *profundidade* de conteúdo. Porém, o mimetismo dissolve a noção que separa figura e fundo. Em última análise, nos referíamos mais acima, a quanto a arte, a transgressão, o sagrado e o jogo se imbricam o tempo todo. O que para Bataille é o dado fundamental na construção das operativas humanas da linguagem. Indo além, se tanto o caráter denotativo e conotativo da linguagem, tentam ambos, expressar e classificar através de signos e palavras a experiência do inapreensível, ela se funda sobre essa rachadura. Essa cisão arma um espaço descontínuo, uma basculação entre existência humana e linguagem. Daí decorre a permanente tensão entre semelhança e diferença, entre leitura e escrita, ou na armadilha de imagens relacionadas ao interno e ao externo. Esse movimento indeciso e paradoxal, nos mostra que:

Não há conteúdo de linguagem mas apenas pura significação proliferante, graças à qual as diferenças lingüísticas são diferenças de centros que se distinguem por peso e volume de quem comunica e daquilo que se comunica na comunicação. Ambas as esferas, distintas, e no entanto, unidas na língua nominal, correspondem-se termo a termo e definem, mutuamente, a dimensão peculiar da ficção que, por definição é infinita.³³

A capacidade mimética decorre então do jogo da linguagem enquanto “prodigalidade”, dispêndio e luxo em oposição às necessidades e obrigações de manutenção

³¹ Darwin chama uma espécie de sapo encontrado na América do Sul, de *diabolicus*, em referência ao gordo demônio de Milton, *squat like a toad*. Op. Cit, p. 79.

³² Op. Cit, p. 81.

³³ Idem. p. 82.

da sobrevivência. Como própria do discurso (na citação) renova pactos de contato e de alteridade nos seus ativos portadores. Tanto através das visões ficcionais marcadas a partir de nossos modernos, quanto na experiência “latino-americana” dos europeus que arriscaram nosso percurso. Nos referimos ao mimetismo da cultura popular e da cultura “cultura”, postas simultaneamente nas ficções de nossos primeiros modernos, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, bem como nas marcas irreversíveis que as experiências brasileiras e antropofágicas de Blaise Cendrars, ou mais tardiamente Ungaretti, imprimiram ao longo de seus processos. Pois que o mimetismo cultural sacrifica qualquer noção de origem ao dobrar-se para a indeterminação do jogo.

Exórdio I. Narrativas ficcionais de Tunga: O motivo da vingança

*O Brasil é um país cruel, cheio de contradições,
mas também privilegiado:*

*há a urgência da sobrevivência mediada
por uma poética.*

*É ela que nos faz diferentes dos artistas
de outros lugares.*

*Há uma heterogeneidade na cultura brasileira
que precisa ser vista e levada às últimas conseqüências.*

*Somos capazes de integrar
as diferentes expressões e dizer: “Isso é arte”.*

Tunga

Para esta primeira abordagem sobre as narrativas ficcionais de Tunga, gostaríamos de contextualizar algumas de suas operações no campo das artes, através das complexas problematizações com as quais o artista vem inscrevendo sua vertiginosa obra, desde o final da década de 70 até nossos dias. Para tanto, devemos rememorar o fato de que, ao longo do século XX, as artes visuais, com suas marchas e contramarchas, com suas mudanças vertiginosas e com a dinâmica imposta pelo tempo que gerou as sucessivas ações vanguardistas, terminam por configurar o conceito ampliado de arte, que, nos anos 60,

alcança sua máxima expressão. É a partir deste contexto, que as crescentes contribuições do nosso talentoso artista, Tunga, como é conhecido no mais destacado circuito atual da arte, tornam-se pertinentes.

Nascido em 1952, a carreira artística de Tunga iniciou-se ainda nos anos 70, enquanto se formava em Arquitetura na Universidade Santa Úrsula. Sua primeira mostra individual aconteceu em 1974 no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Desde a década de 70, sua obra começou a conquistar o circuito internacional de arte, com exposições na Bienal de Veneza de 81, Bienais de São Paulo de 87, 94 e 98, no Museu Stedelijk, na Holanda em 89, no Jeu de Paume, em Paris, em 1992, no MOMA de Nova York em 1993 e na X Documenta de Kassel de 1997, entre outras. Embora o adjetivo de “talentoso”, utilizado na frase anterior, possa gerar margem a uma ampla discussão que poderia nos enviar ao problema do artista como gênio, ou então ao problema do belo e do sublime,- questões estas que foram, senão suprimidas, constantemente elaboradas já dentro da gramática da arte moderna, e por extensão, da arte contemporânea – o fato é que Tunga mantém um alto nível de qualidade formal em suas obras, não importando a natureza dos materiais utilizados. Assim, o artista tem conquistado, nas duas últimas décadas um amplo espaço de atuação, tornando-se, hoje, um dos mais reconhecidos nomes da arte brasileira no exterior.

Veremos, em outros textos das *Narrativas Ficcionalis de Tunga*, que, ao incursionar em suas obras por distintos modos e meios de operar criativamente, seu trabalho irá constantemente gerar toda sorte de enigmas e de experimentações estéticas, se introduzindo também noutras instâncias teóricas como a psicanálise e as ciências sociais. Suas esculturas, instalações, vídeos, textos, desenhos, fotografias, e até mesmo as pessoas que são utilizadas como um material de trabalho a mais, em suas *instaurações*¹, permitem configurações abertas a cada diferente montagem. O espaço de tensão formal, relacionado com questões concernentes às artes visuais, abriga simultaneamente em sua obra, uma série de desvios e licenças de cunho alegórico e ficcional, além de um explícito hibridismo nas suas formas e

¹ O termo “instauração”, conceituado pelo artista, tenta formular uma aliança entre as categorias de “ação”, que é relativo às performances no domínio das artes plásticas das vanguardas tardias; e de “instalação”, que usualmente constitui-se como uma espécie de montagem de objetos bi ou tridimensionais, dentro de um determinado espaço, fato que gera uma inclusão pensada e/ou calculada do espaço circundante e do próprio espectador na mostra, e que é também uma categoria artística oriunda das vanguardas tardias do início dos anos 60. Tunga alia estas duas categorias, criando um terceiro elemento, a “instauração”, ao executar uma determinada performance e deixar os restos dessa ação, no ambiente. Nesse sentido, a “instalação” é pensada como *resíduo*, como *dejeito* dos objetos e materiais utilizados na “ação” precedente conjugados na “instauração”.

conceitos. Assim, materiais como seda, lâmpadas, cobras, metais, ossos e agulhas, somados a corpos humanos, textos e filmes, constituem o vertiginoso universo narrativo do artista, em condição mutacional. Nada parece ser definitivo ou até mesmo neutro ou vazio, pois a peculiar rasura com a qual a natureza da linguagem se constitui², é dobrada e disposta em camadas ao longo de seu inesgotável processo.

Por esse motivo, os elementos com os quais o artista arma uma dada apresentação, retornam em diferentes contextos expositivos, de acordo com uma possível atração por eles sofrida, das características espaciais do novo lugar que os acolhe. Sendo assim, a escolha feita pelo artista, de usar novamente apenas fragmentos de obras anteriores, são determinados, a cada nova configuração, por contaminações vindas das peculiaridades existentes em cada circunstância própria de montagem³.

Tunga faz parte de um conjunto de artistas difíceis de serem classificados, por justamente atuar nesse espaço ampliado da arte que, nas últimas décadas do século XX, mantém uma presença significativa nos debates estéticos, onde uma série de tensões estabelecidas na modernidade, são rediscutidas. A versatilidade de sua obra, constitui, com efeito, um horizonte peculiar. Neste horizonte, as ações que apelam à presença humana e aos materiais mais incomuns, tratam de estabelecer uma marca poética na qual o *processo* é enfatizado, em detrimento do *procedimento*. Para começar, as formas do campo, mais estritamente plástico nas quais o artista elabora suas ficções, apresentam distintas combinatórias e reconfigurações, cujo resultado é permeado pela presença de um constante reenvio de uma disciplina artística para outra. Assim, um determinado conjunto temático, que pode ter seu início num grupo de esculturas, por exemplo, sofrerá derivações tardias num filme; ou uma *performance* poderá dar início a uma série de desenhos, ou de textos, e assim sucessivamente, criando um processo ao mesmo tempo virtualmente infinito, circular e auto-referente.

No entanto, a atitude de disseminar semanticamente sua obra, reenviando-a para outros meios expressivos, como a escrita, a narrativa cinematográfica, a música ou as próprias *instaurações*, que devido ao grande número de participantes e do público

² Nos deteremos sobre a natureza do ser da linguagem, através das formulações de Michel Foucault, mais adiante, em *Espirais de fumaça: Restos dissipados do sacrifício da linguagem*.

³ O artista, não por acaso, é arquiteto de formação, o que, em nosso entender, o ajuda a dominar a gramática espacial, sugerindo, a cada exposição, uma reordenação dos elementos do trabalho em diálogo com o espaço onde ele é mostrado, incluindo-o na obra.

interagindo, se avizinha do teatro, pressupõe que estes modos expressivos são manifestações dionisiacas, cuja carga simbólica e enigmática flui energicamente. Por esse motivo, alguns críticos e curadores estrangeiros, apontam para o aspecto vertiginoso de suas criações, como lemos no texto do britânico Guy Brett,

Tive uma forte sensação de que as certezas conhecidas, o sistema de relações morfológicas aceitos-plásticos, seriais, genérico-conceituais, não eram mais aplicáveis e que essas obras eram o resultado da busca de um novo tipo de relação. Mas não se tratava de uma questão de encontrar, meramente, uma “chave” intelectual. A escultura de Tunga me comoveu e perturbou, creio eu, devido a seu senso de imersão no mundo físico, seu questionamento da associação da materialidade ao significado.⁴

Ou nas palavras da curadora francesa Catherine David:

A obra de Tunga é uma fábula de origem desconhecida...Apresenta aqui o exemplo mais perfeito da metáfora complexa, literária e barroca... a genealogia a um só tempo erudita e delirante de Tunga constrói em sua obra, conscientemente tomando emprestado modelos científicos e matemáticos, e também analíticos, é digna de um conto de Borges.⁵

Ou ainda, conforme declara o alemão Paul Sztulman,

Tunga pertence à geração de artistas brasileiros seguidores de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Arquiteto por formação, imerso em literatura (de Nerval a Borges) e em referências filosóficas e científicas (arqueologia, paleontologia, zoologia, medicina), seu trabalho exhibe a marca das grandes ficções do continente latino-americano. Frequentemente lidando com o excesso - muitas de suas obras foram realizadas através do acúmulo de materiais pesados (ferro, cobre, ímã) -, ele apresenta objetos comuns que passaram por uma estranha transformação: dedais, agulhas gigantes ou pentes. Inventou um bestiário fantástico de lagartos e serpentes mutantes que parece saído diretamente de uma antologia surrealista. Jogando com as diferenças de proporções, Tunga considera a escultura como um conjunto de formas e figuras enigmáticas cuja estranheza e proporções fabulosas intrigam o espectador e causam transtorno em sua percepção habitual de próximo e distante, dentro e fora, cheio e vazio. Seu interesse no inconsciente e, particularmente, nos processos associativos das engrenagens do sonho, bem como na figura da metáfora, o levou a construir obras de arte com ramificações e efeitos de significado múltiplos. Estes se entrelaçam com erupções do fantástico, convidando o espectador a penetrar num universo barroco onde não se pode distinguir o real do imaginário.⁶

⁴ BRETT, Guy. In: *Lézarts*. Kanaal Foundation, Kortrijk, 1989. Citado na contracapa de *Barroco de Lírios*, o livro de Tunga ao qual nos reportaremos repetidas vezes ao longo destas leituras de sua obra. Cf. *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

⁵ DAVID, Catherine. In: *Désordres*. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Paris, 1992. Também citado na contracapa de *Barroco de Lírios*.

⁶ SZTULMAN, Paul. "Tunga". In: Documenta 10. Kassel: Documenta, 1997. p.226.

Com efeito, uma das fortes peculiaridades da obra de Tunga é a derrubada de barreiras, não apenas pelas indagações sobre as especificidades das disciplinas de cada arte - fato que, por si só, conduz para uma mescla de meios - mas, principalmente, por abrir espaços que se encontram fora do formato usual de exposição. Por esse motivo, o espectador, ao colocar-se em contato com esta obra, acaba por permitir, por sua vez, uma ativa abertura de sentidos.

Os “acontecimentos polimórficos”⁷, elaborados por Tunga, recombina diversos gêneros, e, além disso, se colocam em relação histórica com uma série de fatores, entre eles, o que talvez seja mais claramente perceptível, a sua singularidade, colocada em relação e a partir da sensibilidade conceitual da arte brasileira em registro pós-construtivo, e cujo ápice manifesta-se em Lygia Clark e em Hélio Oiticica.⁸

Porém, outros aspectos de sua obra nos reenviam a referências que não são tão visíveis numa primeira abordagem. Entre elas, uma acurada consciência do lugar da enunciação artística no mundo contemporâneo, e, sobretudo, a quem essa enunciação se dirige. Desse modo, Tunga re-elabora e adensa, tanto política quanto socialmente, alguns dos utópicos propósitos da geração neo-concreta. Se poderia dizer que Tunga faz parte de uma geração de artistas nos quais as políticas globalizadas de inserção estética diferem das de seus predecessores históricos, no sentido de que o mundo em vias de globalização, dos primeiros anos da carreira do artista, já começava a demandar distintas atitudes de cunho ético e político, em face das mudanças sociais do período.

A marca mais visível de mudança que se colocaria crescentemente, nas operações de alguns artistas brasileiros de sensibilidade oriunda dos neo-concretos, é a difícil passagem das formulações do período da ditadura militar para um sistema periférico, no qual o neoliberalismo encontra-se em constante expansão. Por esse motivo, havíamos convocado, já nas primeiras linhas deste trabalho, o conceito de *Entre-lugar* como uma ferramenta teórica que nos auxiliasse a contextualizar as instâncias nas quais o trabalho de Tunga opera, ao formular novamente a tensão das passagens de elementos nacionais num circuito artístico internacional.

⁷ A expressão pertence à crítica de arte argentina Mercedes Casaniegra. In: *Tunga em Buenos Aires*. Catálogo do Centro Cultural Recoleta. 1999.

⁸ A relação da obra de Tunga com os dois artistas citados, se dá especialmente a partir da obra tardia de ambos, onde a radicalidade da experiência estética como uma tentativa de irrupção dos sentidos do corpo na obra e vice-versa, se efetiva.

Embora o conceito criado por Silvano Santiago, na década de 70, tenha sido formulado para dar conta de sutis manobras sobre a inserção da literatura latino-americana no Primeiro Mundo, o momento atual de neoliberalismo e globalização, em grande medida, recoloca esta problemática, também no campo da arte na qual Tunga está plenamente envolvido. Nesse sentido, há, em sua obra, sempre alguma coisa que escapa às regras políticas e de mercado estabelecidas pelo circuito.⁹

De um ponto de vista mais intrínseco sobre a gramática da arte contemporânea brasileira, Tunga opta claramente por um remanejamento de nossa tradição modernista. Assim, uma das saídas do construtivismo e em certa medida também do neoconcretismo, operada pelo artista, passa por uma espécie de revisionismo e de uma reincorporação de alguns dados do surrealismo, por um lado, e da antropofagia, por outro. Ou seja, para sair da tradição concreta, onde os possíveis dados narrativos e alegóricos são interditados, Tunga volta atrás na linha do tempo, e recupera uma certa condição fabular surrealista, como forma de possibilitar um retorno da narrativa ao campo da nossa arte. Porém, esta sorte de condição surrealista tropical tardia, ao mesmo tempo em que se encontra afinada com alguns dos conceitos modernistas de pensadores latino-americanos como Alejo Carpentier,- onde elementos do surrealismo europeu se mesclam a premissas locais barroquizantes - toma um desvio, pois Tunga acaba por recuperar, retrospectivamente, algumas peculiaridades do surrealismo dissidente ou bataillano.¹⁰

Há, com efeito, no ideário do artista, uma concepção da arte muito próxima daquela que havia sido formulada por Georges Bataille, que conforme vimos em páginas atrás, atribui a grandiosidade da condição estética, à medida em que ela se efetiva no campo do jogo, do dispêndio e do sagrado, e na vizinhança do erotismo e da morte. Esta analogia com Bataille é possível, na medida em que o trabalho de Tunga é submetido à uma condição sagrada e profundamente ritualística na maneira como persegue uma crescente trata a

⁹ Segundo a psicanalista Suely Rolnik, Tunga opera driblando o autoritarismo do *stablishment* da arte, justamente através das hibridações de sua obra, pulsando além de suas sedimentações formais, fato que despista o monopólio da pulsão criadora, que ignorando a maioria dos artistas, absorve esta pulsão dos poucos “eleitos” aos quais reconhece, impondo diretrizes de trabalho e reduzindo as obras à condição de joguetes de negociações comerciais e políticas. Cf. ROLNIK, Suely. *Tunga, a virtualização da arte*. In: Panorama de Arte Brasileira 97. Curadoria de Tadeu Chiarelli, SP: MAM, 1998. p120.

¹⁰ Nos detemos mais acuradamente sobre esse tópico, adiante, em *O Jardim das Sereias*, nas *Narrativas ficcionais de Tunga III*.

proliferação de sentidos com as quais persegue a constituição mais primordial de seu processo.

A aproximação existente entre parte do modernismo brasileiro, e em ampla medida, de algumas tendências vanguardistas em outros países da América Latina, cujo interesse em comum, reside na busca por forças inconscientes ou primitivas, gerou o estabelecimento de um diálogo destas tendências locais, com o surrealismo europeu. Mas, as influências recíprocas que daí advém, ainda permanecem em nosso país, sem serem estudadas em profundidade.¹¹ Esta é então, uma obscura confluência cultural, que parte da desbordante obra de Tunga, entre muitas outras questões, trata de evocar. Desse modo, estão contidos, dentro de sua poética abismática, ecos de alguns de nossos escritores e artistas, que tiveram proximidade com o surrealismo - entre as décadas de 20 até pelo menos, os anos 60 - que não foi não de todo reconhecida, ou pelo menos, devidamente avaliada.

Todavia, o fato de que corra uma veia forte no processo artístico de Tunga, que possui ressonância com o lado mais radical do surrealismo, o da dissidência, cujas idéias mais importantes, como dissemos, foram formuladas por Bataille¹², não impede que, através desta escolha aproximativa, ele acabe por convocar muitos de nossos criadores modernistas que travaram uma conversação com aquela parte do surrealismo, que se tornaria, com o passar dos anos, bem mais conhecida através das idéias de André Breton. Estes artistas e escritores brasileiros tiveram, em alguns momentos de suas carreiras, sua discursividade repreendida, tanto crítica quanto historicamente. E, reconvocados através da obra de Tunga, apesar do diferimento com o qual seu processo se constitui, parecem colocar em ação, além

¹¹ Cf. a opinião do professor Robert Ponge, responsável pelo volume coletivo *Surrealismo e Novo Mundo* (Porto Alegre, Ed. Da UFRGS, 1999), em uma entrevista, é a de que a história do surrealismo no Brasil ainda está para ser escrita, e que até alguns anos atrás, a hipótese dominante era a de não houve surrealismo no Brasil antes dos anos 60, mas que também quase não se procurava entender e explicar o que poderia ter motivado essa ausência. Ponge reconhece que as coisas estão mudando, e já se pode contar com alguns trabalhos instigantes sobre o assunto. O autor pautava ainda que embora a chegada do surrealismo na América tenha sido extremamente rápida, através de experiências com a escrita automática feitas por Prudente de Moraes Neto, e Sérgio Buarque de Holanda, ainda nos anos 20; e na Argentina por um grupo de estudantes em torno de Aldo Pellegrini, a recepção do movimento variou muito entre grupos e pessoas. E que, especificamente entre nós, apesar da simpatia de alguns pequenos casos isolados, o clima dominante tendeu a ser reticente. Ponge atribui à esta situação cultural de hostilidade ao surrealismo, ao conservadorismo cultural e ideológico, e a um retorno à ordem, como conseqüências diretas das políticas de severas limitações nos sucessivos governos de Vargas a partir dos anos 30. PONGE, Robert. *O Surrealismo na América Hispânica e no Brasil*. Entrevista a Luciana Hidalgo. In: *Agulha*. Revista de Cultura. N. 18/19, Fortaleza/São Paulo, nov.dez de 2001.

¹² Retomaremos a questão da dissidência surrealista e seus reflexos na obra de Tunga em *O jardim das sereias*, em *Narrativas ficcionais III*.

de aspectos rememorativos, o dispositivo próprio da “vingança”, que é o gatilho que aciona toda a problemática da antropofagia.

Mais adiante, retomaremos o “motivo da vingança”, tanto do ponto de vista antropológico, quanto do cultural. Por agora, nos deteremos brevemente sobre alguns desses artistas, que, guardadas as diferenças surrealizantes, são “vingados” através da obra de Tunga. Em certa medida, o trabalho de Tunga digere parte de elementos formais, de temas e conceitos de algumas destas obras que foram produzidas na confluência entre a revalorização de temáticas locais populares e barrocas, que se mesclaram com alguns dos propósitos surrealistas, conforme mencionado anteriormente.

Com efeito, esta espécie de *barrocos surrealismus*, é aqui entendido como uma nuance de artistas, que possuíam uma marca subjetiva e singular, mas que, avaliados retrospectivamente, podendo suas obras serem abordadas sob outras óticas possíveis, podem revelar algumas reverberações na maneira como Tunga vai montando um proliferante mecanismo estético.

Dentro do modernismo brasileiro anterior ao predomínio dos projetos formais de ordem construtiva, percebe-se que o surrealismo europeu partilha com nosso barroco em face moderna, de uma mesma tendência a um transbordamento das formas. Mas indo um pouco além neste raciocínio que marca a analogia mais evidente entre estes dois dispositivos da arte, se poderia dizer também, que tal como o barroco histórico europeu, o surrealismo tem uma capacidade de se apropriar das novas formas de seu tempo, utilizando-se de certa retórica popular, através da tentativa de entrar na cultura de massas, ao mesmo tempo em que incorpora alguns elementos desta mesma cultura. E tal como o barroco diante das regradas premissas expressivas do classicismo, o surrealismo seria criticado negativamente por outro aspecto que têm em comum: o fato de cometerem, segundo as palavras do arquiteto Adolf Loos, o “crime do ornamento”.¹³

¹³ O pensador alemão Theodor Adorno, em ensaio tardio sobre o surrealismo, menciona a expressão de Loos, um membro do movimento “Nova Objetividade”, e que, segundo Adorno, “sofreu o choque surrealista”, no sentido de que o surrealismo relembra o incômodo da incapacidade de lidar com o fato de que “a sua racionalidade permanece irracional.” Adorno argumenta, que o surrealismo é justamente, o complemento de tendências racionalistas da arte do mesmo período. Cf. ADORNO, Theodor. *Reverendo o Surrealismo*. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge de Almeida. SP: 34, Duas Cidades, col. Espírito Crítico,

E por fim, a incorporação de um procedimento simulado no próprio modo como os materiais se apresentam no objeto de arte, bem como um profundo entendimento da artificialidade na *espiral* da linguagem- dispositivo barroco por excelência- irão colocar o surrealismo, como a contra-face daquela outra tendência conceitual da vanguarda histórica situada em nossa reflexão, dentro da *grade*, e cujas premissas políticas e estéticas, haviam sido focadas num elegante rigor formal baseado na autonomia dos meios expressivos.

Tunga é um artista visivelmente alinhado com as tendências em espiral tanto do barroco, quanto do surrealismo, e para que possamos avaliar mais apropriadamente este aspecto importante de sua discursividade, devemos nos reportar àquela pequena linhagem de nossa vanguarda, onde, justamente, uma intersecção cultural, torna mais claro o motivo de interesse de alguns artistas brasileiros, no movimento europeu. A partir daí, podemos ler, como exemplo, que parte da obra do pintor Cícero Dias, onde um poético onirismo bastante semelhante ao de Marc Chagall, encaminha-se, para a ampla discussão dos surrealistas sobre os poderes do sonho, sendo que esta energia onírica encontra-se profundamente implicada na força com a qual o inconsciente iria se tornar um dos mais importantes elementos-chave do surrealismo, iria aportar estas peculiaridades no processo de Tunga.¹⁴ Isto ocorre, na medida em que o artista reelabora o tema do onirismo como uma possível via para a iluminação criadora. Esta remissão se encontra clara em sua obra intitulada *Xipófagas capilares entre nós*, através de uma personagem, que na ficção textual acompanha a versão fotográfica do trabalho, em seu livro *Barroco de Lírios*, é mantida em estado de sonambulismo por monges de uma antiga e desconhecida seita, com o propósito de elaborar, literalmente, certas “pinturas sedativas”.¹⁵

Numa linha poética semelhante, em algumas pinturas de Ismael Nery, são evocadas, além da referência aos sonhos, questões como a dualidade e a irrupção das forças internas, bem como uma interrogação sobre os poderes da própria visão, que se encontram, como que em germe, refletidas no modo como Tunga vai reconvocando, através de suas *instaurações*,

2003.pp135/140. Algumas das importantes discussões estéticas lançadas pelo pensador frankfurtiano, serão analisadas em texto adiante, *Uma breve passagem da grade à espiral na estética de Adorno e Benjamin*.

¹⁴ Esta dualidade e o conflito de certas forças interiores antagônicas, estão presentes em muitos trabalhos de Tunga,mas particularmente em *Semeando Sereias*, que é aqui abordada em *O Jardim das Sereias*, nas *Narrativas ficcionais III*.

¹⁵ TUNGA. *Xipófagas capilares entre nós*. In. *Barroco de lírios*. Em texto adiante, *Havia um tunga no pé da tecelã*, em *Narrativas ficcionais de Tunga V*, a obra será novamente abordada.

toda uma problemática sobre a mobilidade das identidades no mundo contemporâneo. Esta discussão sobre o que não é fixo nas identidades, reenvia nosso artista, por sua vez, rumo à postura combativa, questionadora, irreverente, e por essa razão, surrealista, de Flávio de Carvalho.¹⁶

Porém, alguns artistas que se detiveram nas novas resoluções formais operadas pelas vanguardas européias, justamente através do surrealismo, com um interesse temático que parece ser menos interessado na marca expressiva da sensibilidade artística individual, e mais focado na de ordem coletiva das culturas primitivas, iriam elaborar um vínculo ideológico bem aliançado com o dos surrealistas franceses. Uma artista como Tarsila do Amaral, nas bem conhecidas pinturas do auge do projeto antropofágico, ou mais tardiamente, a escultora Maria Martins, cuja obra, admirada por Breton¹⁷, é ao mesmo tempo, emblemática tanto de sua condição de artista e de pessoa cosmopolita, são ambas, exemplos desta peculiar confluência, que mescla a novidade formal européia e culta, com a rememoração mítica e idealizada do elemento bárbaro, através da presença das lendas indígenas locais.

Algumas das operações que Maria Martins elabora em suas esculturas a partir da década de 40, já constituem um descolamento do primeiro modelo antropofágico oswaldiano. Apesar de manterem um elo temático vindicativo de alguns valores exóticos das culturas amazônicas, há em suas esculturas de títulos sugestivos, uma discursividade que já não se encontra na descoberta da alteridade dos elementos locais e estrangeiros em primeira mão, mas que é pautada numa espécie de exacerbação das tensões antropofágicas da geração anterior, concernentes a uma dialética do interno-externo, o que equivale a dizer, que nos encontramos em um contexto da arte onde as delimitações entre a forma e o conteúdo, ainda são, em certa medida, identificáveis.

¹⁶ Sobre Flávio de Carvalho, ver: OSÓRIO, Luis Camillo. *Flávio de Carvalho*. SP: Cosac&Naify, 2000, onde estão analisadas uma série de atitudes pioneiras do artista, que, antecipando algumas questões da performance, iria também, lançar algumas matrizes fundamentais para a linhagem neo-concretista em relação aos limites do corpo na obra, e por extensão, à este aspecto na produção do próprio Tunga.

¹⁷ André Breton foi autor de um texto de apresentação para uma exposição de Maria Martins na galeria Julien Lèvy em Nova York, no ano de 1947, onde o encantamento europeu diante das culturas exóticas se encontra manifestado no trecho que reproduzimos a seguir: “Não era nada menos que o Amazonas, que cantava nas suas obras, que tive a felicidade de tanto admirar, em Nova York, em 1943. Cantava com todas as suas vozes imemoriais a paixão do homem, do nascimento até a morte, tal como souberam condensá-la em símbolos mais envolventes que todos os outros. (...) Maria soube captar como ninguém, na fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado ou do presente.” Citado por CANTON, Kátia. In: *Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra*. In: XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico. Catálogo. SP: Fundação Bienal, 1998.

Mas se poderia perceber uma espécie de diferimento pioneiro por parte de Maria Martins em relação ao primeiro modernismo, justamente através de uma tensão dúplice do elemento interno, que parece ser entendido pela artista, ao mesmo tempo, tanto como uma poderosa energia do inconsciente de um sujeito individual, aliás, bastante afirmado, quanto como a energia da alma coletiva do mito do selvagem. (Figura 1)

Estes elementos que constituem o aspecto interno de sua obra, iriam, extensivamente, afetar diretamente o lado externo, ou o próprio modo como sua escultura se apresenta no mundo. Sua escultura é, então, de uma revelação formalmente nada pacífica, mas extremamente conflitiva frente a algumas posições teóricas sobre a escultura moderna, durante o período do entre-guerras. Algumas destas argumentações, entre elas a do crítico americano Clement Greenberg, fazem parte de um amplo corpo teórico que irá sendo analisado ao longo de nossos textos mas que postos aqui, em estrita relação com a produção de Maria Martins, têm, para com ela, uma reação um tanto incômoda, no sentido de que a exuberância barroca e tropical de sua obra, iria parecer contextualmente inadequada, afrontando, portanto, aquela espécie de pudor estético gerado pelas difíceis situações do período da guerra. ¹⁸

Mas, por outro lado, Maria Martins, através da marca singular de sua arte, iria, indo além de certa delimitação de algumas premissas surrealistas da década de 40 como um todo, justamente, alimentar o imaginário europeu de sua necessidade reprimida durante o

¹⁸ Tais reações críticas de natureza negativa sobre a obra da escultora, são analisadas por Raúl Antelo, tanto em relação ao contexto norte-americano, quanto brasileiro, da qual destacamos aqui, a menção à uma resenha crítica feita por Clement Greenberg para *The Nation*, datada de maio de 1944, onde a exposição de Maria Martins na galeria Valentine é mencionada. Para Antelo, a opção antiformalista de Maria pode ser dimensionada através da leitura notavelmente formalista do crítico americano, que considera entre outras coisas, “que a natureza do metal quase nega a si mesma na monstruosa e feliz proliferação de formas animais e vegetais”; sublinhando ainda que, “o impulso é barroco e não moderno e é dado pela decoração latina e pela luxúria tropical”. (Tradução minha; citado no texto de Antelo no original em inglês). No contexto do Brasil, Antelo menciona uma reflexão feita por Mário Pedrosa, onde o crítico lê um “romantismo” na escultura de Maria, que seria tributário de uma concepção literária, justamente pautada no surrealismo, e posta sob o lema de Breton: “La beauté sera convulsive, ou ne será pás”. Pedrosa vai além, advertindo sobre os perigos extravagantes dos procedimentos artísticos de Maria pois, “o fundo de seu impulso criador não é plástico, mas discursivo. Revela-se nessas obras, com despudor sublime e demasiada satisfação a personalidade da escultora. Há nisso tudo, é verdade, certo fundo inconsciente de exibicionismo, fruto de insuperado infantilismo psíquico ou de uma ingenuidade total, que desarma porque não se guarda, não se poupa ou não se inibe. E neste defeito ou nesta qualidade, como queiram, está o segredo da explicação artística de Maria.” Antelo observa que, embora Maria tenha sido vista como uma praticante ingênua do realismo mágico, era também, por outro lado, sensível aos problemas da redefinição nominalista da arte, e nesse sentido, o ensaísta trata de perceber as influências conceituais recíprocas entre a escultora e Duchamp. Cf. ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*. In: *Discutir el cânon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires: C.A.I.A. (Centro de Investigadores argentinos de arte), 2003. pp11/27.

contexto da guerra, de uma fabulação em torno da exuberância e da sensualidade primitivas¹⁹, antecipando uma série de alusões temáticas sobre o assunto que, feitas posteriormente por nosso artista, dilatam este espaço imaginativo.

Entre estas operações de Tunga que implicam a escultora, frisamos que o primeiro recoloca a questão dos mecanismos de produção e recepção da arte brasileira no circuito do exterior, pois Tunga, tal como Maria, vai constituindo o corpo de sua obra a partir de um movimento nômade, de cidadão do mundo, que retroalimenta um teor de nacionalismo ficcional que vai sendo colocado ao longo de seu processo.

Por esse motivo, uma parte da fabulação exótica, e uma certa brasilidade encenada de Maria,²⁰ - que para além da matriz surrealizante partilhada pelos dois artistas, principalmente em relação aos aspectos largamente emocionais e intuitivos de suas obras - está posta novamente em jogo por Tunga, por justaposição, numa somatória que vai desde os conflitos verdadeiros do Brasil, até a idéia de um país primitivo e imaginário, espécie de depósito da natureza selvagem e tropical, enquanto valor simbólico e nostálgico de desejo do outro.

Entretanto, a obra de Tunga se efetiva adensando a importância da veracidade dos materiais, inclusive em elementos que abordam a natureza e a cultura dos trópicos, questão que ao longo de outras *Narrativas ficcionais*, serão reiteradamente abordadas. Todavia é importante ressaltar neste momento, que a maior parte destas operações que radicalizam a presença *in loco* dos objetos, é disposta ao longo de seu processo, como uma forma de saída para uma dupla armadilha conceitual na arte do século XX, a saber, os problemas da representação e da não representação escultórica. Assim, a utilização efetiva de objetos e de seres verdadeiros, sem a carga da mediação representativa em sua obra, coloca em jogo uma tensão com as ordenações tautológicas das últimas vanguardas. E é por esse rumo que Tunga coloca em funcionamento alguns dos dispositivos anteriores de Maria, para lançar flechas em uma série de posições rígidas existentes nas vanguardas tardias, da década de 60

¹⁹ Cf. CANTON, Kátia. IDEM. Canton, que foi a curadora da exposição de Maria Martins nesta Bienal, argumenta que a produção da escultora, que residiu durante a década de 40 nos Estados Unidos, marcaria, a partir de 42, a diferença cultural em relação a seus colegas europeus e norte-americanos, em grande parte, através dos títulos sublinhados em primeira pessoa, como em *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*; ou ainda em títulos que se beneficiam dos ícones de nossa tradição popular narrativa e religiosa como em *Yemanjá* e *Yara*, entre tantos outros.

²⁰ IDEM. Segundo da curadora, a brasilidade “cênica” de Maria Martins, iria ser, em certa medida, beneficiada pela ainda fecunda necessidade de exotização do Outro, por parte dos europeus e americanos do circuito artístico com os quais a artista convivia.

e 70, que haviam em ampla medida, recusado qualquer vestígio ficcional ou alegórico do campo da arte. Assim, o fato de que Tunga utilize por exemplo, animais vivos, para fazer referência às míticas cobras do movimento antropofágico, e que poderia causar um equívoco de leitura para sua obra, baseado por exemplo, numa interpretação dos próprios conceitos destas mesmas vanguardas, e que supõe que as coisas encontram lugar numa espécie de liga justa entre a forma e o sentido, como em parte, a produção minimalista e *povera* trataram de demonstrar. Nesse sentido, o artista afirma exatamente o contrário, enfatizando a impossibilidade da forma de expressar apenas um sentido, pois, a estes materiais “verdadeiros”, o artista costuma adicionar uma série de outros, ficções e alegorias de natureza “falsa”, como exemplificam suas lagartixas de plástico, para mencionar apenas alguns dos elementos com os quais revisita nossa temática antropofágica.

Obras como *Sero te Amavi* ou uma instauração como *Teresa*, que abordaremos em textos a seguir²¹, exemplificam bem esta condição, que além do mais, trata também de levar adiante, alguns propósitos das enunciações entre arte e vida elaboradas por distintas tendências artísticas do século XX, mas que são especialmente identificáveis, justamente, em grande parte destas mesmas vanguardas tardias que mencionamos em linhas acima.

Em páginas a seguir, frisaremos que o conceito de perda da experiência, em parte da reflexão sobre cultura no pensamento de Walter Benjamin, diz respeito ao empobrecimento dos fios que mantinham unidos, na Europa até o período anterior ao da Primeira Guerra, as vozes e as mãos da ordem coletiva em que a vida prática se encontrava aderida à linguagem. A desvinculação do humano ao sentido de experiência se daria através do “monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem²²”.

Com efeito, o fim da transmissibilidade como experiência, que pode ser adquirida como valor imanente de uma geração à outra, colocava-se para Benjamin, em simetria com o problema da narrativa no romance moderno. Contudo, com uma dicção um tanto nostálgica e esperançosa, em *Imagens do pensamento*, o autor se pergunta sobre a possibilidade de cura através da narrativa. Em *Conto e cura*, Benjamin nos fala sobre uma criança doente cuja mãe senta-se ao lado para lhe contar histórias. As mãos maternas adquirem contornos muito

²¹ Cf. *Sero te Amavi*, em *Narrativas ficcionais de Tunga IV e Êxtases, Teresas, Assaltos e resgates*, em *Narrativas Ficcionalis de Tunga IX*.

²² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol.I. SP: Brasiliense, 1985. p.15.

expressivos, e parecem elas também terem um poder quase autônomo de contar histórias, o que leva nosso pensador a se indagar,

Se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe - até a foz - na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que se encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que delineia um leito para essa corrente.²³

Voz e mãos enlaçadas, outra vez, através do propósito da narrativa, parecem abrir, novamente, a Benjamin, um caminho para a experimentação. É nesse sentido que Foucault, muitas décadas depois, irá reivindicar um conceito de experiência, como de um atravessamento, ou transgressão, ou seja, como o de alguma coisa que é da ordem da extração máxima. A obra de Tunga, em grande parte formada por narrativas, ainda exige benjaminicamente, de seu “espectador-leitor-fruidor-participante”, a simplicidade do abandono de qualquer coisa que se oponha à força de sua correnteza.

A idéia de experiência em Tunga, passa, também, conforme frisamos anteriormente, pela força de retorno de alguns elementos abandonados por parte das vanguardas européias, bem como por uma fabulação sobre nosso modernismo. Porém, não se trata de uma retomada por linha contínua, pois isto implicaria numa idéia de superação evolutiva. Trata-se, mais propriamente, de resgatar, virtualmente, algumas possibilidades da nossa arte que não foram, de todo, elaboradas no passado. E através desta reelaboração, colocar em jogo, a imanente e inesgotável força com a qual a arte, agora em sentido amplo, é capaz de transfigurar-se.

O espaço heterotópico, amplamente analisado por Michel Foucault, também gera suas ressonâncias na obra de nosso artista.²⁴ Com efeito, a obra de Tunga se processa a partir da transgressividade com que o artista opera suas *instaurações*. Este conceito, por ele

²³BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento. (Conto e Cura)*.in: *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Vol. II. SP: Brasiliense, 2000. p.269.

²⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*.In: *Estética, literatura, música e cinema. Ditos e escritos*. V. III. RJ: Forense, 2001..Analisamos em texto adiante, *Entre atribuição errônea e heterotopias*, o tópico da heterotopia foucaultiana em simetria com os conceitos borgeanos de atribuição errônea e anacronismo deliberado, para pensar um contexto cultural no qual, narradores como César Aira e Enrique Vila-Matas, constituem suas ficções contemporâneas, que são, em alguns aspectos, muito similares ao contexto do próprio Tunga.

utilizado, diz respeito, conforme vimos, à criação de um mecanismo estético que incorpora, ao mesmo tempo, as proposições da performance com as da instalação.

Mas a marca heterotópica do artista está gravada, também, no próprio nome com o qual se tornou conhecido no circuito. “Tunga” é um dos nomes indígenas para um peculiar inseto dos trópicos: o bicho-de-pé. É interessante observar-se até que ponto existe uma simetria entre o apelido do artista e o modo como sua obra gera, no circuito culto da arte, um efeito semelhante ao causado pelo inseto, nos primeiros europeus que se depararam com a brutal selva brasileira. Nos deteremos com atenção, mais adiante, neste tópico.²⁵ Por agora, gostaríamos de chamar a atenção para a “brasilidade” um tanto selvagem com a qual Tunga faz questão de marcar seu território no circuito globalizado da arte, provocando, ainda, efeitos de alteridade radical que são muito próximos daqueles sofridos pelos primeiros europeus que pisaram no país. Esta alteridade que se encontra no presente, através da obra do artista, potencializa os efeitos heterotópicos de nosso passado colonial. E, indo um pouco além, passa pela forma com a qual Tunga remaneja as vindicações antropofágicas de nosso modernismo, em seu processo artístico em dias atuais, que permite colocar o seu próprio nome em implicação.

De alguma maneira, é como se Tunga repensasse, através de seu trabalho, alguns dos belos postulados do *Manifesto Antropófago*²⁶, de Oswald de Andrade, mas, em vez de seguir uma linha de orientação baseada na continuidade, o artista tomasse um caminho radical até a violência contida no gesto que antecede o ritual antropofágico dos tupinambás, ou seja no próprio “motivo da vingança”, porém sem as mediações cultas e em certa medida

²⁵ O fato de que Tunga utilize constantemente uma série de referências a antigos mitos, que se tornarão mais evidentes nas próximas *narrativas ficcionais*, nos permite buscar, neste momento, uma referência numa antiqüíssima tradição ocidental, onde existe como temática literária, a existência de uma simetria entre o nome próprio de uma pessoa, e algumas peculiaridades de seu caráter. Neste sentido, a *Legenda Áurea*, do dominicano mendicante Jacopo de Varazze, uma coletânea hagiográfica que remonta ao ano de 1293, é exemplar. O autor não deixa nenhuma margem de dúvida sobre esta similitude, quando, em cada introdução a vida dos santos que vai mencionando ao longo do livro, elabora, simultaneamente, uma fusão entre o nome próprio, a personalidade e ainda o destino de cada um. Valeria a pena nos determos em um exemplo desta operação de linguagem, como quando o autor menciona São Felipe: “Felipe significa “ponta de lâmpada” ou “ponta das mãos”, ou vem de *philos*, “amor”, e *uper*, “acima”, portanto “amante das coisas superiores”. Por “ponta de lâmpada” entende-se sua luminosa pregação, por “ponta das mãos” suas constantes boas obras, por “amante das coisas superiores” sua contemplação celeste.” Cf. De VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Trad. do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica por Hilário Franco Júnior. SP: Companhia das Letras, 2003. p. 401.

²⁶ ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*. Originalmente publicado na *Revista de Antropofagia* em Maio de 1928. Consultamos a versão constante em SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. SP: Iluminuras, Edusp, Fapesp, 1995. pp 140/142.

pedagógicas, com as quais os modernistas calcularam esta inserção de nossa cultura bárbara ou primitiva. Nesse sentido, o dilema dialético contido no manifesto, na sentença, “tupy or not tupy that’s the question”, é desviado de sua arbitrariedade, adquirindo na obra do artista apenas uma espécie de referencialidade simbólica, onde a opção entre uma premissa ou outra, não se torna mais necessária. Pois no amplo universo formal, material e mítico, de Tunga, o problema da constituição da identidade brasileira, “no país da cobra grande”²⁷, passa pelo entendimento de que ela se constitui através de uma marca plural, heterogênea e descontínua.²⁸

Embora Tunga convoque sutilmente pinçados alguns elementos sustentados pelo imaginário da antropofagia, eles se encontram dispostos de um modo efetivo e quase literal, em seu trabalho. Deste modo, a presença de animais da nossa fauna, como material de algumas de suas ficções, é um recurso utilizado diretamente, com o propósito de substantivar estes elementos, que se tornam então, dissociados de qualquer mediação representativa, formando, a partir da análise, da dissecação e da combinação destes corpos uma espécie de corpo ficcional híbrido. Algumas das obras de Tunga recriadas em versão gráfica para seu livro *Barroco de Lírios*,²⁹ exemplificam esta incorporação radical de alguns seres que habitam os trópicos. Assim, em *Vanguarda Viperina*³⁰, cujo próprio nome sugere uma interlocução com nossa vanguarda antropofágica, vemos um trabalho que se constitui de uma verdadeira trança feita com três cobras vivas, e que é relacionada com um texto

²⁷ Jorge Schwartz nos relembra em nota, que “Cobra Grande” é o espírito das águas da mitologia indígena da Amazônia, que foi, inclusive objeto do poema antropofágico *Cobra Norato* de Raul Bopp, também de 1928. Cf. Op. Cit. p. 142. Raúl Antelo adiciona, que o poema de Bopp dedicado a Tarsila do Amaral, foi ilustrado, em sua edição de 1931, por Flávio de Carvalho, na de 1937, por Goeldi, e na de 1954, por Joan Miró. E ainda, que o mesmo motivo amazônico, percorre a rapsódia de Mário de Andrade em *Macunaíma*, quando ao final da narrativa, o herói não consegue resitir à sedução da mãe das águas, caindo na armadilha de Vei, a sol, que havia mandado a Iara, para seduzí-lo. Segundo Antelo, Maria Martins alude aos mitos amazônicos em simetria ao que Geraldo Ferraz, na necrológica da artista, havia pautado sobre as esculturas do final dos anos 30, onde estes motivos selváticos remissivos do “mundo perdido”, se configuram energicamente. Obras que, como sua escultura, não por acaso, intitulada de *Cobra Grande*, postulariam uma retomada radical de temas esboçados anteriormente na pintura de Tarsila. Cf. ANTELO, Raúl. Op. Cit, p. 15.

²⁸ Nesse sentido, algumas atitudes provocadoras por parte de Tunga, revelam um desdobramento irônico das políticas de identidade. Suely Rolnik menciona uma instauração, *Old rocking chair*, na qual o artista, em sua retrospectiva no Bard College, trabalhou com elementos utilizados anteriormente, como os charutos de *Barrocos de Lírio*, feitos para a Bienal de Havana; com as pólvoras de *Corpos Sulfurosos*, de uma exposição na galeria Luisa Strina de São Paulo, e com alguns desenhos das *Pinturas sedativas*, mostrados em exposição do MAM no Rio de Janeiro; aos quais o artista adicionou um elemento novo, um “preto velho”, que o próprio diretor da instituição americana protagonizou. Cf. ROLNIK, Suely. Op. Cit. p 120.

²⁹ TUNGA. *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

³⁰ Obra que abordamos adiante, em *Narrativas ficcionais de Tunga VII*.

pseudo-científico. Ou em *Cipó Cinema*³¹, ensaio visual e textual, onde lagartixas cortadas ao meio, são dispostas com novas configurações, onde as cabeças se encontram unidas com outras cabeças, e os rabos com outros rabos. E como subtítulo do trabalho, as palavras *Lagarte, Lezart, Lesartes* que são manifestações, que, a primeira vista, denotam um certo humor de duplo sentido, mas que revelam seu irrestrito interesse nas operações de linguagem textual. Com efeito, esta constelação, formada por palavras onde os lagartos, as artes e as lagartixas se encontram alinhadas e se tornam objetos de arte, relembra os jogos de palavra feitos por Duchamp.³²

Numa linha discursiva semelhante, temos os *Tesouros besouros*³³, onde a presença de elementos da flora e da fauna amazônica, é narrada em texto, como um lugar de “peculiares eventos”, e onde estranhezas pôde nosso artista testemunhar, “entre caprichos da natureza”³⁴. Na seqüência, o narrador deste pequeno ensaio visual, começa sua história nos revelando que devido a seu compromisso de ir ao Norte, com o encargo de formar “um mostruário de fragrâncias locais”, ou de tudo que lá “se fabrica e se colhe de aromático e perfumado”³⁵, e tendo, ao mesmo tempo, um interesse particular no mundo dos insetos, o narrador ao travar contato com uma certa Terezinha, é apresentado por ela, a inúmeras espécies desconhecidas.

Entre estas espécies, o narrador toma conhecimento dos *Scarabus Tucurui Sagrado*, que passam a exercer-lhe um enorme “fascínio”, pois, “conhecê-los melhor é iluminar o escabroso”. Trata-se de uma espécie de besouros extremamente hábeis, e que constituem “geóides imensos”, em relação à “suas minúsculas dimensões”; tendo a bizarra peculiaridade de construírem as esferas de elementos putrefatos. Estes escaravelhos “necrófilos e coprófilos”, excitam então a imaginação do narrador, conforme lemos a seguir;

Soube que as esculturas esféricas, nichos de larvas, eram também construídas de imundície putrefacta e mesmo por excrementos humanos. Este dado vulgarizou o espécime sob a alcunha de Rola-Bosta (apelido nada condizente com a beleza que ostentam). Foi a dita beleza que suscitou meu esmero e logo empreendi caça ao inseto na intenção de obter larvas. A construção tinha como fim a obstinada tarefa de

³¹ TUNGA. *Cipó-Cinema*. In: Op. Cit, pp 227/235.

³² Algumas influencias duchampianas no universo de Tunga, são abordadas em *Palíndromo Incerto II*, em *Narrativas ficcionais VIII*.

³³ TUNGA. *Tesouros Besouros*. In. Pó. Cit.pp88/101.

³⁴ IDEM.

³⁵ IDEM.

cultivá-las para dispor de companhia no além-túmulo. Imaginei-me como alimento ótimo aos espécimes quando tivesse avançado meu estado de putrefação no féretro.³⁶

Nosso narrador prossegue a história, revelando que consegue obter três espécimes, criando um recanto próprio para eles em sua habitação. Então, circunstâncias profissionais o obrigam a viajar, e na viagem é acometido pela malária, e quando retorna, após este contratempo, é invadido por uma “avalanche odorífera”, na qual é surpreendido da seguinte maneira:

Meus três espécimes de Rola-Bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas. Peculiar era o fato, pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostuário. Pasma e atônito, após uns minutos, saí do torpor. A visão do entumecido triângulo me devolveu lembranças das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa, e atravessando uma a uma a carapaça dos coleópteros, dei-lhes a morte. Passei longas agulhas que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei TESOUROS BESOUROS e agora vos apresento.

Manaus, 08 de fevereiro de 1992³⁷

Nas páginas que seguem o texto, temos um belo ensaio visual composto primeiramente de fotografias em preto e branco, que nos mostram o artista examinando uma vasta coleção de besouros. A seguir vêm-se algumas fotografias coloridas de exemplares destes insetos, em meio a outras nas quais os besouros se encontram nos bolsos das calças do artista. Na página a seguir, uma série de esculturas, propriamente ditas, formadas da aglomeração das esferas, com os três besouros no centro atravessados por agulhas. (Figura 2)

O que se encontra em cena nesta obra, além da evidente simetria com algumas das postulações bataillanas sobre a morte, ou mais propriamente com a crueza descritiva de alguns de seus escritos sobre o tema da putrefação do cadáver³⁸, é a relação tensionada do

³⁶ TUNGA. *Tesouros Besouros*. In. Op. Cit. p. 90

³⁷ TUNGA. Idem. p 91. As agregações de três elementos não são fortuitas na obra de Tunga, e sobre esse tópico nos detemos, em outros momentos das *Narrativas ficcionais*, mas especialmente em *Sero te Amavi*, de *Narrativas Ficcionalis IV*, onde as formações destas tríades, são mais acuradamente investigadas.

³⁸ Bataille observa que já na pré-história, a sepultura é um testemunho de uma proibição concernente aos mortos e à própria morte, muito semelhante à nossa, e que a diferença estabelecida entre um cadáver humano e outros objetos, tais como pedras, por exemplo, revelam a consciência angustiada da finitude, desde os primórdios das comunidades. Sendo assim, a morte era signo da vilência introduzida no mundo, ao qual podia arruinar, e o morto, abatido, participava da violência que o havia abatido. O perigo de “contágio”, através da pessoa morta, constitui um perigo mágico, capaz de estender-se a partir de sua decomposição, que é aliás,

artista com nossa tradição antropofágica. Nossa tradição modernista, poderia estar situada em relação a um corpo morto, representado no cadáver futuro do narrador. No entanto, no desenrolar da ficção, Tunga vai tornando claro o fato de que, ao usar a imagem de um cadáver como uma espécie de metáfora de nossa tradição modernista antropofágica, não o faz pensando em termos de superação. Isto se torna evidente ao pensarmos que na verdade o narrador joga ao futuro a possibilidade da morte. E isto se dá através da imagem em devir de seu próprio cadáver, que nada mais será do que “alimento ótimo” aos insetos-artistas, que poderão assim, “obrar” sobre seu corpo e sua obra. Deste modo, os besouros que rolam esferas desde a matéria imunda, podem ser lidos como uma metáfora da ação do próprio artista, como um ser capaz de transformar o mais puro dejetivo em potência crescente de expressividade e de criação de sentidos.

Tesouros Besouros, afeta e problematiza, além de nossa própria tradição modernista, o campo extensivo de uma parte da vanguarda conceitual dos anos 60, que havia, por sua vez, retomado algumas questões do dadaísmo. Nesse sentido, esta obra de Tunga estabelece uma interlocução direta com *Merda d'artista*, de 1961, do italiano Piero Manzoni. Este trabalho radical, foi criado para discutir a mercantilização da arte no auge do predomínio dos aspectos formais do alto-modernismo. *Merda d'artista*, lembremos ainda, é uma obra na qual os próprios excrementos de Manzoni foram colocados em noventa latas rotuladas, que foram postas em circulação no mercado de arte, e cujo preço foi estabelecido pelo equivalente a seu peso em ouro. Mas mesmo em obras anteriores, Manzoni se revelaria como mais um dos predecessores de Tunga quando havia ensaiado uma saída para alguns problemas formais do modernismo do pós-guerra³⁹, fato que o coloca, em ampla medida, em simetria com nosso artista. Pois Manzoni está operando uma retomada do radicalismo radical dadaísta de Kurt Schwitters, cuja expressão “Merz”, para designar seu processo de recolher e sobrepor os resíduos da sociedade industrializada, formando uma grande colagem que é sua própria obra, acaba por fazer parte, tanto sonora quanto conceitualmente, de uma constelação da qual *Merda d'artista*, pode ser incluída.⁴⁰ Esta evocação de Manzoni

reveladora de uma desordem, a constituição de uma ameaça futura. Cf. BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Trad. de Maria Luisa Bastos, Buenos Aires: Sur., 1960.pp43/44.

³⁹ Manzoni é com efeito, um dos artistas conceituais mais preocupado em sair das armadilhas do formalismo, tais como a expressão, a imaginação e a abstração, considerados pelo artista italianos como “invenções vazias”. Cf. WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. SP: Cosac&Naify, 2002.p 21.

⁴⁰ O dadaísta alemão Kurt Schwitters, entre as décadas de 20 e 30, dedicou-se a compor, nos altos de sua casa durante anos, a sua “Merz-Bau”, uma reunião de milhares de objetos recolhidos do cotidiano. A palavra Merz, é

a Schwitters, não se daria apenas como um modo de repudiar os objetos de arte enquanto fetiches inseridos no mercado, mas, como uma saída ao modelo formalista, que foi predominante na modernidade tardia.

Quando o trabalho de Tunga, passa, por sua vez, a manejar questões relacionadas com a antropofagia e com o surrealismo, parece fazê-lo, com o propósito de encontrar uma rota de fuga do rigor dogmático de nossa vertente construtiva. Porém estas similaridades entre Manzoni e Tunga, em redescobrirem potencialidades ainda não de todo exploradas pelas vanguardas, para criticamente jogarem flechas em determinados contextos históricos, não impedem o segundo de apreender a obra do primeiro, como mais uma das tradições da arte do século XX, a serem amplamente debatidas. Com efeito, em *Tesouros besouros*, subjaz, além de um aparentemente simples ou inocente jogo de palavras, um amálgama entre os pólos da nobreza e da abjeção, ou ainda do caráter alto e baixo das coisas, que, como dispositivos estéticos, são postos a funcionar dentro de um mesmo mecanismo. Assim, *Tesouros besouros* trata de lançar uma abertura à alguns dos radicais procedimentos da arte do surrealismo, do Dadá e do conceitualismo de Manzoni, que haviam posto em circulação no campo da arte, muitos elementos relacionados com a ordem do resíduo, do lixo e do descartável, muito antes que alguns dos novos cânones do formalismo, se tornassem hegemônicos nas décadas que se seguiram à segunda guerra. É nesse sentido que Tunga discute, através de uma fusão monstruosa dos tesouros com os besouros, duas conceituações distintas da arte moderna. A primeira concepção trataria paradoxalmente, através do predomínio de concepções relacionadas a autonomia das formas, de se manter em parte alinhada ao classicismo, no sentido de distinguir a especificidade ou o valor de propriedade do campo das artes visuais através da elaboração do novo vocabulário plástico do século XX, pela via da grade. A segunda, optaria por certa impureza formal, ao perceber nos resíduos e nos fragmentos da cultura, os novos conteúdos a serem incorporados em espiral, à tradição da arte, com vistas a enfocar um amplo problema da modernidade, ainda existente na distinção entre alta e baixa cultura.

Por esse motivo, poderíamos dizer que Tunga, ao enunciar *Tesouros Besouros*, na melhor tradição duchampiana, funde estas duas tendências, para gerar uma indagação de outra ordem, onde a retomada do lugar da arte, passaria por uma dissolução das

literalmente o fragmento da expressão “Kommerz und Private Bank”, encontrado num pedaço de papel, que adquire para o artista, o sentido de ser a propriedade privada despida de seu próprio sentido.

polaridades nas quais cada uma delas incorre. Duchamp havia proposto uma saída através dos jogos verbais, nas sentenças compostas de palavras que, sendo à primeira vista, de naturezas díspares, e que por meio de uma fusão proposital e calculada, geram uma tábula rasa no poder aparentemente inequívoco da linguagem. Esta ação, não apenas enfoca o grau permanente de equívoco que se apresenta em qualquer nível da linguagem, como também recoloca as coisas e as palavras que as designam, novamente em circuito, como em “do shit again and douche it again”, onde de uma sonoridade idêntica, produz-se um significado totalmente oposto, gerando inúmeras proposições de sentidos.⁴¹

Movendo-se numa constelação semântica semelhante, onde o dejetivo é usado como um mecanismo que, literalmente é capaz de acionar o escape de outros sentidos para que os conceitos se mobilizem, o crítico e historiador de arte Pierre Cabanne, apropria-se de uma sentença de Guillaume Apollinaire para intitular sugestivamente um livro de *Mer...de aux critiques*, onde menciona algumas “tribulações” da crítica de arte, em um arco que vai de Émile Zola a Pierre Ménard.⁴² Cabanne evoca nostalgicamente através de uma série de referências anedóticas, algumas personalidades bem como situações ignoradas ou esquecidas, através das passagens da atividade crítica, que, segundo o autor, ilustrariam, de uma maneira significativa, a “última estranheza” deste campo intelectual, vinda de certo crítico chamado “Pierre Ménard”⁴³. Cabanne evoca o personagem borgiano, para sugerir que a crítica é uma atividade tão artística quanto o é o objeto de suas análises. Assim, o crítico e os artistas, seriam as criações *ex nihilo* de uma só e mesma pessoa, sendo então decifrada, que esta identidade fundida e difusa, é, por natureza, diversa. Por certo, Cabanne reenvia para a crítica e para a historiografia, um problema de natureza semelhante ao que Duchamp, e posteriormente Tunga, haviam apontado através dos jogos verbais, a saber, a saída das armadilhas dicotômicas no pensamento estético.

⁴¹ DUCHAMP, Marcel. Nota 232. In: *Notas*. Intr. De Gloria Moure, trad. de Maria Dolores Dias Vaillagou. Madrid. Tecnos, 1998. pp. 188/189. Esta nota em particular exemplifica a proliferação entre sonoridade e sentido buscada por Duchamp: “Do shit again Douche it again/ Daily Laidy/ My niece is cold because my Knees are cold /Du dos de la cuillère au cul de la douairière. (...)”. Estes jogos de palavras realizados por Duchamp, estão, por sua vez, em estrita relação com a obra de Raymond Roussel. Retomamos a influência de Roussel em Duchamp, e de ambos em Tunga, em *Palíndromo Incerto II*, em *Narrativas ficcionais VIII*, e abordamos mais especificamente a linguagem de Roussel, em *Espirais de fumaça: restos dissipados do sacrifício da linguagem*, de *Entre a grade e a espiral*.

⁴² CABANNE, Pierre. *Mer... de aux critiques*. Paris Quai Voltaire, Édima, 1995.

⁴³ CABANNE, Pierre. Op. Cit. p. 132.

Mas Tunga nos monta uma armadilha de outra natureza, quando seu narrador, em *Tesouros Besouros*, descobre, estupefato, que os insetos são capazes de rolar suas esferas a partir de materiais mais nobres como as essências perfumadas. É quando o narrador decide interromper-lhes o processo e matá-los. Diante do enigma que subjaz nesta atitude, restaria a indagação sobre a traição destes insetos em relação à sua própria natureza - que de abjeta passou a ser desviada pelo uso do material mais elevado - traição que é cobrada pelo narrador, com a sentença de morte. Mas o narrador vai além, pois, da apropriação do corpo morto dos insetos e das esferas perfumadas, ele “perpetua a obra” que agora nos apresenta. É interessante observar como através destas mudanças de atitude vividas através da máscara do narrador, Tunga elabore conceitualmente, numa só obra, uma série de paradoxos contidos nas duas grandes tendências da arte que citamos acima.

Esta breve leitura sobre *Tesouros Besouros* é, apenas um exemplo entre muitas das sofisticadas operações de Tunga, que são capazes de dar conta, simultaneamente, tanto de esgarçar fios de alguns procedimentos das vanguardas, já incorporada em sua obra, agora no domínio da tradição. Ainda a propósito de insetos, e especialmente de besouros, havíamos mencionado em linhas anteriores, que o nome artístico “Tunga”, com o qual o indivíduo Antônio Mourão se tornou conhecido no mundo artístico, é o mesmo nome que designa cientificamente o “bicho-de-pé”, um besouro ou pulga nomeada de *Tunga penetrans*.

Para que possamos entender melhor estes complexos mecanismos culturais, com os quais o artista elabora certas transferências de conteúdo,- nas quais a rememoração de formas e de mitos readquire uma extensa significação - e, indo além, para que possamos circunscrever a simetria existente entre o nome do artista e a inscrição de sua própria obra no circuito internacional, devemos nos deter por alguns instantes no contexto dos primeiros anos do descobrimento. Isto terá o propósito de vermos, como surge num relato escrito, o encontro, por parte dos europeus, do curioso reino do besouro que nomeia nosso artista. E também para retrospectivamente considerarmos, de um ponto de vista mais antropológico, algumas das bases com as quais nosso modernismo antropofágico tratou de sustentar seu modelo estético baseado no motivo da vingança, e sua condição política, que determinaria as conexões com algumas premissas do surrealismo europeu.

Para tanto, devemos nos reportar aos primeiros registros de viagens escritos sobre o Brasil do período colonial, onde encontra-se a primeira versão do livro impresso em Marburg, na Alemanha, em 1557, narrando as duas viagens ao Brasil, feitas pelo aventureiro

alemão Hans Staden. Espécie de autobiografia “alterada”, *Primeiros registros escritos e ilustrados do Brasil e seus habitantes*⁴⁴ consta entre as primeiras narrativas literárias dos viajantes europeus ao Novo Mundo. Com efeito, o estado de latência do “Brasil” de Hans Staden, é contemporâneo dos primeiros núcleos europeus nesta parte meridional das Américas. Porém, antes de darmos um breve resumo das etapas iniciais da aventura de Staden, vale pautar que o jovem artilheiro de Hessen, iria estar duplamente implicado no motivo da vingança. Por um lado, por sua bem conhecida detenção entre os tupinambás com a constante ameaça de sua devoração; mas por outro, através de sua própria vingança, que efetivaria pela fuga efetiva e pelo relato escrito em forma de testemunho. Esta situação, que no caso de Staden se dá como um importante evento histórico, seria elaborada posteriormente, pela ficção, na literatura romântica no século XIX.

Com efeito, há uma recorrência temática no romantismo, do herói sofredor, que ao final de uma longa série de percalços durante a maior parte da vida (e que são enfrentados pela certeza da vingança final), triunfa, abrindo mão, de maneira magnânima, dos propósitos vingadores longamente cultivados. A esse respeito, o crítico literário Antônio Cândido dedicou um ensaio, *Da Vingança*, constante no livro *Tese e antítese*,⁴⁵ onde analisa a figura do *Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Embora os ensaios de Candido neste livro sejam uma compilação de publicações anteriores, em sua maioria, datados da década de 50, merece atenção o fato de que os títulos e algumas imagens escolhidas pelo autor para desenvolver suas análises, possam ser, sugestivamente, lidos em filigrana, como uma escolha muito pontual em relação ao que poderia e não poderia ser dito, no contexto da ditadura militar.⁴⁶ Mas, no que diz respeito à discussão mais propriamente literária no ensaio de Candido sobre a temática da vingança, é visível que em sua análise do *Conde*, ele a defina como parte de um certo, “temário romântico, do egotismo, do satanismo, da vontade de poder, da solidão, cosidos em torno da dialética do bem e do mal”⁴⁷, suprimindo

⁴⁴ STADEN, Hans. *Primeiros registros escritos e ilustrados do Brasil e seus habitantes*. SP: Terceiro Nome, 1999.

⁴⁵ CANDIDO, Antônio. *Da Vingança*. In: *Tese e Antítese*. SP. Companhia Editora Nacional, 1971. pp.1/29.

⁴⁶ Alguns títulos dos ensaios de Candido neste livro, tais como, *Os bichos do subterrâneo*, *Catástrofe e sobrevivência* e *O homem dos Avessos*, além de uma imagem que evoca um calabouço na novela de Dumas, e que é citada já na primeira página de *Da Vingança*, parecem indicar a consciência política de Candido, diante da censura militar. Esta escolha, que se dá por uma evocação aparentemente apolítica, ou de cunho apenas literário, revela, no entanto, uma dicção onde as palavras sugerem um duplo sentido. Cf. CANDIDO, Antonio. Op. Cit. passim.

⁴⁷ IDEM. p 12.

qualquer menção à antropofagia, o que poderia nos levar a entender, que talvez nos encontremos diante de uma alusão, feita por ausência, à aspectos da “conduta burguesa”, de nossos vingadores de 22.

Se resumimos a ampla análise de Candido - grifando apenas alguns aspectos que nos interessam para ampliar a maneira com a qual estamos aqui fazendo referência ao motivo da vingança, como elemento de nossa modernidade que é de certa forma recuperado por Tunga - vemos que o autor aponta, justamente, ao caráter pessoal da vingança na estética romântica. E indo além, o autor de *Literatura e Sociedade* atribui a importância da vingança pessoal na novela romântica, no sentido de que este mecanismo, destaca o indivíduo, o faz sobressair-se, marcando-o com “relêvo próprio”; ao contrário da vingança grupal, que segundo o autor, dissolveria o vingador nas malhas do interesse coletivo.⁴⁸

A narrativa de Hans Staden se encontra implicada tanto na questão grupal, quanto individual da vingança. O viajante é objeto de vingança grupal entre as divergências das tribos, e ao mesmo tempo, o testemunho de sua sobrevivência, é uma prova de sua vingança pessoal diante da adversidade.

Curiosamente, a experiência vertiginosa de Staden, possui muitas coisas em comum, com alguns itens do herói vingador da literatura romântica, conforme observada por Antonio Candido, mas também, com algumas aventuras pelas quais certos personagens de Tunga, elaboram suas narrativas. Para que possamos evidenciar estas simetrias, nos deteremos nas linhas a seguir, num resumo do relato de Staden.

O artilheiro alemão, dirigiu-se, em 1548, à Lisboa na tentativa de arranjar uma viagem para a Índia, mas acabou se engajando num navio mercante de um certo capitão Penteado. O navio que viria em busca de pau-brasil, devia também combater o contrabando com mouros da costa africana, apreender navios franceses que disputavam o comércio da madeira de tinta nas costas da terra de Santa Cruz, bem como transportar alguns degredados.⁴⁹

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. Op. Cit. p. 13.

⁴⁹ Seguimos aqui as informações do historiador Fernando Novais em ensaio introdutório à nova edição de *Hans Staden. Primeiros Registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. SP; Terceiro Nome, 1999. Editada por Mary Lou Paris e Ricardo Othake. Esta edição contém a tradução revisada de Angel Bojadsen feita a partir da edição alemã atualizada por Karl Fouquet em edição da Trautvetter & Fischer Nachfs; Marburgo de 1981. Esta versão havia também sido publicada originalmente em alemão em 1941, pela sociedade Hans Staden. Cf. NOVAIS, Fernando. *O “Brasil” de Hans Staden*. SP: Terceiro Nome, 1999.13/25.

Após muitas peripécias, chegaram à Costa de Pernambuco em janeiro de 1549, e logo lhes veio um pedido de ajuda num dos primeiros núcleos de colonização para acudir uma vila sitiada pelos selvagens. Conseguiram quebrar o cerco e reabastecer a vila. Entretanto, na busca de pau-brasil encontraram, na costa da Paraíba, uma nau francesa carregada com a valiosa madeira. Na tentativa de aprisioná-la, perderam o mastro principal, e com algumas baixas, tiveram de rumar de volta a Portugal, em uma viagem marcada pela fome e pela sede até os Açores, onde reabasteceram e seguiram viagem para Lisboa, ancorando 16 meses depois. Hans Staden não se deixou abater pelos primeiros infortúnios e já em 1550 encontrou-se no navio São Miguel, cujo capitão é João de Salazar, que irá se dirigir em busca do Rio da Prata. Após um motim que foi serenado na altura das ilhas Canárias, próximo a Costa da Guiné, uma tempestade desgarrou a nau capitânia, e no mês seguinte foram atacados por corsários franceses, que levaram todos os bens da tripulação. Empreenderam então a travessia até chegarem à Ilha de Santa Catarina, onde entraram em contato com os primeiros portugueses que lhes deram as coordenadas e a distância para o Sul (Rio da Prata) e para o norte (São Vicente).

A expedição se reorganiza e se divide, deliberando-se que a maioria do grupo se dirigiria para o leste em busca de Assunção no Paraguai, onde já havia um estabelecimento espanhol, enquanto os restantes, entre eles Hans Staden tentariam navegar para o norte em direção a São Vicente.

Nova viagem acidentada: A nave foi forçada pelos ventos, que a despedaçou contra rochedos. Depois os sobreviventes encontraram alguns portugueses que finalmente os encaminharam para São Vicente. E Hans Staden foi engajado como bombardeiro no forte recém construído de Bertioga, na ilha de Santo Amaro. O forte era a guarda de defesa das primeiras povoações em face dos tupinambás, que hostilizavam tanto os portugueses quanto os tupiniquins. Hans Staden, durante uma caçada na ilha, foi então feito prisioneiro dos tupinambás, sendo levado primeiro para uma aldeia de Ubatuba, depois para a de Ariró, onde se encontrava o chefe Cunhambebe.⁵⁰ Staden ficou nove meses em cativo, onde presenciou as cenas de antropofagia ritual que antecipavam o seu futuro sacrifício. Após uma série de incidentes e tentativas de fuga, conseguiu finalmente ser salvo por um navio mercante francês, até que, em 1555, chegava ao porto de Honfleur, na França.

⁵⁰ Novais pontua que a aldeia de Ariró, do chefe Cunhambebe, talvez fosse próxima de Angra dos Reis, mas a identificação verdadeira ainda é problemática. Cf. NOVAIS, Fernando. Op. Cit, p. 16.

Tal como o efeito da obra de Tunga é provocadora de sentimentos de estranheza, a narrativa de Staden parece, também, por sua vez, preconizar o conceito utilizado por Freud, na palavra alemã *unheimlich*, para caracterizar aquilo que é familiar, e ao mesmo tempo adquire uma presença sinistra, uma espécie de súbita visita da alteridade, ou ainda uma ameaça contida num elemento conhecido ou próximo.(Figura 3)

Mas o interesse da narrativa dos viajantes, tal como a de Staden, não se encontra apenas no propósito de registro histórico, mas em seu caráter de obra com valor em si mesma. Este caráter estranho e extremado, que não provém apenas da descrição das descobertas do novo da paisagem, ou de seus habitantes e costumes ou do próprio medo em face de tudo isso, trata também, da evidenciação do abismo da própria linguagem. Da impossibilidade que nela há de traduzir plenamente a experiência. Porém, nos chama a atenção o fato de que ao final da narrativa de viagem de Hans Staden, na última parte do livro, denominada “Relatório sobre alguns animais daquela terra”, o viajante no capítulo 33, nos relate o seguinte:

Sobre um tipo de inseto, parecido com pequenas pulgas, chamado de tunga pelos selvagens:

Há ali pequenos insetos parecidos com pulgas, mas um pouco menores e que chamam de tunga na língua dos selvagens. Surgem nas cabanas devido à sujeira das pessoas e grudam nos pés. Apenas coçam quando penetram na carne, e comem a carne sem que se possa especialmente senti-los. Quando não se presta atenção e não são logo extraídos, formam um nicho arredondado como uma ervilha. Quando cheguei nessa terra com os espanhóis, não tardou muito para eu ver como os insetos deixaram em horrível estado os pés de alguns de nossos camaradas que não lhes deram atenção.⁵¹

Por algum acaso familiar perdido na memória, um dia, o menino Antônio José começou a ser chamado de Tunga. Mas não por acaso, parece ter incorporado ao longo de sua carreira, algumas das inquietantes peculiaridades de seu minúsculo homônimo. Com efeito, sua obra dionisíaca costuma avançar, expansivamente, com uma força crescente, que envolve o espaço e os espectadores, visando uma multiplicação dos sentidos. Essa é uma força expandida e expansora do desejo, que muito tem a ver com o dispositivo através do qual, nossos indígenas mantinham o verdadeiro sistema antropofágico. O fluxo de energia que domina suas obras, que por vezes evoca a potência biológica da natureza tropical, conforme frisamos anteriormente, implica seu próprio nome. (Figura 4)

⁵¹STADEN, Hans. Op Cit, p. 112.

Na relação entre seu apelido ou alcunha de artista, em que a sonoridade já é evocativa por si mesma de alguma coisa primitiva, que soa quase como uma batida de tambor, e sua própria obra, Tunga parece alimentar-se de seu próprio nome. Se a ficção de que existe um pacto entre o significado do nome, como atribuidor de caráter, e uma conseqüente analogia em relação às ações e as marcas que se deixam nesse mundo, conforme queria Jacopo de Varazze, conforme sugerimos em nota anterior, o artista expressaria então, a natureza de um “tungas”, através das fabulações do exotismo presentes no modo como seu trabalho se coloca em solo estrangeiro.

Lembremos, nesse sentido, que na descoberta do inseto, a estranheza adere à descrição: “deixaram em horrível estado os pés de nossos camaradas que não lhes deram atenção”, nos diz, com efeito, Hans Staden, a respeito do terrível poder de infiltração destes minúsculos, abjetos e tão brasileiros insetos. Por outro lado, as travessuras dos “tungas”, concernem à deglutição da parte mais baixa e extrema do corpo. A inquietação de Staden, não se dá apenas no desconforto causado pelo bando de “tungas” que geram um contraditório sentimento que se divide entre a destruição de pequenos pedaços macios da carne, e a sensação quase prazerosa da coceira. Mas o incômodo também se manifesta na relação entre os próprios pés e a terra, que ao serem postos em foco, relembram nossa natureza animal. E por fim os “tungas”, ao mesmo tempo, habitantes e deglutidores dos pés, são outro elemento de remissão para Staden, do corpo como comida. Pois através dos insetos, ainda que sem o peso das conseqüências mortíferas do canibalismo ritual, o corpo humano está implicado dentro da cruel lógica da estranheza americana, aqui evidenciada pelo circuito natural do animal que come e é comido.⁵²

Oriundo da cultura que havia durante séculos sublimado através da consagração e eucaristia religiosas, parte do horror da morte, contido justamente no processo de deteriorização do corpo - e que o narrador de Tunga havia aludido em *Tesouros Besouros* - Hans Staden iria, literalmente sofrer um dos mais tormentosos e radicais dos contatos com a diferença. A antropofagia ritual, é signo emblemático da mais cruel e abominável estranheza no contexto da civilização ocidental que Staden ainda simboliza, porque não se encontra familiarizada com a distância de transformação simbólica participativa, sem a qual

⁵² Num contexto em que se retira o aspecto sagrado da comunhão entre mundo e homem, paradoxalmente, este homem do espírito, “não come nada que não tenha transformado em coisa”. Cf. BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*.p.35.

o hábito de comer carne humana, transforma-se na mais horrenda atitude. A antropofagia tupinambá, está longe de deglutir um corpo coisificado, pois em sua ordem cosmológica do sagrado, “a morte em mãos alheias era morte excelente porque era morte vindicável, isto é, justificável e vingável; morte com sentido, produtora de valores e de pessoas, conforme declara o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.⁵³

De modo que a vingança não era uma simples decorrência do temperamento agressivo dos índios, ou de uma incapacidade patológica em esquecer e perdoar ofensas passadas, mas, pelo contrário, a vingança, segundo o argumento do antropólogo, era a instituição que, justamente promovia a memória. É neste sentido que quanto a memória, Viveiros de Castro atribui uma importante significação ao motivo da vingança:

Memória, por sua vez, que não era outra coisa que essa relação ao inimigo, por onde a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social. Daí a separação entre a parte do indivíduo e a parte do grupo, a estranha dialética da honra e da ofensa: morrer em mãos alheias era uma honra para o guerreiro, mas um insulto à honra de seu grupo, que impunha resposta equivalente. É que a honra, afinal, repousava em se poder ser motivo de vingança, penhor de perseverar da sociedade em seu próprio devir. O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro de exocanibalismo consumia os indivíduos para que seus grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação ao outro, a vingança como conatus vital. A imortalidade era produzida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia. Entre a morte dos inimigos e a própria imortalidade, estava a trajetória de cada um, e o destino de todos.⁵⁴

Assim, para Viveiros de Castro, a vingança era o próprio motor da cultura tupinambá, sendo que antes de qualquer possível incorporação das qualidades do inimigo, argumento aliás, exaustivamente utilizado para interpretar a antropofagia ritual, o que estaria em jogo, seria uma inquieta e radical noção de incompletude, uma indispensabilidade dos outros. De algum modo, o motivo da vingança, que se encontra antes e por trás do ato antropofágico em si mesmo, é revivido constantemente na obra de Tunga em relação aos artistas de nosso modernismo que sua obra retoma ou evoca, conforme apontamos em linhas anteriores. Nesse sentido vale lembrar ainda, que “vingança” é uma palavra que pertence também à constelação semântica ligada ao plantio e à fertilidade, e que tornava-se na cultura tupinambá, o centro da memória coletiva do próprio grupo e do grupo inimigo.

⁵³ VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. *O mármore e a murta: Sobre a inconstância da alma selvagem*.in: *A inconstância da alma selvagem.(e outros ensaios de antropologia*. SP: Cosac&Naify, 2002.pp. 181/264.

⁵⁴ VIVEIROS de CASTRO. Op. Cit. p. 234.

Ainda colocando em discussão retrospectiva a problemática de um ponto de vista estrito à literalidade do canibalismo, sabemos hoje que já na Grécia antiga, o ato de comer carne humana era denominado *anthropophagía*. E que somente depois da descoberta da América, difundiu-se o termo canibalismo, tendo a origem da palavra uma relação com a primeira viagem de Colombo, quando o navegador torna-se ciente, através dos *arawak*, que os *carib*, seus inimigos antropófagos, eram ferozes, bárbaros e conhecidos como *cariba*. Embora antropófagos e canibais sejam, em princípio, idênticos, há uma importante distinção entre os termos: a antropofagia seria ritual, enquanto o canibalismo ocorreria motivado pela necessidade, pela fome. Essa diferença destaca que o consumo da carne humana como mantimento era mais degradante do que a ingestão segundo regras sociais⁵⁵. Nesse sentido, os antropólogos discordam da variação, pois não há notícias de sociedade que tenha consumido carne humana como alimento. No período colonial brasileiro, foram descritos dois tipos de canibalismo ou antropofagia: o exo-canibalismo, comum entre os tupis, e o endo-canibalismo, praticado, segundo cronistas coloniais, pelos tapuias do nordeste. Esta distinção, feita pelo historiador Ronald Raminelli leva em consideração muitos dos pressupostos de Viveiros de Castro conforme leremos a seguir:

Entre os primeiros, os festins canibais faziam parte da guerra. O prisioneiro era conduzido à aldeia, onde, mais tarde, encontraria a morte em ritual marcado pela vingança e coragem. Logo após a chegada, o chefe designava uma mulher para casar com ele, mas ela não podia afeiçoar-se ao esposo. O dia da execução era uma grande festa. No centro da aldeia, os índios, sobretudo as índias, se alvoroçavam. Os vizinhos também estavam convidados, todos provariam da carne do oponente. No ritual, homens, mulheres e crianças lembravam e vingavam-se dos parentes mortos. Imobilizada, a vítima não esquecia do ímpeto guerreiro: enfrentava com bravura os inimigos e perpetuava o sentimento de vingança. Seus parentes logo o reparariam a sua morte. Essa morte era honrosa, criava elos entre amigos e entre inimigos e identidade entre grupos. Depois de morto, a carne era dividida entre músculos e entranhas. As partes duras eram moqueadas e consumidas pelos homens; mulheres e crianças ingeriam as partes internas cozidas em forma de mingau. O matador, no entanto, não participava do banquete, entrava em resguardo e trocava de nome. Com a colonização, esse rito foi paulatinamente abandonado, provocando, segundo Eduardo Viveiro de Castro, a perda de uma dimensão essencial da sociedade tupinambá: a identidade. O antropólogo ainda comenta que a repressão ao canibalismo não foi o único motivo para o abandono. Os europeus passaram a ocupar o lugar e as funções dos inimigos, alterando a lógica do ritual. O endo-canibalismo não se pautava na vingança, mas na ingestão da carne de amigos ou parentes já mortos. Entre os tapuias, não havia melhor túmulo do que as entranhas dos companheiros. Era um ato de amor: mães e pais devoravam seus filhos. Depois de

⁵⁵ Cf. RAMINELLI, Ronald. *Canibalismo, Amor e Ódio*. In: JBoonline.terra.com.br/destaques/500anos/ahtml.

morto, o parente era retalhado e cozido em uma panela. Incineravam os ossos e, em seguida, raspavam-no. Nada era esquecido, nem mesmo o pó que era engolido com água. Os restos eram guardados e consumidos, posteriormente, em solenidades. Ao término do repasto, punham-se a gritar e a chorar.⁵⁶

As diversas leituras, no campo etnográfico, que elaboraram e re-elaboraram os rituais antropofágicos, somadas ao deslocamento do assunto para os espaços da literatura e da arte, desenvolvido pelo modernismo brasileiro, resultaram em fértil material para os estudos da cultura, adquirindo desdobramentos, no presente, que incluem a teoria da modernidade.

Neste sentido, com relação aos aspectos culturais enxertados no corpo coletivo desmembrado da modernidade, a ensaísta Ana Luísa Andrade lê a imbricação de um presente devorador, de natureza saturnina, que é ao mesmo tempo, incorporado pelo passado, e “que já é fantasma do presente”.⁵⁷ Segundo este argumento, a modernidade, ao se realimentar de sua própria linhagem, a assimila, ao mesmo tempo em que se transforma em outra. Por esse motivo, a problemática da temporalidade, através da figura mítica de Saturno, é posta em simetria com o tópico do corpo devorado pela passagem voraz do tempo. Esta condição é exemplificada pela autora, através de uma pintura de Goya, *Saturno devorando um de seus filhos*, que consistiria efetivamente de uma imagem de um presente devorador corporificado onde,

O abocanhar voraz do filho no passado que desemboca na devoração futura do pai, corpo incorporado que se torna incorporador. A força da linguagem imagística aqui se volta ao acontecimento originário cultural: a representação da espécie animal ampliada no corpo humano que, ao devorar um outro reduzido, apropria-se tanto das forças adversárias (exocanibalismo) quanto das ancestrais (endocanibalismo), canibalismo, enfim, que antecede a própria linguagem imagística de que é constituída a matéria-prima da pintura.⁵⁸

No ensaio de Ana Luísa, encontra-se também uma referência ao pensamento de Walter Benjamin, que, segundo a autora, já é, por sua vez, saturninamente reproduzido a partir de fragmentos de “um corpo arcaico desmembrado”, potencializador das alegorias modernas.⁵⁹ Assim, de uma memória cultural fragmentada, o retorno de certas imagens, como aquelas produzidas pelo nosso movimento modernista que havia incorporado

⁵⁶ RAMINELLI, Ronald. Op. Cit.

⁵⁷ ANDRADE, Ana Luísa. *Saturno devorador da Modernidade. Imagens/Sensações*.in: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Fpolis: Abralic, 1998. pp. 147/160. A partir da imagem de uma pintura de Goya, *Saturno devorando seus filhos*, a ensaísta estabelece um cruzamento entre os escritos de Benjamin e Clarice Lispector, na ordem do resíduo.

⁵⁸ Idem. p. 148.

⁵⁹ Ibidem. p. 150.

procedimentos similares aos do surrealismo, podem agora, serem novamente cruzadas na temporalidade, encontrando, através da expressão de Tunga, uma via de saída e de expansão, que é ao mesmo tempo, descolada da experiência da transmissibilidade das coisas por via direta. Curiosamente, este aspecto cultural da modernidade - relacionado a rapidez com a qual as coisas se sobrepõem, e que, conseqüentemente encontra um emblema em Saturno, deparando-se com suas ressonâncias na arte de nossos dias - reenvia o problema, a um sintoma cultural bastante antigo. Segundo o historiador de arte Irwin Panofsky esta espécie de sintoma imanente, deve-se à fusão e a diversas reincorporações, ocorridas ainda na Antiguidade, entre distintas imagens.⁶⁰ Conforme a vasta erudição de Panofsky, as reinterpretações de Saturno ao longo do tempo, ou, na terminologia do autor, as *pseudomorfosis*, - um conceito utilizado em sua iconologia para analisar como algumas figuras vão se revestindo de significados que não se encontravam presentes em seus protótipos anteriores - deram origem também à imagem do *Pai Tempo*, da qual parte da arte moderna, como a própria pintura de Goya mencionada por Ana Luísa, poderia ser tributária.

O trabalho de Tunga, quando devora saturninamente, as próprias devorações anteriores de nossa tradição antropofágica, para ser devorado, por sua vez, no futuro, estaria implicado nestes sintomas que em amplo aspecto, determinam as relações constantemente remissivas de toda arte, e que, como conseqüência, excluem a idéia da obra-prima, baseada no exclusivo e original.

Algumas dos objetos de Tunga parecem evocar o sentido daquilo que nas palavras de Ana Luísa, é o “devorado devorador futuro do pai”, para definir a voracidade peculiar dos tempos modernos. Assim, por exemplo, nas tranças, cabelos, pentes, e linhas enfiadas em agulhas, que por sua vez estão dispostas em enormes dedais em *Palíndromo Incesto*⁶¹, indo até formação de uma espécie de circuito infinito projetado nas formas, encontra-se em debate, uma dissipação do alinhamento contínuo da temporalidade. (Fig. 8)

⁶⁰ Panofsky analisa as incorporações e subseqüentes significados para a figura sinistra de Saturno. Argumenta que as derivações da fusão de Kairos, emblema da oportunidade, junto com o conceito iraniano de Aion, princípio da criatividade eterna e inesgotável que mais tardiamente se somam a expressão grega para o tempo Chronos, que por ser muito parecida como saturno romano Kronos, estabeleu-se uma outra fusão onde inúmeras manifestações vão sendo incorporadas. PANOFSKY, Irwin. *Pai tempo*. In. *Estudos de Iconologia*. Lisboa:Estampa, 1982.

⁶¹ Ver adiante: *Palíndromo Incerto I e Palíndromo Incerto II* em *Narrativas ficcionais de Tunga II e VIII*.

Mas esta discussão sobre a possibilidade das inversões temporais na obra de Tunga, que serão analisadas em outros textos das *Narrativas ficcionais*, puderam aqui serem extendidas e reenviadas para as fecundas reincorporações da arte brasileira, nas quais em grande medida, o processo do artista se baseia. Colocando, então, em funcionamento, aquela espécie de “penhor da sociedade em seu próprio devir”, que conforme o argumento de Viveiros de Castro, é fundador por excelência, do motivo da vingança.

Em última análise, gostaríamos de frisar resumidamente, que o imaginário contido na obra de Tunga nos reenvia ao contexto antropofágico modernista, aos aspectos nem sempre bem digeridos do surrealismo latino-americano, às operações radicais das últimas vanguardas, e a uma sorte de potencialização barroquizante transdisciplinar, que alimentam a sua inserção pelos circuitos local e internacional. Por outro lado, a altíssima variedade conceitual que aqui apontamos vai alimentar, por sua vez, o desenrolar das próximas reflexões.

3. Entre experimentação e deriva

Ao falarmos aqui sobre a noção de experiência, tão cara aos procedimentos artísticos desde os anos 60, e conseqüentemente, cara também aos princípios estéticos nos quais Tunga se move, estaremos nos reportando retrospectivamente, ao conceito de experiência que se relaciona aos fenômenos da modernidade, dados desde o choque e da anestesia conforme se manifestam no pensamento de Walter Benjamin. Estes, são anteriores à noção de experimentação, que é, por sua vez, fortemente arraigada a vários sistemas do pensamento contemporâneo.

O empobrecimento estético apontado por Benjamin, parte do declínio de uma memória e de uma tradição comum, que afixavam uma experiência do coletivo, relacionadas a uma temporalidade e a um trabalho dentro de uma ordem coletiva da vida prática e da linguagem, de um fio que unia vozes e mãos. A conhecida noção de “perda da aura” presente em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* é possibilitada, portanto, através do mesmo tronco reflexivo que, em Benjamin, se traduz na perda da secular experiência coletiva que unia um fazer e uma narrativa.

Com efeito, os ensaios sobre literatura e história da cultura incluídos em *Magia e técnica, arte e política*, postulam uma responsabilidade ao historiador-narrador, de constituir uma experiência em relação ao passado.

Para Benjamin, nas tardias *Teses sobre filosofia da história* (escritas em 1940), “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*”. Tal definição rejeita tanto o historicismo que tenta preservar uma imagem eterna e estática do passado, bem como as teorias progressistas que pensam a transformabilidade do futuro como uma espécie de progresso inevitável rumo a um crescente aperfeiçoamento da humanidade como um todo. Essas duas posições tenderiam de qualquer maneira a pensar esse tempo esvaziado e homogêneo ao qual o autor se refere. A progressista, por determinar “um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade”; e a historicista, por culminar no conceito universalista cujo procedimento por adição de fatos, acumulação de dados, tenderia a preencher esse mesmo tempo, que no cerne historicista é também um vazio *continuum*.

Um pouco antes (em 1933) no ensaio intitulado *Experiência e Pobreza*, escrito três anos antes de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, já estão postas as noções do fim da narrativa que advém do esfacelamento social e sutilmente colocada a idéia de uma possível reconstrução da experiência, ou de uma nova maneira de narrar, a partir desse esfacelamento que inclui a perda da memória por sucessão. Ou seja, dessa experiência que era transmitida como conhecimento dos valores imutáveis ou permanentes da vida, e que eram presenteados de uma geração à outra pelos mais velhos aos mais jovens. A experiência da primeira guerra marca para Benjamin o limite dessa transmissão, pois teria silenciado da boca dos combatentes, apontando a intransmissibilidade do horror:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não

mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.¹

O conceito de “barbárie positiva” se daria, portanto, como resultado da redução da transmissibilidade da experiência moderna, e encontra-se em estrita relação com a perda de memória. Ou melhor, com a perda da capacidade de retenção e transmissão de uma determinada experiência ligada a uma determinada verdade. O interesse de Walter Benjamin pelas produções das primeiras vanguardas, resulta de que lê essas operações em torno do *novo*, justamente por extraírem do nada, de uma “tábula rasa”, uma efetiva criação. Assim, os desafios da construção cultural dessas vanguardas, procedem de se constituírem alheias aos processos acumulativos dos “gabinetes” do século XIX, habitados por objetos plenos de significado. Nesse sentido, o rompimento com as premissas oriundas do iluminismo e do positivismo, encontra em Benjamin, atento observador da produção cultural europeia de seu tempo, uma tradução nas linguagens artísticas que dialogam e interagem com esse novo espaço habitado por um corpo conscientemente frágil e anestético.

Evidentemente, o conceito de “barbárie positiva” é circunscrito dentro da ordem cultural europeia diante das mudanças geradas pela primeira guerra e, em direção à segunda. Porém, o problema posto na oposição entre civilização e barbárie não é novo na disciplina filosófica moderna. Já se encontra em Nietzsche quando se refere ao filósofo como o “médico” da civilização. Ora, a figura do médico se faz necessária em face de uma doença, sintoma ou enfraquecimento. Parece estar posta na definição nietzscheana, a observação dessa excitação interna do Sujeito moderno, fervorosamente cindido entre rememoração e esquecimento, instinto e raciocínio lógico.² Diríamos que o que permite ao pensamento de

¹BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, VOL.I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. SP: Brasiliense, 1985. p. 115.

²A este respeito, e além dele, comenta Gilles Deleuze numa bela passagem em *Conversações*: “Não significa que os grandes autores, os grandes artistas sejam doentes, mesmo que sublimes, nem que se busque neles a marca de uma neurose ou psicose, como um segredo presente em sua obra, como a chave de sua obra. Não são doentes; ao contrário, são médicos, médicos muito especiais. A obra de Kafka é o diagnóstico de todas as potências diabólicas que nos esperam. Nietzsche dizia que o artista e o filósofo são médicos da civilização. É inevitável que, quando a ocasião se apresenta, eles não se interessem muito pela psicanálise. Existe na psicanálise uma tal redução do segredo, uma falta de compreensão de signos e sintomas, que tudo é reconduzido ao que Lawrence chamava de “o sujo segredinho”. Não se trata apenas de diagnóstico. Os signos

Benjamin sua capacidade de sobrevivência, reside justamente numa das questões-chave por ele desenvolvidas, a atribuição de valor ao resto, a ruína num contexto de esquecimento que leva à situação anestésica, como herança da modernidade, em chave duchampiana.

No entanto, há uma produção artística contemporânea que rejeita a negação de Duchamp e retoma certo convencionalismo formal. Nos referimos a um retorno da pintura como gesto hedonista e afirmativo na década de 80. O emblemático *neo-expressionismo* alemão e a *transvanguarda* italiana tendem em suas conhecidas *releituras*, a um *revival* arte-historicista em certa medida insípido. Por não projetarem as suas próprias contradições, suas soluções plásticas se dirigem a problemas que não são mais de todo pertinentes. Isso cria uma situação de manutenção de um falso hábito historicista, ou seja, essa produção guarda seu aspecto histórico, ou de “resgate”, mesmo sem nenhuma relação aos conteúdos revolucionários de seus predecessores. Não se trata de um modelo historicista em relação a uma linha de influência causal, autônoma, específica de uma determinada equação artística em relação ao meio em que é produzida. Trata-se de citar formas da arte do passado e conjugá-las nesta nova montagem, sem a preocupação de contextualização política de cada uma delas. Trata-se, sobretudo, de um uso estético –historicista que tende a negar a história para substituí-la pelo “monumento” ou “ruína”, prontos a serem estetizantemente saqueados em seus tesouros de símbolos e estilos, para alegria do mercado. Em última análise, trata-se de uma substituição de signos históricos, e não de seu deslocamento.³ Neste sentido, a derivação do conceito de barbárie positiva de Benjamin, no que se refere à possibilidade de construção de um dado cultural a partir de uma *tábula rasa* (nesse caso, o momento após as vanguardas), pode ser usado como uma desculpa a essa ressignificação formal que paradoxalmente, opera dentro de uma ordem temporal, para usarmos as palavras de Benjamin, vazia e homogênea.

remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada. Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo tem frequentemente um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido, Espinosa, Nietzsche, Lawrence. Mas não é a morte que os quebra, é antes o excesso de vida que eles viram, provaram, pensaram. Uma vida demasiado grande para eles, mas é através deles que ‘o signo está próximo’: o final de Zaratustra, o quinto livro da *Ética* escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. “Criar não é comunicar, mas resistir.” p 178/179.

³ Sobre o uso e o abuso das teorias benjaminianas no meio acadêmico das ciências humanas, há uma excelente análise feita pela ensaísta argentina Beatriz Sarlo, cujo título sugestivamente é *Olvidar a Benjamin*. Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2000.

Mas, dizíamos mais acima que a experiência do choque e da catástrofe benjaminiana releva uma noção que irá perpassar ao longo do século XX, alguns registros estéticos. Assim, a possibilidade da deriva na experiência de Debord é tributária da *flânerie*. Bem como a experiência de desterritorialização contemporânea se dá como uma espécie de expansão exaustiva da deriva.

Guy Debord, o criador da *teoria da deriva* e membro do grupo francês dos situacionistas que em meados dos anos 50, no rastro deixado por Dadá e pelo surrealismo, propõe uma espécie de arte total, com implicações sociais e econômicas na postulação de uma criação coletiva, pensou sobre a natureza psicogeográfica das cidades. E através do reconhecimento dos efeitos dessa face da cidade, propunha a afirmação de um comportamento “lúdico-construtivo⁴”. Assim, a teoria da deriva coloca em pauta a necessidade de inclusão da perda, como possibilidade de uma nova sensorialização. Pois dos sentidos amortecidos e das referências automatizadas com relação ao espaço da cidade moderna benjaminiana, Debord propõe uma memória que recupera algumas coisas, mas que não as reinstaura. Nesse sentido, diríamos que estamos em face de uma concepção da história que se constrói por imagens, mas também por procedimentos de montagem. Se a imagem moderna se torna possível graças aos procedimentos de repetição, corte e montagem, o procedimento da deriva, arma, no pleno domínio da amnésia moderna e pós-moderna, uma espécie de aposta na memória. No entanto, isto só se torna possível ao serem utilizadas as ferramentas do esquecimento. E paradoxalmente, de um esquecimento da condição anestésica, ou seja, está proposta na teoria da deriva, a tentativa de afastar-se tanto quanto possível, da repetição dos trajetos cotidianos, que nos levam de um lugar a outro, em busca da criação de novos caminhos de chegada a um determinado lugar. Com isso temos uma falha, uma hesitação entre nossos sentidos e as imagens que essa experiência proporciona. E essa hesitação, encontra um eco na indeterminação pensada por Marcel Duchamp em relação à imagem artística, no jogo entre *retard* e *regard*: O olhar e seu atraso, e ambos submetidos ao *hasard*, a pura sorte. Essa qualidade do objeto artístico que é fugidia, que nos escapa, já está referida na célebre conceituação de Paul Valéry com relação à poesia como sendo a

⁴ DEBORD, Guy. *Teoria de la deriva*. In: *La creación abierta y sus inimigos, textos situacionistas sobre arte e urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977. p. 61/69.

basculação constante entre som e sentido. Por certo, isto tudo tem a ver com a imagem moderna do aberto conforme Mallarmé, imagem - convite às perspectivas do leitor-fruidor.

Porém, se Guy Debord possibilita toda uma gramática do nomadismo no pensamento conjunto de Deleuze e Guattari algumas décadas depois, na ponta dessa curvatura, reencontramos Benjamin em registro de dialética negativa, como uma passada anterior do *flanêur*, em percurso que se abre ao movimento.

O entendimento da experiência moderna de Benjamin se dá no campo neurológico, através da observação dos fenômenos das respostas motoras diante da brutalidade operada pelo sistema de industrialização no organismo humano.⁵

Essa noção da perda da experiência, ou melhor, de sua transfiguração numa experiência anestesiada, ou anestésica, encontra-se em pertinência contínua em relação a estudos mais recentes dos mecanismos tecnológicos de extensão do corpo e dos sentidos. Porém, é importante frisarmos que algumas reflexões acerca dos novos meios de expressão que propõem estarmos através da revolução da informática, diante de um novo momento histórico. Na criação de um regime de signos semelhante ao da invenção da escrita, que nos tem dado provas mais que suficientes de que os filamentos das tecnologias contemporâneas não criaram um campo de igualdade, nem se transformaram na “máquina de guerra” para utilizar a expressão de Deleuze e Guattari, das minorias ou dos excluídos, diante das forças “Imperiais⁶”.

Evidentemente, os novos meios nos quais a linguagem está se processando tendem a transformar suas possibilidades e os mecanismos em relação a seu próprio uso, atuando na ordem do político. Ainda que, atribuições tanto celebratórias quanto apocalípticas, parecem deter, em alguns investimentos conceituais na área das ciências humanas, demasiada atenção em nossos dias. E dessa espécie de “distração” conceitual se gera todo um campo adormecido

⁵ Cf. Susan Buck-Morss. *Estética e anestésica: O 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado.* in: *A estética do fragmento*. Travessia 33. Fpolis, Ufsc, 1996.

⁶ Nos referimos por exemplo, ao livro de Pierre Lévy, *Tecnologias da Inteligência, o futuro do pensamento na era da informática*. Editado no Brasil pela Ed 34, São Paulo, coleção Trans, 2000. Pierre Lévy ao mesmo tempo em que propõe um fim para a oposição entre homem e máquina, vendo ao redor de equipamentos coletivos de percepção, pensamento e organização da comunicação, novas subjetividades grupais, descarta-se rapidamente da razão, caindo totalmente na armadilha do progresso e da evolução (absolutamente cartesianas) através da tecnologia. A contradição é dada com a mesma rapidez com que a seguinte frase é elaborada: “Na filosofia cartesiana, o livre-arbítrio, a razão e a atenção consciente remetiam-se indefinidamente umas às outras, no centro de uma substância única e transparente a si mesma. Esta imagem da alma está caduca”. Op. Cit, p. 163.

à atuação fora de controle, do próprio controle. Em resumo, interessa aqui pensar, que da noção de experiência passa-se a de experimentação, e desta, a uma outra experiência, que pode se processar em diversos níveis de mediação. Vivemos o paradoxo da era da *inclusão excludente* identificada por Giorgio Agamben.⁷

E o processo de globalização, que tende a fortalecer esse paradoxo, através da ilusão democrático-inclusiva que cria, tende a levar *ad infinitum*, a noção benjaminiana do choque, porém principalmente da anestesia da recepção. Se a televisão podia alguns anos atrás ser apontada como a grande inimiga ao processo de inalienação política, por exemplo, a problemática de hoje é mais complexa. A rede informacional e o sistema de controle, tudo atravessam. Inclusive, o nada em que se funda a ficção estatal.

Neste sentido, a experiência *anestésica* de Marcel Duchamp, é seminal para um entendimento de grande parte da produção visual da arte contemporânea. (Figura 5) Isso ocorre desde a pressuposição de que a arte moderna se constrói como puro nominalismo, como assinalamento e jogo. Pois ao perder uma espécie de aurificação de um conteúdo metafísico, ou substância interior, o objeto artístico duchampiano declina da interrogação sobre a natureza da obra em sua plenitude, para pelo contrário, interrogá-la em seus espaços de vazio.⁸

Portanto, as experimentações de deslocamento de sentido dentro de um determinado trabalho, e deste trabalho em relação ao seu espaço circundante (que depois de Duchamp pode ser ou não, o espaço específico da recepção), faz com que caiba agora ao artista esta determinação.

Essa determinação acabou por gerar uma outra responsabilidade aos artistas: ela se insere no lugar de qualquer suposta inocência em relação às implicações do próprio espaço da arte a partir da disseminação da cultura de massa e, para falar do presente, da cultura da

⁷ AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

⁸ A palavra estética deriva do grego *aisthētikē*, sensitivo, sensível; *aisthesis*, sensação, percepção. No campo da filosofia, sua atribuição começou com o filósofo alemão Alexander Baumgarten, que escreveu *Aesthetica*, em 1750. Porém, embora tenha inaugurado um uso específico para o termo, Baumgarten não é pioneiro na matéria, pois desde Platão e Aristóteles, vêm sendo debatidos seus problemas fundamentais. Kant na *Crítica do juízo*, configurou-a plenamente e determinou a importância da imbricação entre sensibilidade e entendimento. Schiller superou esse dualismo em suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, ao ressaltar a importância do impulso lúdico. Depois temos o impulso voluntarista de Schopenhauer e Nietzsche, o intuitivismo vitalista de Bergson e a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, sob influência do pensamento de Aby Warburg. Retomaremos a importância do pensamento de Warburg como precursor da História Cultural, adiante, em *A espiral que rasteja na terra clareia o céu*.

multidão. O corte com a noção de recepção retiniana operado por Duchamp, além de gerar uma abertura, um respiro dentro das possibilidades restritivas da vanguarda que, muitas vezes, operou mais retinianamente do que a própria tradição clássica ilusionística, permitiu uma espécie de desaturização da qualidade dos meios materiais com os quais a arte pode se processar. Evidentemente, neste aspecto não há um acordo generalizado. Muitos artistas ligados ao último período de vanguarda nos anos 60 optaram por manter sua produção dentro de um contexto único que imbrica a escolha dos materiais, das formas e conceitos, que não busca a chave de nomeação proposta por Duchamp. E esse é o caso, por exemplo, do escultor americano Richard Serra que em célebre enunciado adverte que, “a integridade física da obra é equivalente à sua integridade moral”.

O artista postula que cada processo e cada linguagem da arte, devem manifestar uma “integridade” entre o próprio meio e o material escolhido. Tal “honestidade” com relação à escolha certa de material pra uma determinada obra não gera margens para efeitos de simulação, ou por outra via, de camuflagens ficcionais que possam dirigir os sentidos para outras imagens além do sentido explícito proposto pelo artista. (Figura 6).

Porém, não devemos esquecer que as convenções artísticas também se estabelecem exatamente onde *parecem* ser rejeitadas. Nos referimos a uma estetização de temas e processos alheios à arte. Trata-se de uma rejeição retórica, pois o que é dado como rejeição é ao mesmo tempo oportuno, numa tática muito consciente da situação do antagonista intelectual, e da própria tradição antiestética. Se não for muito acurada, e muito ética, essa estratégia duchampiana pode tornar-se mera convenção em nossos dias. A arte que rejeita o convencional da arte, não deixa de estar sujeita ao outro convencionalismo do agora, o anticonvencionalismo. Na busca desenfreada de efeitos antiestéticos, pode-se obter escolhas estéticas de extrema gratuidade.

Ressaltamos no entanto, que no lugar do *Entre*, ainda há uma possibilidade para os escritores e artistas que trabalham seriamente, numa implicação de experiência, que se daria desde as posições de Michel Foucault: a de sair-se transformado após o contato com uma determinada experimentação.

Foucault chega a essa noção a partir de seu interesse em Nietzsche, Georges Bataille, Raymond Roussel e Blanchot entre outros, que compartilham um interesse em arrancar da vida e também profundamente de si mesmos, a máxima extração das possibilidades da

linguagem. Escrever e pensar, são da ordem da interrogação, e por isso, da ordem da experimentação, pois arrancam o sujeito de si mesmo, numa aventura cujos limites não estão delimitados a princípio. Não há uma experiência prévia ou vivida, cuja reflexão teórica possa ser feita na tentativa de apreendê-la, mas pelo contrário, uma reflexão que se constrói a partir daquilo que é desconhecido.⁹

Um terceiro dado que pensamos para este trabalho, do conceito de experiência, tenta extrair do cruzamento da modernidade e do barroco na América Latina um espaço onde a própria aventura estética se coloca como um rasgo de devir. Talvez o conceito benjaminiano de “barbárie positiva”, tenha sempre nos pertencido legitimamente, muito embora sem o choque aniquilador da experiência da construção da maquinaria de guerra rumo ao despedaçamento do corpo, fato tão pertinente em sua análise. No entanto, uma certa tendência à barbárie cultural que temos relacionada à nossa natureza antropofágica e a constante capacidade de invenção do novo sobre a “tábula rasa” latino-americana, procede da desassimilação ou desleitura do projeto iluminista, diante da alteridade radical que constituiu e ainda constitui nossa constante geração do espaço da diferença.

Nos tópicos operacionais dessa aventura estética barroca em sua intenção de radicalizar o artifício, de comprometer a verossimilhança, encontramos um encaminhamento

⁹ Encontramos em Foucault uma certa correlação com a noção de experiência de nosso Flávio de Carvalho, onde procedimento, atitude e obra se imbricam. Ver: OSÓRIO, Luís Camillo: *Flávio de Carvalho*. Coleção Espaços da Arte Brasileira, SP: Cosac& Naify, 2000. Indo além de suas atitudes irreverentes e da marca cromática forte das pinturas dos anos 30, seu interesse pelas chamadas *experiências*, fazem uma profunda passagem conceitual. Da criação como algo que chega a um resultado, da arte como busca de alguma coisa que se efetiva, Flávio de Carvalho passa a utilizar o processo como suporte e fim do procedimento em si mesmo. Em 1931 realiza a *Experiência n.º 2*, em que “desfila” na direção contrária a um grupo de peregrinos numa festa de Corpus Christi, e é quase linchado. Em 1933 cria e monta o espetáculo teatral *Bailado do Deus Morto*, onde atores negros por trás de máscaras de alumínio cantam o nascimento e a morte de Deus num mundo de homens e animais, numa estética que funde primitivismo, expressionismo e um certo teor futurista na cenografia. Nos anos 50 a invenção do *traje tropical*, uma roupa masculina onde uma espécie de saíote se combina a uma blusa de tecido furado, novamente causa escândalo entre o público e a mídia da época. Flávio de Carvalho antecipa com essas atitudes artísticas de extremo radicalismo onde se podem ler influxos nietzscheanos (especialmente na *Origem da Tragédia*), não apenas o campo do que alguns anos depois viria a se constituir como performance, mas também toda uma linhagem da arte brasileira que vai investigar os limites do corpo na obra, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, e posteriormente, Tunga (voltaremos a essas relações mais adiante). De qualquer maneira, se são colocadas datas aproximativas para as peculiaridades de conceito de experiência aqui referidas, diria que a passagem pelas guerras mundiais determina uma apreensão dada na impossibilidade de se fazer poesia, na ética de Adorno, por exemplo,. Foucault marcaria uma passagem aos eventos de Maio de 68, o que o coloca *entre* o estruturalismo tardio e o pós-estruturalismo, numa posição mais radical dos intelectuais diante da crise dos paradigmas políticos, estéticos, psicanalíticos, como se revela no trabalho de Deleuze e Guattari. A marca de um posicionamento intelectual sério após a queda das duas torres, parece estar em movimento, seguramente está em construção, porém não é de todo ainda vislumbrável.

da discursividade rumo a uma apreensão da história como ilusão, sedução imaginativa como um canto de sereia. Sendo assim, a experiência estética de utilização de recursos ilusórios e dos fatos históricos em sua simulação, que opera justamente por simultaneidade ao invés de justaposição de imagens, cria um campo de reinvenção permanente de um para-além da história.¹⁰

Se seguirmos a problematização que é posta a partir de Roland Barthes, a de que *texto é contexto* ou ainda, a de Jacques Derrida sobre *o fim do livro e o começo da escritura*, vemos que se colocam concomitantemente as estratégias de circulação da obra. De modo que lidar com os poderes de legitimação de sua própria linguagem, tem crescentemente se tornado uma problematização incluída no campo da fatura do trabalho do artista contemporâneo.¹¹

Em Tunga parecem persistir alguns pontos éticos que não são negociáveis frente ao mercado e as instituições internacionais em que coloca seu trabalho, que ainda carregam fortes conotações modernistas. Tais pontos podem ser encontrados numa sutil marca brasileira, e por vezes hispano-americanista, que junto à citação de mitos de outros lugares do mundo, ajudam a compor sua obra. Esta obra, quando é transposta para alguns dos espaços de poder da arte no mundo, devolve ao artista uma espécie de recusa ao resíduo colonial ainda existente por parte destes centros. No entanto, o artista consegue escapar de ser incorporado à armadilha multiculturalista posta pelo centro: ficar circunscrito a um *ghetto* identitário ou de gênero.

Isto posto, diríamos que há alguma coisa no modo como pensa e negocia a inserção de seu trabalho, que parece orientar-se a uma ética advinda do ideário do escritor cubano Lezama Lima (de quem aliás é um devotado leitor). Tunga, talvez esteja, de certa maneira, relendo as estratégias da *contra-conquista* do modernismo guerreiro.¹² Se a definição feita

¹⁰ Cf. *O jardim das Sereias*, adiante, em *Narrativas ficcionais de Tunga III*.

¹¹ De um modo genérico, diríamos que o movimento de inserção da obra num determinado contexto é um material a mais dentro do processo de fazer arte em nossos dias. A atitude de espera passiva por uma eventual inclusão posterior na historiografia da arte que pudesse ocorrer separada da construção da obra, torna-se a cada dia mais anacrônica e até mesmo inviável. Esta tensão no trabalho de Tunga é analisada em várias passagens de nossas *Narrativas Ficcionalis*, onde se encontra um pouco mais sobre a negociação do no campo da cultura “cultura” a partir de suas instaurações. Numa visada mais genérica, se poderia dizer que no contexto de produção e inserção do trabalho em arte contemporânea, as redes de informação mercadológicas e institucionais, atravessam a tudo.

¹² Retomaremos mais atentamente estas implicações adiante em *O jardim das sereias*, nas *Narrativas ficcionais de Tunga*.

por Lezama Lima do signo barroco americano como radicalmente vinculado ao conceito de arte de *contra-conquista*, ficam colocadas juntas num mesmo signo, uma atribuição de sentido político e de implícita rebelião, seja para as combinatórias dos motivos religiosos, bem como para artistas populares como o índio Kondori ou o Aleijadinho.¹³

Para a ensaísta Irlemar Chiampi, Lezama Lima quer propor um conteúdo oposto ao barroco instrumentalizado para fins de propaganda e persuasão na dogmática católica, de acordo com o estatuto jesuíta:

Visto pelo seu revés, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do colônato. Por outro lado, ao mostrar com o seu desenho do nosso devir a continuidade da *poiesis* demoníaca - desde o século XVII até o XX -, o barroco deixa de ser “histórico”, isto é, um pretérito perfeito, condenado por reacionário e conservador, para ser a nossa modernidade permanente, uma modernidade “outra”, fora dos esquemas progressistas da história linear. O barroco é para Lezama, a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do Logos hegeliano.¹⁴

John Beverley, crítico literário venezuelano e catedrático de literatura espanhola e latino-americana na Universidade de Pittsburgh e membro do grupo de estudos dos subalternistas, é uma voz que contrasta absolutamente com a de Irlemar Chiampi, a respeito do barroco latino-americano. Segundo Beverley a persistência do barroco como significante cultural da Espanha e da América Latina, deve-se a um impasse relativo na transição do feudalismo ao capitalismo. E sendo o barroco a primeira forma cultural do *moderno*, incluindo-se a literatura como instituição social, com quase todas as formas atuais privilegiadas, o crítico e a crítica literária seriam em certo sentido, invenções do barroco, geradas na mesma ordem de dificuldade do texto barroco. Segundo Beverley refletir sobre o barroco é, então refletir sobre a moderna literatura e a crítica, em sua condição contraditória enquanto aparato ideológico do estado, de modo que:

La persistencia del barroco como significante cultural en España y América Latina – los ensayos de Celestina Brood cubren un espectro que va del renacimiento peninsular hasta Sarduy- se debe por contraste, a que las culturas hispánica e hispanoamericana tienen una relación periférica con “el gran relato” de la modernidad. Pero el afán de hacer al barroco a la vez un símbolo y una práctica de una originalidad “americana” perpetuamente renovada borra las condiciones precisas de su instalación y desarrollo en América. Como hemos señalado varias veces ya en

¹³ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. coleção Estudos. SP: Perspectiva, 1998. p. 8.

¹⁴ Idem, p. 9.

el curso de nuestro argumento, la literatura latinoamericana desde el liberalismo ilustrado criollo de finales del siglo XVIII hasta la vanguardia se desarrolla por lo general en una serie de direcciones conscientemente contrarias al barroco, en parte a causa de la influencia de las poéticas neoclásicas en formar la modernidad literaria. Por contraste, la revalorización del barroco que comienza en América Latina con la crítica relacionada con la vanguardia en los años 20 y 30 - por ejemplo, en el “primer” Borges o Carpentier - se hace precisamente en contexto de la crisis ideológica e institucional del proyecto liberal decimonónico.¹⁵

Está ainda posta na problematização de Beverley que os retornos do barroco sob diferentes alcunhas e características temáticas e formais peculiares na América Latina como um todo, teriam de algum modo ainda uma espécie de reminiscência com as práticas intelectuais do período colonial. Tais práticas como a jurisprudência, teologia, política, urbanismo, administração, tecnologia e *estratégia militar*, formavam em conjunto as bases da hegemonia aristocrática, tanto na Espanha quanto nas colônias. E tinham em comum a necessidade de serem elaboradas em uma discursividade estilisticamente compatível com os pressupostos de uma elevação aristocrática estatal, num sentido de direito e ao mesmo tempo, de uma ética de mando.¹⁶

Com efeito, a relação entre alguns pressupostos dos nossos modernistas que têm relação com a guerra contra-colonial e com o conceito de estratégia que daí decorre, parece encontrar ressonância no modo como o trabalho de Tunga é apresentado nas grandes exposições em que participa. Podemos extrair daí um valor ambivalente. Pois há nesses eventos, uma sorte de “guerra cortês” proposta por Tunga sobre o solo estrangeiro, nesse espaço do *Entre*, onde a arte incorpora uma vibração crítica de um determinado lugar. Por exemplo, quando o artista reatualiza um trabalho anterior, para instaurar e problematizar algum dado político específico do lugar. A instauração *Passeio de Vanguarda no Soho* (Nova York, 1996) reaparece como parte de *Inside Out, Upside down*, trabalho apresentado na Documenta X (Kassel, 1997). Na plataforma de trem de uma velha estação desativada em Kassel, voltam os rapazes de *Passeio de Vanguarda*, carregando suas malas velhas que contêm pedaços de corpos humanos simulados e ossos.(Fig 7) Só que na versão da Documenta, as malas e seu bizarro conteúdo migram para as redes que ficam suspensas nas

¹⁵ BEVERLEY, John. *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Los Teques, Venezuela: Fondo editorial A.L.E.M., 1997.

¹⁶ Op. Cit, pp 19/20.

vigas da plataforma à noite, e durante o dia, são colocadas na altura do espectador, instaurando um retorno de uma paisagem do Holocausto..

Num outro momento, na instauração feita para sua retrospectiva no Bard College, o artista misturou os charutos de *Barroco de Lírio* (apresentados na X Bienal de Havana, 1994), a pólvora de *Corpos Pulvorosos* (da exposição na Galeria Luísa Strina, 1996), um desenho de *Pinturas Sedativas* (MAM do Rio, 1985), e introduziu um elemento novo, um *Preto Velho* protagonizado na abertura da exposição pelo próprio diretor do Bard Museum. Ou ainda, em sua exposição no seletto Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires (1999) onde apresentou uma versão da instauração *Teresa*, uma centena de *performers* oriundos de uma favela.¹⁷ Vemos, enfim, que a provocativa “guerra cortês” ocorre do amalgamento realizado pelo artista, entre suas diversas obras. Esses elementos de instaurações que retornam, se incorporam, aderem às novas criações, vão engendrando através de deslocamentos, o que a psicanalista Suely Rolnik denomina uma “provocação de devires”¹⁸. “Todo guerreiro se baseia em simulação” diz o clássico tratado chinês *A arte da Guerra*, ou numa outra passagem: “a maior das habilidades é vencer os inimigos sem lutar”, o que nos permite ver a marca taoísta de realizar o máximo através de uma mínima intervenção. As elegantes análises da “guerra cortês” feitas por Roger Caillois, marcam o limite ético ligado ao gesto cavalheiresco, dos rituais de delimitação do espaço específico da batalha, enfim, de uma série de regras existentes em muitas civilizações para a crueldade da guerra que invade pouco a pouco o espaço e as vidas dos cidadãos comuns, no período moderno.¹⁹ O *modus*

¹⁷ Nos deteremos ao final deste trabalho, especificamente sobre esta obra em *Êxtases, teresas, Assaltos e Resgates*, nas *Narrativas ficcionais de Tunga XIX*.

¹⁸ ROLNIK, Suely. *Tunga. A Virtualização da Arte*. in: Panorama da Arte Brasileira. Catálogo da exposição. MAM, SP, 1997.

¹⁹ *A arte da Guerra*. Sun T’Zu. Martin Claret, SP, 2002. Os treze capítulos do livro costumam ser atribuídos ao general-filósofo Sun T’Zu, porém há divergências. Algumas edições antigas do livro atribuem a autoria a vários autores. De qualquer maneira, foi escrito ou compilado no período dos Estados Guerreiros, há cerca de 500 a.C. Os ensaios são dos mais antigos tratados sobre o assunto e contêm a essência da sabedoria de como “fazer a guerra”. O ensaio de Caillois chama-se: *A guerra cortês* e se encontra em Anhembi, 31, SP, 1953. Cf, também do mesmo autor: *Bellone, ou La pente de la guerre*. Fata Morgana, 1994. Nesse acurado estudo, Caillois observa que paradoxalmente, o fato de que a guerra moderna seja doravante, feita pelos civis, não representa que se viva numa *civilização de guerra*. Pelo contrário, as qualidades propriamente guerreiras, a bravura, por ex. perderam sua importância. Ao tornar-se uma empresa industrial e precisa, que não singulariza indivíduos, a guerra aumentou o volume de crueldade em enormes proporções. No entanto, diríamos que a guerra espetacularizada de nossos dias, principalmente nas invasões feitas pelos Estados Unidos ao Iraque tornou-se uma imagem na esfera global. Nesse sentido, benjaminianamente falando, diríamos que a “estetização da violência” contida no Manifesto Futurista de Marinetti, toda a elegia à beleza do guerreiro, etc., enfim, a irresponsabilidade transgressiva contida no manifesto, chega em nossos dias a parecer ingênua, e o futurismo, anacrônico.

operandi do guerreiro Tunga, através das armas barrocas da simulação, não encontra um *habitat* fixo. Algo foge permanentemente, pois é próprio de sua linguagem, escapar das regras estabelecidas no circuito da arte contemporânea e paradoxalmente criar um avesso: seus trabalhos ao mesmo tempo em que “escapam”, se tornam raros, e por esse motivo, mais valorizados dentro deste mesmo circuito. Isso faz com que uma retro-alimentação entre circuito e obra continue a gerar misturas e renovações. Porém há uma segunda aventura proposta neste texto, e que concerne a esta reflexão por ela mesma. Uma reflexão feita num campo que se recorta, ou melhor, que se esgarça, pois o esgarçado limite que margeia o tecido imagético é impreciso, não há um controle absoluto sobre a forma que irá acontecer. Trata-se de um delicado envoltório de um espaço para pensar a arte, envoltório em vias de romper-se. Como procedimento que enuncia –se de um meio vizinho ao meio em que atua, em busca de pontos de contato, linhas de fuga e pontos de fricção²⁰

Exórdio II. Narrativas ficcionais de Tunga: Palíndromo Incerto I

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 destes 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. (Figs. 8 e 9). Esta remissão tenciona o espaço da obra fazendo com que através da circularidade que se pôs em ação, a obra não tenha começo nem fim.

²⁰ As linhas de fuga são em sentido literal, as linhas perpendiculares e paralelas que atravessam um determinado “ponto de fuga”, para esquematizar o uso da perspectiva num desenho ou numa pintura figurativa. Portanto é uma ferramenta de simulação num plano (espaço bidimensional), de tridimensionalidade. Deleuze atribui à linha de fuga, uma noção plural, de abertura, de caminho por onde alguma coisa pode escapar. E neste sentido a ampliação, pois de ferramenta de criação de uma convenção óptica como a perspectiva - a linha de fuga em Deleuze se transforma num móvel capaz de transportar o pensamento do ponto de vista ao perspectivismo.

Estamos em torno de *Palíndromo Incesto*, 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 pelo artista remetem à outros- há alguma coisa que escapa da ordem alegórica ou associativa que impede um encontro direto com a interpretação de um possível significado secreto.¹

Convocaremos aqui, algumas das reflexões que foram sendo e que serão elaboradas mais ao longo deste texto, nos ensaios de *Entre a grade e a espiral*, para dispô-las em consonância com esta obra de Tunga. Poderíamos começar, fazendo um breve apanhado dos conceitos teóricos que alinhamos sob estas duas formas. Dentre elas, algumas das posições do alto-modernismo, para que se possa tentar estabelecer mais acuradamente, outras possíveis leituras para este trabalho que estamos referenciando. Nesse sentido, o projeto ideológico do crítico americano Clement Greenberg, ao qual nos reportaremos mais adiante, poderia nos exemplificar a posição crítico-ideológica, que se baseia na discriminação dos limites de cada categoria artística. Conforme veremos em diversos momentos deste trabalho, o valor que este tipo de avaliação crítica atribui ao trabalho artístico, tem uma relação estreita com o estatuto de autonomia da arte.

Porém, 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. Daí se geraria uma das fontes de distinção que mais tardiamente pode ser estabelecida, a saber, a distinção entre o “alto modernismo” e as vanguardas.² Com efeito, a defesa teórica do alto modernismo greenberguiano implica a aceitação hierárquica de uma produção da cultura “alta” em oposição direta com a “baixa” cultura produzida no interior da sociedade industrializada. Enquanto que por sua vez, a vanguarda apostaria numa vinculação com o universo fabricado no interior da cultura de massas.

¹ Por esse motivo trabalhamos a mesma obra sob um outro prisma de leitura mais adiante, em *Palíndromo Incesto II*, em *Narrativas ficcionais de Tunga VIII*.

² No discurso de Greenberg tal distinção ainda não está elaborada de uma maneira clara. No próprio texto que inaugura sua reflexão crítica, “Vanguarda e Kitsch” de 1939, ele atribui as diversas tendências da arte moderna, a concepção de que estas são arte de “vanguarda” em oposição ao kitsch, de cunho massivo. Ver: *Vanguarda e kitsch*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte/ Jorge Zahar, 1997.

Esta problemática foi sendo exaustivamente trabalhada com distintos matizes durante o século XX, e ocupou um lugar importante nos temas de pensadores como Adorno e Benjamin.³ No entanto, ela continua em suspensão. Evidentemente o enfoque se torna mais diversificado por conta da aceleração das mudanças da sensibilidade que ocorrem por conta dos processos de industrialização, entre outros. Todavia, 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.⁴

Assim, quando fazemos referência neste texto, ao pensamento vinculado à “grade”, buscamos mapear uma tendência conceitual que relaciona a concepção artística à busca imanente de um espaço idealizado ou até mesmo metafísico; e no segundo caso, o da “espiral” busca-se uma análise de uma concepção da arte baseada na investigação constante, seja ela voluntária ou não de elementos de retorno.

Na confluência destas duas formas, aqui utilizadas como conceitos, encontramos um lugar do entre, que convocamos nas primeiras linhas deste texto, e, que fazendo referência direta ao conceito de *entre-lugar* -criado pelo escritor Silviano Santiago - procura problematizar o campo da chamada “pluralidade cultural” de nossos dias. Nesse sentido, o trabalho de Tunga, junto 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.⁵ Porém, de acordo com o que se enuncia já nas primeiras

³ Nos detemos nesta problemática cruzada nos dois pensadores em: *A grade e a espiral em Adorno e Benjamin*, mais adiante neste trabalho.

⁴ 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*.

⁵ Nas primeiras páginas deste trabalho havíamos feito referência ao ensaísta e narrador brasileiro Silviano Santiago, que escreveu na década de 70 o emblemático ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” onde pensa o caráter de constante formação da produção cultural latino-americana, como uma espécie de devir paralelo à história, ou como uma espécie de via de modernidade imanente, e desde sempre alteridade ao ainda débil percurso iluminista do colonizador. Vale a pena rememormos o fato de que, face ao neocolonialismo da sociedade burguesa e consumista dos anos da guerra fria e da ditadura, Santiago reivindica ao escritor latino-americano, a responsabilidade de dê-escrever o estereótipo da cultura latino americana como da “colônia de férias para turismo cultural”. Silviano ainda exemplifica a posição do escritor latino-americano e poderíamos aqui pensar a de Osman Lins, como a de um personagem de uma das ficções de Borges: “Pierre Menard, romancista e poeta simbolista, mas também leitor infatigável, devorador de livros, será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.” Cf: SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In:

páginas deste trabalho, nas três décadas que nos separam da invenção do conceito de *entre-lugar*, o mundo tornou-se globalizado. E como o mundo globalizado é também o mundo que postula o valor da diferença, devemos manter em mente as distintas tonalidades com que o conceito de diferença postulado pelos centros hegemônicos, nos leva a repensar o *entre-lugar* da discursividade latino-americana hoje. ⁶

Quando reunimos alguns ensaios a partir da idéia de uma basculação entre as formas da *grade* e da *espiral*, onde abordamos alguns tópicos sobre arte e literatura, buscamos uma possibilidade de agregar distintas concepções, formando um espaço de pensamento à partir destas duas formas. Valeria novamente frisar que, estas duas figuras geométricas que a primeira vista parecem tão distantes uma da outra, servem-nos como uma espécie de pretexto para a elaboração teórica deste trabalho. Entre estas duas formas, ou entre estes dois conceitos, é formulada uma tentativa de estabelecer contrapontos sobre imagens visuais e literárias que produzam um regime de significação através de uma sobrevivência ou de uma sobre-vida. A “grade” e a “espiral” se movem em direção ao infinito da linguagem de maneiras diferentes, e não contém 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.

Voltando ao tópico com o qual iniciamos esta primeira via de reflexão sobre *Palíndromo Incesto*, valeria lembrar que dispomos do lado da “grade” alguns cruzamentos oriundos de uma leitura estética que se pauta pelo formal. Em grande parte estas leituras se apóiam num estatuto de ler uma “verdade” na obra, e cuja aposta na primazia da forma irá privilegiar um determinado processo artístico enquanto produto final. Este objeto

Uma literatura nos trópicos (ensaios sobre dependência cultural). SP: Perspectiva, col. Debates, vol. 155, 1978.

⁶ Nossa produção cultural, permeada das ambivalências citadas por Silviano Santiago se elaboram no presente no caso da circulação internacional das obras dos artistas citados, como mais ambivalentes ainda. Pois sua inclusão no circuito contemporâneo hegemônico faz com que suas obras 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, à 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://universesinuniverse.magazin/marco-polo-mosquera.htm>.

finalizado, concretizado possui uma assinatura que remete ao valor de individualidade ativa do artista.

Muitas vezes esta posição irá alimentar a semelhança, ou melhor a verossimilhança do objeto a uma determinada idéia ou conceito filosófico, que, por mais abstrato que seja, leva esta posição a uma ênfase na mimese. Esta mimese não se vincula mais com a representação no caso da arte moderna abstrata, cujo exemplo emblemático da tendência artística da “grade” encontra-se no trabalho de Mondrian. Noutras palavras, embora diferida do jogo representacional da arte, a tendência abstrato-constructiva da arte, sustenta o sentido da obra em sua potência de substituição.

De modo que teríamos 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. Além disto, o saber da história se apresentaria nesta tendência, na aceitação de uma linearidade progressiva e acumulativa. Conseqüentemente, está relacionado com o problema do “limite”, onde os meios artísticos devem atuar circunscritos em si mesmos, bem como de modo evolutivo.⁷

Por sua vez, a “espiral” está disposta do lado de uma leitura crítica da arte que tenta retomar a imagem em consonância com a história e com o texto.⁸ Estas leituras apostam na ficção enquanto verdade ou melhor, na possibilidade de que as estruturas ficcionais possam gerar conteúdos de verdade. O que irá colocar em jogo uma tentativa de aproximação à uma espécie de inconsciente histórico. Como conseqüência, a forma é assim substituída pela força, e a mimese pela energia mimética, o que reforça um processo em vez de um produto final. Esta força se relaciona com as potências do retorno diferido. Estas potências de retorno, são próprias das imagens e da poética de Tunga, onde elementos que produzem

⁷ 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 entrincheirar-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.

⁸ Poderíamos pensar 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.

circuitos e circularidade dominam o procedimento com que as obras do artista se constituem. Paradoxalmente, esta força de retorno que é infinita - tanto em relação às espécies da natureza, quanto aos artifícios gerados pela inteligência humana - produzem pequenas distinções ou singularidades em meio as semelhanças.⁹ No caso da cultura, ou mais propriamente da arte, os retornos a cada turno, potencializam singularidades ao invés de individualidades autorais. Assim, para os fatores de semelhança e de substituição contidos nas leituras da “grade”, o que se produz no lado da “espiral”, postularia a contigüidade e o extravio, o valor da perda. Nesse sentido, o projeto político e estético de Georges Bataille, já nos havia exemplificado esta posição.¹⁰

Em última análise, teríamos uma posição de leitura da arte e da literatura que as lêem como alguma coisa de ordem autônoma, com valor próprio e que é da ordem da economia da acumulação, através das camadas sucessivas da cultura ao longo do tempo, e lhes atribui uma função social; e outra, que lê a arte e a cultura por seu valor de heteronomia, como “a parte do fogo”, segundo as palavras de Maurice Blanchot, do extravio e do desbordamento.

Uma obra literária marcante na cultura brasileira, *Avalovara*, de Osman Lins, possui uma estreita simetria com os conceitos-forma que são aqui investigados.¹¹

Com efeito, existem duas linhas narrativas que conduzem a leitura de *Avalovara*, e são elas: “A espiral e o quadrado” e “o relógio de Julius Heckethorn”. Nos detemos sobre “a espiral e o quadrado” por encontrarmos neste fio condutor da narrativa de Lins, uma aproximação com a nossa própria categoria de leitura que foi explicitada novamente, nas linhas acima. (Fig. 10). “A espiral e o quadrado” no romance de Osman Lins, é um elemento dúplice, pois cria dentro do livro uma espécie de estrutura de auto-referencialidade, postulando porém, uma inserção imaginativa de alto grau ficcional.

Este capítulo, como o próprio nome sugere, trabalha um denso mergulho nas duas concepções estéticas que estamos referenciando. Enquanto estrutura auto-referencial gera a

⁹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. RJ: Graal, 1988.

¹⁰ Cf. neste trabalho, *Entre o sacrifício e o jogo, rituais imanes da arte*. De um modo genérico, o pensamento de Bataille aponta ao fato de que da irrenunciável ligação da morte com a sorte ou o acaso, e das relações entre estas e o erotismo, todas as outras experiências de transgressão e de excesso, entre elas a própria arte e o jogo, podem tomar posições, ainda que não definitivas, dentro da vida. E inclusive transtornar e suspender a ordem da sobrevivência e da economia acumulativa, ao levantarem as regras do interdito.

¹¹ Após a elaboração inicial destas duas categorias, através da sugestão feita pela prof. e ensaísta Ana Luísa Andrade, tomamos conhecimento mais profundo da estrutura do livro de Osman Lins, onde lemos como título de um dos capítulos: “O quadrado e a espiral”.

constituição do próprio 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 interroga o futuro de sua criação, está colocado entre estas duas formas. Na indeterminação do papel que elas terão a cumprir, o autor, ao mesmo tempo em que os cria, os irá desvendando ao longo da obra. Por esse motivo, assim os 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?¹²

Algumas páginas adiante, quando esta estrutura narrativa retorna, o narrador, sobre a criação destas duas formas 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.¹³

Na próxima aparição deste fio narrativo que irá conduzindo o texto, o narrador detêm-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. A espiral não tem começo nem fim”. O fato de a seccionarmos nas extremidades, é para o narrador, uma maneira de nos guardarmos da loucura. A infinitude que a forma espiral evoca, depara-se com as circunscrições da expressão humana, o que o leva a buscar um contraponto no quadrado, esta forma de delimitação muito precisa, que virá em seu auxílio da seguinte maneira:

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.¹⁴

¹² LINS, Osman. *Avalovara*. SP: Companhia das letras, 2001.p 13.

¹³ Idem. p 15.

¹⁴ Idem. p 18.

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. O palíndromo que pode ser traduzido como: “O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos”, cuja origem anônima e misteriosa coloca-se como um segredo que permite sua ficcionalização. Então a narrativa nos conduz ao ano 200. ac. Tempo em que teriam vivido em Pompéia, um 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 frase que o servo inventa, será com efeito 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. Ana Luísa Andrade observa que esta parábola na verdade, “identifica-se à configuração romanesca da espiral sobreposta ao quadrado no diálogo crítico entre a escravização da mente e sua libertação através da criação.”¹⁵ Por essa via, a liberdade do escravo corresponde o 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.”¹⁶ 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, segundo a ensaísta:

¹⁵ ANDRADE, Ana Luísa. *Osman Lins: Crítica e criação*. SP: Hucitec, 1987.p 176.

¹⁶ Idem. p. 176.

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.¹⁷

De fato, falar propriamente de uma estética medieval é levantar uma problemática sobre o estatuto da arte e da literatura vinculada à 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”, frase ainda pertinente ao caso tanto 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 dessemelhantes” 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.¹⁸

Quanto à concepção textual, Groulier observa que a vontade de captar e expressar as realidades invisíveis estimula a invenção de vários sistemas simbólicos frequentemente 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. Assim, o modelo da “semelhança dessemelhante” do Pseudo-Dionísio Areopagita, baseia-se numa multiplicação das analogias e semelhanças

¹⁷ Idem. p. 178.

¹⁸ GROULIER, Jean-François. In: LICCHENSTEIN, Jaqueline. *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. In : *A Pintura. Textos essenciais*. SP: 34, 2004. vol. II.

através do uso das imagens. Já que, entre o mundo e as suas realidades materiais, nenhuma semelhança com a natureza divina é possível, o Areopagita recomenda o uso de símbolos dessemelhantes, a fim de que não se permita nenhuma identificação possível entre o que ele é e o que ele significa. Desse modo, a extrema beleza pode ser expressa pela extrema feiúra.¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ Tudo isto nos poderia nos levar a pensar que os conteúdos desbordantes e barrocos nas obras de Osman Lins e Tunga se pautam por uma espécie de “recusa” da assimilação de determinados modelos da modernidade racionalista ocidental.

Uma obra de Tunga que podemos ler em consonância com o palíndromo de *Avalovara* é justamente *Palíndromo Incesto*,²² irá abordar o tema do palíndromo deslocado, porém de sua origem textual. O mecanismo de circulação posto a funcionar na obra parece ser voluntariamente associado a palavra incesto pelo artista, no sentido de abrir uma discussão que se opõe a tendência de leitura de obra de arte que enfatiza a linha progressiva

¹⁹ Cf. Pseudo-Dionísio Areopagita. “A origem divina das imagens”. In: Op. Cit. pp17/26. Merece atenção o fato de que no sistema imagético do Areopagita, o caráter repulsivo dos símbolos “baixos”, provoca uma espécie de compensação dialética, pois o espírito do fruidor diante deles, é de certa maneira projetado rumo ao contrário, ou seja, à natureza celestial.

²⁰ Op. Cit, p. 14.

²¹ 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.

²² 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).

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 uma espécie de objeto afirmado através de materialidade. Ou ainda, 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 cesto) na qual pudesse ser carregado no espaço físico que nos circunda.

Não por acaso, a literatura latino-americana do século XX, irá se deter sobre a questão do palíndromo. O que parece estar em jogo é uma aproximação ao cerne da linguagem escrita, posta a nú. Ou noutras palavras, trata-se de uma abordagem travestida daquilo que havia interessado as reflexões de Foucault: a ontologia ou o Ser da linguagem quando posto frente ao espelho.²³ Assim, o palíndromo na literatura latino-americana, vai “desde uma concepção mágica com o idioma”, segundo Júlio Cortazar, até a leitura do palíndromo como de um jogo de “esconde-esconde onomástico”, segundo Severo Sarduy. De todo modo, 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 no sentido designativo.

Por outra via, o cesto nos reporta à problemática da cestaria que havíamos trabalhado na grade. Nesse sentido, *Palíndromo Incesto* trabalha simultaneamente a grade e a espiral. Já que a cestaria pertence a ambas: 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 forma espiralada de que nos falava Osman Lins, é virtualmente infinito e, a determinação arbitrária de seu início e de seu fim se dá de forma arbitrária e relacionada à sua função de guardar, de armazenar alguma coisa. No caso de Tunga, um palíndromo “portátil”. Mas também o cesto por ser uma forma de tecelagem tridimensional, apela para uma alteração, para um pequeno desvio da trama composta em superfície.

²³ Abordaremos esta questão adiante em *Espiraís de fumaça: Restos dissipados do sacrifício da linguagem*.

Com efeito, Ana Luíza Andrade retomando recentemente a reflexão sobre a obra de Osman Lins, aponta para a existência de uma “refuncionalização do gesto épico” em sua escrita, no que diz respeito a uma interrupção da ação. Quando faltam as palavras, ou melhor, no lugar da falta produzido pela interrupção da fala, o gesto toma lugar.²⁴

Da mesma maneira, diríamos que alguns procedimentos “gésticos” nas instaurações que são uma categoria híbrida na qual o artista reúne a instalação com a ação ou happening, remetem a um estágio primordial da linguagem, operando a partir dos gestos do corpo, em detrimento das disciplinas mais contemplativas das artes plásticas. Ou seja, as instaurações percorrem um movimento dentro do campo da visualidade que vai da *gestalt* ao gesto. A remissão ao gesto na ordem estética é um procedimento de duplicação, que envolve tanto uma possibilidade que se coloca desde os cruzamentos dos meios, quanto 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 de uma determinada linguagem, e o retorno travestido desta mesma linguagem.

A marcante referência de Lins para as duas formas geométricas citadas, 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 à 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

²⁴ ANDRADE, ANA Luíza. *Reciclando o Engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. In: ALMEIDA, Hugo (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. SP: Nankin, 2004.

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.²⁵

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 já formulado na obra de Bataille: uma aproximação ao gesto primitivo da transgressão onde a arte e o jogo se colocam como contrapartida da mera lei de sobrevivência.

4. Entre atribuição errônea e heterotopias

O campo cultural contemporâneo, que nos cumpre pensar neste trabalho, exige uma ampliação de enfoques, para que possamos entender melhor certos aspectos de nossos inventores de cultura, sobretudo, de como se relacionam entre si e consigo mesmos bem como com sua genealogia; bem como de que modo transitam ou se colocam em relação aos centros. Na estreita possibilidade de criação no campo da cultura pós-vanguardista, campo mais propriamente próximo das impossibilidades, coloca-se o problema da reinvenção. A invenção e a criação podem ocorrer na capacidade de reinvenção e até mesmo da capacidade de um voluntário esquecimento. Um jogo denso entre esquecer e lembrar, existente em alguns criadores contemporâneos, permite uma margem reinventiva que, em termos de retorno diferido, rejeita a simples “releitura eclética” da arte - proposta por um segmento da pós-modernidade que alegremente havia aderido à mera deslocação dos signos, conforme nos advertiam as palavras de Hal Foster em páginas anteriores – para colocar em pauta algumas outras vias de saída do modernismo. O trabalho de Tunga, bem como o de alguns escritores contemporâneos tais como o do escritor argentino Cesar Aira e o do catalão Enrique Vila-Matas são neste sentido, exemplares, já que neles replica o tempo toda a tentativa de sair de algumas armadilhas postas por alguns grandes antecessores. Poderíamos exemplificar estas

²⁵ Idem.

tentativas através da obra do próprio Aira, onde se poderia ler, posta em filigrana, a insistente pergunta: como produzir alguma coisa interessante depois de Jorge Luis Borges?

Borges havia obtido respeito e legitimação canônica de sua obra sem o apelo ao *boom* do realismo mágico homogeneizador da literatura latino-americana de grande recepção mercadológica principalmente na Europa (quando não entre nós mesmos). E em uma recepção reducionista e ainda resistente de parte de nossa modernidade, deixa ao mesmo tempo uma armadilha, um legado agônico para sua descendência. Pois não parece ser tarefa fácil buscar brechas, supressões ou repreensões discursivas no trabalho de Borges, para, a partir desses elementos criar uma torção.

De certa maneira, veremos adiante que nas proposições estéticas de Cesar Aira coloca-se uma linha paralela ao problema posto por Borges no ensaio “O escritor argentino e a tradição” incluído em *Discussão*, ao qual resumidamente nos deteremos.

Após rejeitar ao longo do texto, uma série de convenções e propostas sobre o problema do “escritor argentino e a tradição”; tais como a poesia gauchesca que é segundo ele: “um gênero tão artificial quanto qualquer outro”; o nacionalismo: “os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem delimitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo”; ou ainda uma terceira opinião que;

Diz que nós, os argentinos, estamos desvinculados do passado, que houve uma espécie de solução de continuidade entre nós e a Europa. Segundo este singular parecer, nós, argentinos, estamos como que nos primeiros dias da criação; o fato de buscar temas e procedimentos europeus é uma ilusão, um erro; devemos compreender que estamos essencialmente sozinhos, e não podemos brincar de ser europeus. Essa opinião me parece infundada. Compreendo que muitos a aceitem, porque esta declaração de nossa solidão, de nossa perdição, de nosso caráter primitivo tem, como o existencialismo, os encantos do patético.¹

E o texto de Borges vai se desenvolvendo até propor a noção de que a tradição argentina é toda a cultura ocidental, conforme postula nos últimos parágrafos do texto:

¹ BORGES, Jorge Luis. *O escritor argentino e a tradição*. In: *Discussão* (1932). Utilizamos a versão constante nas *Obras Completas*. Vol I. SP:Globo, 1998. Tradução de Josely Vianna Baptista. pp.288/296. Merece ainda atenção, o fato de que parte da crítica engajada tratou de barrar o poder estético da escrita extremamente erudita de Borges, ao postular sua posição política como “alienada”. Porém, nos últimos anos, trabalhos importantes têm sido feitos por críticos contemporâneos argentinos como Sylvia Molloy, e Beatriz Sarlo, no sentido de revisar a redução de leitura.

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos; pois, ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara. Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores.²

A riqueza exploratória que nos permite este pequeno trecho é imensa. Recortemos, porém essas possibilidades, para que possamos nos deter em alguns aspectos que possam nos auxiliar no que denominamos nas linhas acima como o “legado agônico” de Borges. Em primeiro lugar, este ensaio como um todo parece confirmar a hipótese de nossos modernos sofrerem a circunstância de simultaneamente ao desenvolvimento de suas obras, paralelamente ao desenrolar do trabalho de criação, serem obrigados a forjar um circuito de inserção e de leitura. Isso está posto claramente no texto, ao discriminar e excluir as outras opções do debate sobre “onde” se encontraria mais bem caracterizada a relação entre o escritor argentino e a tradição. Ao mesmo tempo em que Borges se opõe às outras conceituações vigentes no período, excluindo-as uma a uma, com seus argumentos, o futuro escritor de *Ficções*, lança a sua própria circunscrição ao problema. Sua estratégia guerreira lança mão, então, de determinar o espaço *local* de onde enuncia como um possível espaço *universal*. Por outro lado e numa sorte de inversão, trata de determinar o espaço *universal* como o possível espaço *local* de enunciação. Isto ajuda a determinar por certo, as bases em que Borges não apenas irá dar conta da amplitude da geografia e do tempo, de aí em diante nas suas narrativas, mas irá determinar também, todo o futuro de sua inserção no cânone literário ocidental do século XX.

Apontávamos mais acima, ao fato de que um escritor como Cesar Aira está em busca de alguns mecanismos e vias que lhe permitam pensar com e após Borges, onde se encontra a possibilidade de demarcação de sua fala. A saída parece não passar mais por uma “vindicação” para usarmos uma palavra borgeana, de uma espécie de direito de nascença que teríamos, nós os latino-americanos em relação ao uso do “universal”. Certamente, para Borges, está em jogo uma luta que visa buscar uma saída ao registro dominante do gênero e da cultura local. Porém, esse Universal, que está dado como construção clássica do Ocidente em face colonizadora, lê o menor e o periférico num registro de ficção exótica, e o solo onde se legitimam os poderes da imaginação fantasiosa. E isto estaria tão impregnado no

² BORGES. Idem.

inconsciente europeu, a noção de alteridade ainda não de todo assimilada, que, neste sentido, podemos relembrar a auto-admissão irônica de Foucault do “riso nervoso” diante da descoberta do espaço heterotópico a partir da maravilhosa “classificação” borgeana.³

Voltaremos a nos deter em Aira um pouco mais adiante, para analisarmos o espaço heterotópico em uma de suas narrativas. Por enquanto, detenhamo-nos por um momento no espaço heterotópico conceituado por Foucault, como o espaço contemporâneo por excelência e que se encontraria pré-figurado na obra de Borges. Pois que o dado monstruoso da classificação borgeana, segundo Foucault, não ocorre por estarem postos juntos, os animais reais e imaginários. Não seria, portanto, através da miscigenação, de um hibridismo de categorias. O monstruoso, não adviria tampouco “da extravagância dos *encontros* insólitos”, como o bem conhecido encontro surrealista do guarda-chuva com a máquina de costura sobre uma mesa de trabalho. A monstruosidade se daria no *solo arruinado* que se encontra abaixo dos dados da classificação. “Onde poderiam jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam elas se justapor, senão no não-lugar da linguagem?”⁴

Este inquietante espaço sem espaço, onde não há um lugar-comum que acolha por baixo as coisas, será denominado por Foucault, de *heterotopia*. Lugar inquietante porque desmonta secretamente os domínios conhecidos da linguagem. E é bastante curioso que ao “riso” e ao “embaraço” que o texto lhe provoca, “abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão de seres, fazendo vacilar e inquietando por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”, sejam atribuídos por Foucault, entre outras coisas, a imagem que o Ocidente construiu da China. O que lhe abala, é a presença da mítica China, lugar visto pelo olhar ocidental, como utópico por excelência, e “lugar privilegiado do espaço”, como o lugar mais que possível para Borges, de

³ Lembremos que bem no início do prefácio de *As palavras e as coisas*, há a célebre remissão de Foucault a um texto de Borges sobre “uma certa Enciclopédia chinesa” onde estaria escrito que os animais se dividem em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”.

⁴ FOUCAULT, Michel: Op Cit, pp. 6 e 7. Nossa colega Rita Lenira Bittencourt, se detém no caráter perturbador da escrita de Jorge Luis Borges conforme vista no prefácio de Foucault, para pensar em seu ensaio *Um olhar an-estético*, in: *Poéticas do presente: Limiares*. Dig, 2003; um jogo moderno de inclusão, num mesmo plano, de “visibilidades incompatíveis”, nas artes visuais. Conforme a autora, tal jogo, que já se encontraria em *As Meninas* de Velásquez, irá se afirmando ao longo da obra de Duchamp, tendo como ápice, o caráter quase literalmente heterotópico do *Grande Vidro*.

engendrar tal enciclopédia. O que Foucault omite de seu texto, e que podemos ler em filigrana extraindo de seu silêncio, é o fato de que a “voz imaterial que pronuncia” a enumeração da enciclopédia heterotópica, provém deste Outro da América Latina, tão mítico quanto a China que é inventada por Borges, como espaço que acolhe a criação da enciclopédia.⁵ E se pudéssemos inverter o riso nervoso e o embaraço, ao ler também em filigrana, a criação heterotópica que beira o ficcional em um outro ensaio de Foucault?

Em *Outros Espaços*, escrito um ano após o conhecido prefácio de *As Palavras e as coisas*, o autor parece se utilizar curiosamente e talvez involuntariamente, de um procedimento de *atribuição errônea* de caráter borgeano.⁶ O texto trata de uma reflexão feita sobre os espaços heterotópicos, que sutilmente privilegia o saber geográfico em detrimento do histórico, e é exemplarmente indicativo da busca pós-estruturalista de outras chaves de leitura que possam dar conta, ou reconfigurar os conflitos sociais e culturais da modernidade tardia. Um pouco antes, portanto da “intrusão do real puro” a que se refere Gilles Deleuze ao comentar os eventos de 1968.⁷ Nesse sentido, *Outros Espaços*, emblematicamente aponta um caminho que duas décadas depois, será radicalmente retomado por Deleuze e Guattari, na própria conceituação interna dos processos de territorialização e desterritorialização que estão postos nos *Mil Platôs*. Pois bem, Foucault começa o ensaio justamente da observação de que

⁵ Sobre Borges no prefácio de Foucault, cf. também, Silviano Santiago. *A ameaça do Lobisomem*. In: *Revista de Literatura Comparada* n. 1, RJ, Abralic, 1991. (este texto foi, aliás republicado recentemente numa coletânea dos últimos ensaios de Santiago. In: *O Cosmopolitismo do pobre*. Col. Humanitas. BH: Ed. Da UFMG, 2004. O autor encaminha sua reflexão na segunda parte do texto, para elementos interditos na obra de Borges através da leitura que faz do *Manual de Zoologia fantástica*. S. Santiago observa a exclusão no *Manual dos seres transformativos*. Constam os seres construídos por desdobramentos e combinações. O autor assinala através disso uma ativação dos pares, o que gera a guerra modernista.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: *Ditos e escritos*, vol. III. RJ: Forense Universitária, 2001.

Quanto ao conceito de *atribuição errônea* em Borges, passa por uma voluntária e falsa equivocidade. Cf. o último parágrafo de *Pierre Menard, autor do Quixote*. in: *Ficções*: “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henti Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?”. BORGES, Jorge Luis. In *Op. Cit.*, p. 498.

⁷ Em uma entrevista ao *Magazine Littéraire*, 257, setembro de 1988, constante em *Conversações*, São Paulo, 34, 2000; Deleuze refere-se ao contexto em que *Anti-Édipo* foi escrito: “Se esse livro teve importância depois de 68, é com efeito porque rompia com as tentativas freudo-marxistas: nós não procurávamos distribuir nem conciliar os níveis, mas ao contrário, colocar num mesmo plano uma produção que era a um só tempo social e desejante, a partir de uma lógica de fluxos. O delírio operava no real, não conhecíamos outro elemento que não o real; o imaginário e o simbólico nos pareciam falsas categorias. O *Anti-Édipo* era a univocidade do real, uma espécie de espinosismo do inconsciente. Ora, creio que 68 foi justamente essa descoberta. Os que odeiam 68, ou que justificam a renegação, consideram que ele foi simbólico ou imaginário. Mas precisamente ele nunca foi isso, e sim uma intrusão do real puro.” pp. 180 e 181.

a grande mania que obcecou os saberes do século XIX, foi a da historiografia em seus grandes temas opositivos, nas dialéticas entre desenvolvimento e estagnação, ciclos e crises, numa acumulação temporal sobrecarregada. E, no entrecruzamento do tempo com o espaço, irá ver a reflexão estruturalista como uma marca de configuração entre um e outro, que os justapõe e os compromete. No entanto, a inquietação contemporânea no que concerne ao espaço, é vista por ele, como um sintoma de uma não-total dessacralização teórica do espaço (apesar de Galileu e todo o campo teórico que se instala a partir dele).

Foucault admite que a reflexão fenomenológica abre um campo de ensinamentos sobre a condição heterogênea e povoada do espaço. Porém, essas análises dariam conta, mais propriamente dos espaços internos que nos habitam. E ele gostaria de acrescentar a importância do espaço de fora, “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo⁸”. A conceituação do espaço heterotópico por Foucault o contrapõe ao espaço utópico em seu sentido de irrealidade. O espaço heterotópico se coloca como uma espécie de “contestação” ao mesmo tempo mítica e real dos espaços determinados, marcados pela função específica de uso. Embora as heterotopias tenham em relação aos espaços, uma função, esta se determina na criação de um campo ilusório que denuncia a natureza ilusória do espaço real; ou inversamente, na criação de um “espaço real” meticuloso e bem arrumado que denuncia o quanto o espaço real é desorganizado e confuso. Foucault procede a diversas análises de espaços heterotópicos, e ao assinalar que estes supõem sempre alguns sistemas de abertura e fechamento, utiliza-se como exemplo, de um suposto quarto de hóspedes que existiriam nas fazendas da América do Sul. Tais quartos, que não teriam ligação direta com os outros cômodos da casa, embora fossem a ela anexados, não parecem ter realmente existido, pelo menos não no modo como Foucault os exemplifica. Ao que sabemos, as fazendas da América do Sul, apesar de disporem de quartos de hóspedes e até de viajantes em trânsito, teriam uma planta bastante complexa e discriminada hierarquicamente. E tal ocorria nas distinções entre a moradia da família e as moradias dos “peões”, sendo que entre estas havia uma série de espaços separados de habitação conforme o grupo étnico ao qual pertenciam os

⁸ Op. Cit, p. 412.

trabalhadores.⁹ A descrição de Foucault, para-além da verossimilhança, busca na imagem criada na distância de tempo e de espaço da fazenda sul-americana, uma filiação para a licenciosidade dos motéis americanos, como veremos no trecho a seguir:

Há outras, pelo contrário, que parecem puras e simples aberturas mas que, em geral, escondem curiosas exclusões; todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas na verdade, não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído. Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, da América do Sul. A porta para neles entrar dava para o cômodo central em que vivia a família, e todo indivíduo que passasse, todo viajante tinha o direito de empurrar essa porta, de entrar no quarto e de dormir ali uma noite. Ora, esses quartos eram tais que o indivíduo que por ali passava não alcançava jamais o próprio núcleo da família, ele era absolutamente o hóspede de passagem, não era verdadeiramente o convidado. Esse tipo de heterotopia, que agora praticamente desapareceu em nossas civilizações, talvez pudesse ser reencontrado nos famosos quartos de motéis americanos nos quais se entra com seu carro e sua amante e onde a sexualidade ilegal se encontra ao mesmo tempo absolutamente abrigada e absolutamente escondida, mantida afastada, sem ser, no entanto, inteiramente deixada ao ar livre.¹⁰

A abertura do pensamento de Foucault ao espaço, se dá emblematicamente de acordo com um tempo em que as artes visuais estão incluindo essa mesma problematização sobre a natureza do espaço. Conforme vimos anteriormente, a arte conceitual dos anos 60, está preocupada na ampliação dos domínios físicos da arte, ao atuar dentro de um suporte espacial. É quando se dá uma espécie de conscientização de que o sistema de pertencimento e inclusão da “obra” dizem também respeito ao lugar em que está posta. Este fenômeno se coloca na erraticidade literal do trabalho de Joseph Beuys. Tunga, como outros artistas contemporâneos, atua e constrói no espaço heterotópico expansivo das artes visuais que desde estes procedimentos conceituais se coloca como uma sintaxe a mais da arte. Na verdade, sua obra como um todo pode ser lida como uma ampliada engenharia de montagem de uma heterotopia em amplo espectro, e que supõe diferimento em relação as experiências das vanguardas tardias dos anos 60. Os dois sentidos simultâneos contidos na ordem heterotópica, conforme demonstrados por Foucault (a criação de um espaço ilusório dentro de

⁹ Sobre a ordem e a discriminação espacial numa fazenda argentina, Cf. Mme. Lina Beck. *L'Estancia de Santa Rosa. Scènes et Souvenirs du désert Argentin*. Artigo para *La Revue des Deux Mondes*. Vol. 54, 15 de Novembro de 1864.

¹⁰ Foucault, Op. Cit, p. 420.

um espaço “real”; bem como a simulação de um espaço “real” dentro do real com vistas a relativizá-lo) estão implicados e implicam toda a motivação criativa do trabalho de Tunga.¹¹

Foucault investido de leituras de Borges nesse período procede assim a este belo ensaio repleto de poder narrativo, e de um conteúdo que muito se aproxima das características ficcionais de Borges. A descrição do quarto de hóspedes das fazendas da América do Sul, sem nenhuma fonte de referência, sem nenhuma citação, parece cruzar desde suas memórias e leituras, numa fusão manifestada num típico exercício de Borges-Menard. E para elucidarmos melhor a operação borgeana que está justamente colocada nas palavras e procedimentos de Menard, através da *atribuição errônea* conviria especularmos sobre a produção “menor” de Borges no mesmo período.

No período que antecede à criação das *Ficções* (1944), Borges publica uma série de ensaios sobre literatura em periódicos argentinos, que poderão nos enviar aos fatos que lhe chamam a atenção nos anos que antecedem e que são simultâneos à Segunda Guerra mundial. Em alguns deles, podemos identificar alguns sintomas do que guiará seus processos ficcionais que se encontram já a caminho. Em *Algunos pareceres de Nietzsche*, (1940) um artigo em que revisa as atribuições, segundo ele, caluniosas de anti-semitismo que a obra de Nietzsche vinha sofrendo, completa o raciocínio presente no texto, apontando a uma ética fragmentária no autor de *Zaratustra* :

En aquel ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen-Degeneración- que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que el autor quería denigrar, Max Nordau vio en el carácter fragmentario de las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer. A ese motivo (que no es lícito excluir y que no es importante) podemos agregar otro: la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética.¹²

Em um ensaio anterior, *La Doctrina de los ciclos* (1936), pontua que a mesma, cujo “mais recente inventor chama de Eterno Retorno”, é na verdade uma doutrina filosófica muito antiga. Borges vale-se da ciência do matemático Georg Cantor, que destrói o fundamento da tese de Nietzsche - para pensar tanto a Teoria dos conjuntos, quanto

¹¹ Este ponto do trabalho de Tunga se encontra melhor exemplificado nas análises de algumas de suas obras em *Narrativas ficcionais de Tunga*.

¹² BORGES, Jorge Luis .*Algunos pareceres de Nietzsche*. In: *La Nación* .Buenos Aires, 11 de Fevereiro de 1940. Este material foi gentilmente cedido por Raúl Antelo.

Zaratustra - como belos jogos. Estando a possibilidade efetiva do Eterno Retorno computada em zero, a doutrina merece de Borges uma extensa pesquisa histórica. Disto procede uma bela leitura de Nietzsche como um seguidor de um “método heróico”.

Desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzschiano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca.¹³

Diríamos que nestes dois ensaios, encontram-se as matrizes que irão fornecer a Menard, o propósito de seu projeto. A *atribuição errônea* pertence aos equívocos gerados pela leitura. È próprio da leitura uma permanente margem de equivocidade, dada a partir da natureza polissêmica de qualquer escrita. De modo que ao revisar alguns itens “mal-interpretados” na obra de Nietzsche, Borges, ao denunciar a *atribuição errônea* sofrida involuntariamente pelo filósofo alemão, passa a postulá-la como um procedimento praticável de escritura. Este procedimento que é voluntário e medido, aliado ao tema do Eterno Retorno, irá em grande parte, nutrir as *Ficções*. Daí, advém o valor de menção, o valor indicativo, que se apresenta na escritura de Borges desde então.

O *entre-lugar* na escrita de Borges parece situar-se num deslizamento criativo de uma prática da indicação e, simultaneamente, da indicação de uma prática. A prática da indicação se manifesta, por exemplo, quando atribui obras imaginárias para escritores verdadeiros, ou obras reais para escritores imaginários, ou ainda, na vertigem da criação absurdamente verossímil de escritores e obras imaginárias, aos quais se reporta em breves trechos, resenhas e citações, ao longo de sua própria narrativa. Pois, “entre sacrifício e jogo”, fica o leitor, ao mesmo tempo, poupado do extenso conteúdo integral da “obra”, e deparado com a escolha explícita e voluntariamente arbitrária de Borges em analisar um determinado ponto do “texto¹⁴”. No outro pólo do deslizamento criador de Borges, situa-se a indicação de uma

¹³ BORGES, Jorge Luis. *La Doctrina de los Ciclos*. In: *Sur*. Março de 1936.

¹⁴ Lembremos do último parágrafo do prólogo de *Ficções*, onde com extrema e elegante economia está auto-imposto seu desafio narrativo: “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma idéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Heaven*; obras que têm a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários. Estas são *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; e o *Exame da obra de Herbert Quain*. BORGES, in *Op. Cit.*, p. 473.

prática, ou melhor, de sua própria prática, que tem a ver com a demonstração explícita de seu próprio procedimento. A potencialização da falsidade em seu trabalho, ocorre da atitude simuladamente “honesta” de advertência ao leitor, de que irá se deparar, ao longo do processo de leitura, com os escritores e textos imaginários. De um modo ou de outro, está em jogo uma profunda consciência ética (nietzschiana) da limitação criativa, do fragmento, e da cópia. A arte nominalista de Borges, por outra via, provém dentro da modernidade, de um conceito fundamental para o entendimento da arte pós-moderna, onde o objeto é desprovido de uma função intrínseca. Esta função se dá, portanto, no assinalamento, na indicação feita pelo artista ou escritor. Isto advém de um momento da reflexão estética e da prática artística onde os objetos estão em relação com a reconfiguração da série em que estão contidos. Tal reverberação é fruto das postulações sobre a reprodução da obra de arte que já se encontram na obra poética de Mallarmé onde a linguagem é jogo de oposições e combinações e cuja ênfase procede de um valor de uso; reverberação que se adensa em Paul Valéry na *Conquista da Ubiquidade*; que dialoga com Walter Benjamin no ensaio sobre a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; reverberação que se radicaliza em Duchamp postulando que arte é apenas um nome próprio, uma indicação; reverberação que por fim ricocheteia na obra ficcional de Borges.

A culminação de todas essas proposições que minaram o território do objeto único se revela, como vimos, na assertiva da “atribuição errônea”. Aquela que encontramos no texto de Foucault foi provavelmente involuntária e inconsciente, oriunda talvez, de memórias de leituras das narrativas de viagem de europeus à América Latina; do espaço arquitetônico ibérico de influência árabe, de suas próprias impressões sobre a América do Sul entre outras, no entanto nos convêm para pensarmos a ficcionalização sobre o espaço, como um dado que está presente na produção artística, visual e literária desde a modernidade tardia. Foucault, em *Outros Espaços*, está cruzando as categorias do ensaio e da narrativa ficcional, antecipando um procedimento que encontraremos em alguns escritores contemporâneos que arriscam uma incursão especulativa desde e para além de Borges. No autor das *Ficções*, a narrativa e o ensaio estão respeitados enquanto gêneros literários, conseqüentemente, estão postos em campos separados e específicos, muito embora sejam remissivos uns aos outros.

Tal como veremos em algumas das *Narrativas ficcionais de Tunga*, em partes diversas deste estudo, a herança labiríntica borgeana impõe um desafio aos criadores em

relação aos modos de constituir enigmas na linguagem. Ou, nas palavras de Tunga, “com a possibilidade de se pensar o labirinto, mas o labirinto no interior da própria linguagem. Ou seja, que a linguagem não fosse apenas um instrumento do pensamento, mas que fosse o lugar onde esse pensamento se aplica¹⁵”. Com efeito, a saída do enigma ficcional borgeano em Tunga está associada à constituição de um espaço heterotópico também profundamente regido pelo enigma, porém ao mesmo tempo aberto à uma espécie de retorno da fabulação.¹⁶

O campo da ficcionalidade moderna havia aderido à idéia de que a linguagem é um saber que desconhece a si mesma e, onde a ordem narrativa ficcional se coloca por esse motivo (o da indeterminação da linguagem), como um elemento neutro. Deste modo a pulsão criativa não se dá pela busca de um objeto específico, mas pelo prazer de permitir à linguagem a sua própria manifestação. Por essa razão a ficção moderna muitas vezes cria um determinado procedimento - que visa trazer à tona as manifestações possíveis da linguagem - e o revela junto com a obra, ou melhor, a obra em si é a criação do procedimento. E se a obra é a criação do procedimento, está explícita nela a revelação do segredo sobre *como* determinada obra foi feita. Dito de outra maneira, trata-se de fazer de conta (no sentido de simular), que se pode narrar incluindo na própria narrativa, a maneira(também simulada) pela qual se está narrando. Ou seja, narrar ficcionalmente supõe enfatizar a moldura na qual a narrativa se circunscreve. Tunga é bastante ciente deste procedimento moderno referindo-se, não por acaso, ao texto de Borges sobre Coleridge e Kubla Kan quando nos diz que:

(...) Borges é um mestre, um professor que nos ensina o tempo inteiro. (...) Mais do que o texto sobre Kubla Kan, a anedota sobre o texto que diz que Coleridge em um sonho, recebe o texto inteiro na cabeça. Isso me faz lembrar que independente do vigor e da beleza de Kubla, “filosofia da composição” de Poe. Penso no Coleridge, em Poe e talvez junto com os dois talvez até mais, em Thomas de Quincey... Mas enfim, voltando a Poe: o fato de que em “filosofia da composição” ele fale como fazer o poema, talvez seja uma grande revelação do que seria a coisa moderna. Você faz e diz como faz, ao mesmo tempo em que você faz, e todos são capazes de fazer porque ali está dito como se faz, entretanto ninguém pode fazer segundo essa fórmula, porque só ele mesmo é o poeta.¹⁷

¹⁵ TUNGA. Depoimento à autora em 20/10/2000.

¹⁶ No caso de Tunga, o retorno à fabulação se daria através das proposições fortemente coletivas de algumas de suas obras como demonstram suas “instaurações”, que são explicitadas aqui em *Narrativas ficcionais de Tunga*. Merece atenção que segundo Gilles Deleuze, pegar as pessoas em “flagrante delito de fabular”, é captar o movimento de “constituição de um povo”. In: *Conversações*. p. 157.

¹⁷ TUNGA. Depoimento.20/10/2000. O artista se refere a *O sonho de Coleridge* que consta de *Outras Inquisições* (1952); onde Borges narra que o fragmento lírico *Kubla Kan* foi sonhado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge em 1797. Coleridge “sonha” o extenso poema após ler uma passagem de Purchas onde está descrita a edificação de um palácio pelo imperador mongol Kubilai Kan, no século XIII. O imperador, por sua

Estas indicações que a todo o momento revelam o “segredo” da fatura, tais como analisadas acima por Tunga, são claramente observadas ao longo das ficções borgeanas. As fábulas, por sua vez haviam tradicionalmente enfatizado o trabalho do conteúdo por serem uma ampla manifestação da ordem imaginativa do ser humano. A ficção é um regime de verdade, no sentido em que manifesta o caráter dúplice de qualquer expressão, já que a escritura e as artes visuais são e não são, a um só tempo, a coisa que tratam de representar. E mesmo quando uma determinada criação ficcional literária ou visual, está longe de operar no regime representativo- e as manifestações vanguardistas muito contribuíram para o desvinculo entre expressão e representação- a verdade do procedimento tenta ser revelada. Portanto, a ficção é também o regime de verdade da fábula, pois seu caráter neutro pode acolher tanto o conteúdo fabular da imaginação, quanto sua própria forma (o formato da própria ficção).

O escritor catalão Enrique Vila-Matas, em seu livro *Breve historia de la literatura portátil*, no melhor estilo do simulacro borgeano, ao que adiciona humor além de misturar episódios reais e fictícios, coloca também o que parece ser uma tentativa de saída para alguns dos problemas que a obra de Borges irá colocar para os predecessores dentro da ordem mais estritamente literária. Vila-Matas é autor de uma extensa obra narrativa que já foi traduzida a onze idiomas e ocupa um lugar de importância nos últimos anos, sendo considerado um dos mais importantes e originais narradores espanhóis da atualidade. A obra de Vila-Matas, com efeito, postula um limite indecifrável que participa tanto da narrativa quanto do ensaio, criando uma espécie de ficção ensaística ou um ensaio de ficção. Segundo o próprio escritor, o fato de ter sido escrito crônicas e de ter exercido o jornalismo lhe ajudou a dirigir-se com um estilo direto ao “amplo leitor”, e não ao leitor minoritário.¹⁸ Tomando como ponto de

vez, havia sonhado o palácio, cuja edificação respondia à memória do sonho. Os séculos vindouros, que destruíram o palácio, revelariam, no sonho do poeta, a existência de um palácio em forma de “arquetipo não revelado aos homens”, que talvez seja “um objeto eterno” que estaria “ingressando paulatinamente no mundo”, segundo o argumento de Borges. Ver: *O sonho de Coleridge*. Trad. Sérgio Molina. In: *Obras Completas*, vol. II. SP: Globo, 1999. Pp. 19/22.

¹⁸ VILA-MATAS, Enrique. *Historia Abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2000. A versão de que dispomos é uma re-edição do livro lançado em 1985. Um dos mais importantes escritores espanhóis da atualidade, Vila-Matas nasceu em Barcelona em 1948. Entre seus diversos livros destaca-se também *Bartleby y compañía*, que versa sobre os escritores que desistem de escrever. Este “mal endêmico das letras contemporâneas”, da pulsão negativa ou da atração pelo vazio, é identificada por Vila-Matas como uma “síndrome de Bartleby”, fazendo referência ao personagem de Herman Melville que quando era encarregado de alguma coisa, ou mesmo quando lhe perguntavam algo de sua vida pessoal, respondia com um célebre

partida a *História portátil da Literatura abreviada*, do surrealista Tristán Tzara, e subvertendo o título, Vila-Matas narra na novela, o auge das ações dos diversos personagens, que fizeram parte da conspiração “shandy”, uma sociedade secreta de “artistas portáteis¹⁹”. As origens desta conspiração se encontram na maleta-escritório de Paul Morand que teria inspirado a *boite-em-valise* de Duchamp, “sem dúvida a tentativa mais genial de exaltar o portátil na arte²⁰”.

Neste movimento autopropulsado e baseado na leveza, Vila-Matas recorre ao contexto das artes de 1924 até 1927, seguindo os “shandys” e indagando seus diários, oferecendo anedotas e desenterrando fatos reveladores sobre eles. Investigando os “shandys” em suas viagens que vão da África à Praga e de Paris à Sevilha. Vila-Matas apresenta criativas e surpreendentes facetas de dezenas de personalidades culturais reais e fictícias da época, cujo propósito comum postava-se no espírito inovador, sexualidade extrema, e nomadismo infatigável, entre outros, destacando a exaltação e a busca de mecanismos estéticos “portáteis”, já que suas obras não poderiam ser pesadas e deveriam caber facilmente em uma maleta. Além disso, se encontram na origem dos requisitos para tornar-se um membro da sociedade secreta, um “alto grau de loucura”, e a tentativa por parte de seus integrantes de funcionar como “uma máquina solteira²¹”. Entre as personalidades “verdadeiras” da narrativa, encontram-se além da “máquina solteira” por excelência Marcel Duchamp; (que aliás é uma referência constante em outros textos do escritor catalão), Francis Picabia, Walter Benjamin, Geórgia O’Keefe, Cesar Vallejo, Man Ray, Garcia Lorca, e o mago Aleister Crowley. Este último será, inclusive, o responsável pela dissolução da sociedade secreta dos artistas portáteis. A bela acumulação de dados inúteis constante no relato de Vila-Matas exalta o valor do pequeno, da miniaturização. Por outro lado, Vila-Matas retoma também a problemática da *atribuição errônea* borgeana.

“preferiría no hacerlo”. Esta pulsão negativa da escritura será analisada adiante, em *A espiral*, neste mesmo trabalho. Cf. *Espirais de fumaça: Restos dissipados no sacrifício da linguagem* e *Corpo, linguagem, prótese*.

¹⁹ VILA-MATAS, Op. Cit, p. 10. O autor observa em nota que *Shandy* é uma palavra que em alguns lugares do condado de Yorkshire (onde o autor de *Tristram Shandy*, Lawrence Sterne, viveu grande parte de sua vida) significa indistintamente alegre, volúvel e pirado. Valeria lembrar também que Sterne (1713-1768), um pastor anglicano irlandês, criou o livro citado dentro de uma ordem barroca do ambiente doméstico. *Tristram Shandy* é considerado literalmente como um romance da liberdade absoluta do escritor.

²⁰ Idem. P. 9. Merece atenção que a palavra “shandy” possui a sonoridade inversa para “Duchamp”, o que sem dúvida leva-nos a pensar que Vila-Matas está por sua vez, fazendo um jogo palindrômico ou anagramático com o artista, que como sabemos, era um mestre na criação destes sistemas.

²¹ VILA-MATAS. Op. Cit. P. 13.

Das atribuições errôneas (involuntárias) cometidas por grandes escritores, o autor de *Ficções*, lembremos, extraiu um método voluntário para a prática da escritura.²²

Desta deliberação Borges passou a operar uma máquina de escritura cujo processo está dirigido para a ação “mais civil” da leitura. Por certo, esta mudança de enfoque que vai do texto singular escrito em primeira mão, para um texto intencionalmente consciente de seu caráter plural de reescrita, coloca também em cena o problema do nominalismo. Problema aliás, que Borges compartilha com Marcel Duchamp e com Walter Benjamin, no sentido de proporem uma dinâmica de captação dos objetos em série e da banalidade da vida moderna, com vias a transfigurarem estes objetos, em possíveis gatilhos das operações de linguagem que seu tempo lhes havia exigido. Assim encontra-se em jogo uma operação artística e filosófica dirigida para a criação de uma maquinaria que seja capaz de extrair obra de dentro do campo irrestrito da linguagem, o que supõe literalmente um processamento das ordens mecânica e orgânica do evento estético. A máquina das ficções modernas foi construída por artistas e pensadores com vistas a gerar uma infinita tarefa de simulação para além da imagem representativa. Porém, as máquinas vanguardistas da modernidade se caracterizam por serem “máquinas solteiras” como bem observa Vila-Matas. Estas *Mariées* ou máquinas celibatárias, produzidas de modo emblemático por Duchamp, mas que podem ser detectadas na escrita de Borges e no projeto impossível do *Pasagen-Werk* de Walter Benjamin, colocam em jogo a idéia de uma obra que visaria sobretudo seu próprio onanismo. Há aqui uma recusa em reproduzir-se no sentido de não gerar uma descendência direta. A primeira vista, a criação da máquina celibatária moderna parece colocar em pauta uma operação radical de ruptura com a tradição estética do passado e com a busca pelo novo. Está posta, no entanto, nesta premissa da vanguarda, uma problemática que está para além do ponto zero da arte ou da mera ruptura e da criação dos novos meios de expressão. Está posto o desafio para o devir da

²² Este método nos revela sua irônica cifra sobre o reescrever, ao final da narrativa do abismal projeto de *Pierre Menard, autor do Quixote*: “(...) Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do **anacronismo deliberado** e das **atribuições errôneas**. (grifos nossos em negrito). Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Lê jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier **como se fosse** de Madame Henry Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos.” BORGES, Jorge Luís. *Pierre Menard, Autor do Quixote*. In: *Ficções*. Op. Cit. p.498. Porém, o interesse de Borges nas atribuições errôneas involuntárias ao longo da história da literatura, se encontra manifesto em diversos ensaios anteriores. Ver por exemplo, sua bela análise de *Os tradutores das mil e uma noites*; onde está suposto que a narrativa de Scherazade foi adquirindo, ao longo de suas diversas traduções ao Ocidente, uma série de maravilhosos matizes criativos gerados pelas equivocidades de leitura. Tais “infidelidades” são “criadoras e felizes”, sendo, na verdade, aquilo que “deve importar para nós”. In: *história da Eternidade*. Op. Cit. Pp. 438/457.

criação, o fato de que a única possibilidade de intervenção que resta para a arte, se encontraria na invenção de maquinarias auto-produtivas e auto-sustentáveis. O problema da criação de procedimentos, tipicamente vanguardista irá então, enviar a produção estética contemporânea para o processo. Diríamos a grosso modo, que a saída do *procedimento* para o *processo* é uma das marcas pela qual os inventores contemporâneos viabilizam a possibilidade da expressão estética. Se as vanguardas às quais Vila-Matas se refere, se dedicaram à criação de máquinas celibatárias e portáteis, e explicitaram o modo pelo qual cada uma de suas peças opera, enfatizando um *procedimento*, resta ao próprio criador da *História abreviada*, inventar e enfatizar um determinado percurso, ou um possível *processo* para esta maquinaria.

Operando uma máquina já construída, restaria, em última análise, aos criadores contemporâneos extraírem de sua produção, as simulações das primeiras incursões dos inventores das novas práticas da modernidade. Por esse motivo, o relato de Vila-Matas encontra-se uma espécie de “atribuição errônea de segunda mão”, pois não parece haver em sua forma de narrar, nenhuma espécie de tentativa de elucidação do procedimento apropriativo de sua escrita. Ao contrário de Borges, que havia operado atribuições errôneas que supõem certo grau de erudição de seus leitores, com vias a captar onde se encontra este procedimento em sua narrativa para que os sentidos da leitura se armem apropriadamente, em Vila-Matas a narrativa se constitui em dois níveis: a *Historia abreviada* pode ser lida quase inocentemente sem a necessidade de decifrar o embaralhamento dos jogos de armar feitos de uma quase descarada atribuição errônea; como também pode ser lida quase como uma novela policial, com a distinção de que em vez do criminoso, o leitor buscaria os indícios de textos de outros autores para os quais Vila-Matas se refere como se fossem outros. Ou ainda quando a fala do narrador é feita literalmente pela transcrição de textos alheios sem que lhe sejam pagos nenhuma espécie de crédito.

Embora qualquer obra de arte possa ser lida ingenuamente por qualquer pessoa, que lhe atribuirá um sentido de acordo com sua possibilidade de recepção, Borges enquanto grande leitor, havia enfatizado o gesto de leitura em sua própria escrita. No caso de Vila-Matas, a ênfase está posta nas várias camadas narrativas que obtém a partir de um único texto. Ou seja, trata-se de contar muitas histórias que se entrelaçam numa única narrativa.

Histórias que se acumulam em direção à uma ordem castrófica, no sentido de que habitam heterotopicamente um mesmo espaço de palavras.

Analisaremos a seguir, alguns trechos breves do relato para que se possa perceber a depuração das atribuições errôneas do escritor espanhol.

Lemos no início da novela, que a sociedade secreta se funda em *Port Actif* no norte da África (um sinal percebido por Picabia já que o nome deste lugar remete a palavra *portátil*), lugar para onde haviam ido, além de Francis Picabia, Marcel Duchamp, Paul Morand, Ferene Szalay e Jacques Rigaut em busca de novas revelações- pois ainda não sabiam exatamente de que se constituiria a conspiração shandy, que no futuro se tornará uma veloz corrida por parte dos personagens que, de cidade em cidade, vão entregando-se ao espírito da inventividade portátil. Na África onde a aventura começa, enquanto aguardam por novos sinais, encontram um negro de uma só perna que tocava flauta com sua própria tibia, “alguém idêntico a Lelgoulch, um personagem de ficção das *Impressões da África* de Raymond Roussel”, nos conta o narrador, pagando o devido crédito. No entanto, algumas páginas adiante, o jovem poeta Jacques Rigaut, que como vimos, é um dos personagens fundadores da sociedade secreta dos portáteis, e que se apresenta desde o início fascinado pela idéia de suicídio, terá sua morte contada exatamente como foi a verdadeira morte de Raymond Roussel. E como ápice da narrativa da morte de Rigaut-Roussel, a certa altura do relato, nos deparamos com as palavras literais de Michel Foucault sobre o suicídio do autor das *Impressões da África* como se fossem palavras do poeta Blaise Cendrars:

(...) Fue a finales de 1926 cuando Rigaut se instaló em esse hotel, después de haber tomado medidas para no volver nunca más a Paris. Em los cajones de su baúl-secreter había todo tipo de barbitúricos que el ingería infatigablemente, sumido en una gran orgía de pastillas, intentando matarse o que le mataran, como si hubiera cogido el gusto de la muerte por la que antes sentía cierto temor. La mañana en la que debía dejar su hotel para una cura de desintoxicación en Kreuzlingen, lo encontraron muerto. Pese a su debilidad que era extrema, se había arrastrado con su colchón hasta la puerta de comunicación que daba a la habitación de Carla Orengo. Esta puerta siempre había estado abierta, pero fue encontrada cerrada con llave. Un gesto último sobre un colchón, tan grotesco como indescifrable. Cuenta Man Ray que al llegar la noticia a París los shandys pensaron que debía evitar-se en lo sucesivo cualquier otra veleidad suicida en el seno de la sociedad secreta y difundieron entonces todo tipo de textos hablando de lo insuperable que había sido el suicidio.(...) **Blaise Cendrars, por ejemplo, escribió: ‘En el hotel de Palermo, la llave, el cerrojo y esa abertura**

cerrada, formaron, en ese instante y sin duda para siempre, un triángulo enigmático, donde a la vez se nos ofrece y se nos niega la obra de Rigaut.²³

Esta é apenas uma das inúmeras atribuições errôneas que propõe o narrador de *Historia abreviada*, ao colocar palavras de Foucault na boca de Blaise Cendrars como vemos no último parágrafo do texto citado. Não podemos nos deter aqui em uma análise muito extensa das operações textuais apropriativas de Vila-Matas. No entanto, mereceria ser frisado que o final do livro se constitui de uma narrativa feita de muitos excertos e atribuições do próprio Borges, com as quais Vila-Matas nos oferece um retrato de Walter Benjamin. Ou seja, apropriando-se literalmente da dicção borgeana (novamente sem fornecer crédito), o narrador da *História abreviada* constrói uma breve incursão na vida e na obra do pensador alemão. Encontramos-nos ao final do relato, diante das armadilhas que Vila-Matas monta ao leitor, mas que de fato, como frisávamos mais acima, não impede uma leitura desvinculada da decifração de seus bem humorados enigmas textuais. O que em nenhum momento o impede de exercer um completo domínio do que seria sua assinatura pessoal em relação ao texto apropriativo que se propõe a construir. Diríamos que tal como Borges e como o próprio Benjamin, o escritor contemporâneo não abre mão de saber muito bem que seu tempo exige uma paradoxal condição de uma enunciação ao mesmo tempo erudita e rebaixada. Num aspecto amplo, o suporte de sua obra negocia uma situação de tensão constante com os poderes envolvidos nas diversas instâncias de mercado, circulação, edição, e legitimação, entre outras.

Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenvolver-se dentro de molduras literárias- isso pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade, como bem o demonstram as formas estereotipadas com as quais a maior parte do mercado trata incessantemente de instaurar como 'modelo' literário. Desse modo, a atuação literária significativa, só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; nesse sentido, agir é proceder por escolhas éticas nas quais não se encontra excluída a possibilidade de proceder negativamente, recusando determinados alinhamentos que não condizem com o propósito de uma determinada obra. Além disso, as circunstâncias do momento ainda clamam por um certo cultivo das formas modestas, que correspondem melhor a sua influência nas possíveis comunidades receptivas. Ao mesmo tempo, com relação

²³ VILA-MATAS, Enrique. Op. Cit. p. 35. O grifo em negrito é nosso. Para confrontar com as palavras de Michel Foucault, ver: *Dizer e ver em Raymond Roussel*. in: *Ditos e Escritos*. Vol III. P.3.

ao próprio corpo do texto, o bom escritor- tal como nos novos procedimentos do início do século XX- não diz mais do que pensa. Pois a lição de autonomia moderna, demandou uma economia da qual é sabido que, o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Portanto é dom do bom escritor, nunca dizer mais do que pensou, e é por isso o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer.²⁴

Ciente destes complexos mecanismos em que a expressão se movimenta, Vila-Matas observa que “para escribir hay que dejar de ser escritor, porque una cosa es querer ser escritor o pensar que se es escritor, y otra muy distinta es escribir.”²⁵

E assim revertendo em favor do que quer dizer, procede também a obra do escritor argentino César Aira cuja obra, aliás é digna de nota por parte de seu colega catalão, no sentido de compartilharem ambos de um espaço inquieto, onde a literatura é vista como uma constante retomada de uma espécie de equivocidade que é inerente à sua própria natureza. Além disso, nas palavras de Vila-Matas que citaremos a seguir, vemos que ele atribui ao colega argentino a condição de operar em chave de constante recomeço:

La literatura esta todavía por hacer, posiblemente, porque todo parte de un equivoco inicial: alguien dice una frase, el otro la entiende mal y ahí empieza la historia de la literatura. Creo que lo decía Kafka, que un equivoco inicial será nuestra perdición. Entonces, la revolución en la literatura sería volver a comenzar y esa es la literatura que hacen algunos autores que yo admiro, por ejemplo el argentino Cesar Aira, que parte de cero. El problema normalmente de los escritores es que copian un poco lo ya hecho, se basan en formulas ya existentes. Esto irrita mucho a los críticos, que me preguntan siempre cual es mi tradición literaria, que se supone que debería ser española o de otro país quizá, pero yo no tengo tradición literaria, es posible que la encuentre escribiendo. Pero en principio no parto de ninguna herencia. Igual que mis lecturas nunca han sido específicamente españolas, también creo que el escritor debe escribir del mundo, más allá de un país concreto. Pero, bueno, creo que abarcar el mundo es prácticamente imposible, pero en cualquier lugar del mundo puedes encontrar frase o la clave de tu vida.²⁶

Enrique Vila-Matas, em outro momento da entrevista que aqui citamos realiza uma torção de alteridade, ao observar que a Espanha encontra-se ainda muito aferrada à tradição

²⁴ Não pudemos nos furtar de realizar um pequeno exercício de atribuição errônea neste parágrafo. O pequeno trecho em itálico com exceção de algumas palavras, pertence justamente a Benjamin em *Rua de mão única*. Merece atenção o fato de que parte deste breve trecho do pensador alemão aparece duas vezes no livro com pequenas variantes, o que nos leva a pensar numa espécie de operação de atribuição errônea de si mesmo. Ver : *Posto de gasolina; O Bom Escritor e Uma vez só é nada*, em *Imagens do pensamento*. IN: *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Vol. II. SP: Brasiliense, 2000. pp. 268/272.

²⁵ VILA-MATAS, Enrique. *El cânon literário espanõl está dictado por las máfias*. In: TEJEDA, Armando. *Babad*. n 6. Enero 2001.

²⁶ VILA-MATAS. Idem.

do realismo literário, e que por esse motivo, sua obra se alinha mais com a “liberdade criativa mais própria de escritores latino-americanos” que espanhóis²⁷”. Eis que novamente nos deparamos com uma situação semelhante ao problema da universalidade apontado por Borges em *O escritor argentino e a tradição*. Mas desta vez, como que numa imagem refletida em espelho através do Atlântico, onde nossa (nas palavras de Vila-Matas), “liberdade de criação” agora plenamente conquistada, nada mais é do que o reflexo tardio da idéia do autor de *Ficções* de que “nosso patrimônio é o universo”. O fato de Borges prefigurar o problema de onde e de como enuncia um escritor espanhol afinado com a literatura latino-americana, muitas décadas após haver clamado a condição da escritura argentina para o “abandono ao sonho voluntário que se chama criação artística”; nos redimensiona o grau de dificuldade com que opera Cesar Aira nas “linhas de fuga” que tem de traçar em relação ao legado do mestre.

Todavia de um modo um tanto distinto de Vila-Matas, Aira coloca novamente em circulação o espaço heterotópico borgeano. Porém com a distinção de que Aira trata de ler a atribuição hierárquica dos poderes legitimatórios sejam eles institucionais ou de mercado, sem a necessidade de armar uma luta qualitativa dentro do próprio processo de narrar. Em Borges a apropriação havia passado por um “saber fazer” do Ocidente, um tão bem ou até melhor que o cânone europeu, não apenas em função da busca de sua legitimidade, mas como uma busca que se encontra na integridade de seu projeto de trabalho em si mesmo. Em Cesar Aira, pelo contrário, a heterotopia está focada num campo de interesse da revisão do menor, do mal-feito e da valorização da construção do relato como aquilo que denomina de “engendro”.²⁸

Desse modo, o escritor elabora uma saída voluntária da concepção da arte como a de uma complexa “engenharia” para a possível construção do “engendro”, o que parece estar em associação direta com uma das lições duchampianas: a des-hierarquização da importância do material artístico que, no sentido tradicional das belas-artes enfatizava a obra em termos de durabilidade e permanência, ao invés da duração e do retorno fantasmático. Trata-se mais

²⁷ Idem. O escritor se refere claramente em um trecho desta entrevista, a afinidade literária que possui com a América Latina, e em especial com o México, devido a seguinte circunstância: “El cânon español forma parte de las mafias literarias instaladas hace años. Ya ha quedado y fijado con unos nombres muy concretos, que no responden a la realidad de cómo se ve en México a la literatura española y no responde tampoco a como los franceses la valoran, que tampoco corresponde para nada con el canon español”.

²⁸ A palavra “engendro” parece formar uma constelação com o “engenho” barroco.

propriamente de pensar a obra, ou no caso de Aira, de pensar a narrativa também em sua possibilidade de dispêndio e de expansão.

Cesar Aira também retoma como veremos a seguir, a importância do *procedimento*, uma palavra que em sentido mais estrito do que o que formulávamos algumas linhas acima, que remete tanto para o vocabulário de Raymond Roussel em relação às suas engenhosas criações na linguagem, quanto às teorias do formalismo russo que enfocaram o aspecto constitutivo da linguagem.²⁹

Entende o escritor argentino, que a ferramenta das vanguardas é o *procedimento*, sendo que para uma visão negativa, ele é uma armadilha feita de simulacro do processo pelo qual uma cultura estabelece o *modus operandi* do artista; enquanto que para os próprios vanguardistas, é o único modo que resta para reconstruir a radicalidade constitutiva da arte. Tais posições de juízo, porém não são importantes na medida em que a vanguarda por sua própria natureza, incorpora o escárnio e o torna um elemento a mais de seu trabalho.

Curiosamente, em vez de colocar uma ênfase no *processo* como procedem aliás tantos outros artistas contemporâneos para efetivar uma via de acesso à criação, diante do muro de impossibilidades, edificado justamente, pelos tijolos do *procedimento*; Aira aponta à operação do *anacronismo deliberado* de Borges-Menard ao potencializar de novo, o próprio *procedimento*.

Segundo Aira, um aspecto das vanguardas segue a operar no campo da arte, uma vez e outra com distintas modulações:

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, 'ready-made', dodecafonismo, 'cut-up', azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. Para qué necesitamos obras? Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? Como si no hubiera bastantes ya!

Una obra siempre tendrá el valor de un ejemplo, y un ejemplo vale por otro, variando apenas en su poder persuasivo: pero, de todos modos, ya estamos convencidos. La cuestión es decidir si una obra de arte es un caso particular de algo general que sería ese arte, o ese género. Si decimos "He leído muchas novelas, por ejemplo, el Quijote", sospechamos que no le estamos haciendo justicia a esa obra. La sacamos de una Historia para ponerla en la estantería de un museo, o de un supermercado. El

²⁹ Retomamos o "procedimento" na obra de Raymond Roussel mais adiante neste trabalho. Cf. *Espirais de fumaça: restos do sacrifício da linguagem*, e *Corpo, linguagem, prótese*.

Quijote no es una novela entre otras sino el fenómeno único e irrepetible, es decir histórico, del que deriva la definición de la palabra “novela”. En el arte los ejemplos no son ejemplos porque son invenciones particularísimas a las que no rige ninguna generalidad.³⁰

Todavía, em *A trombeta de Vime* Aira sugere que o modo possível de sair do raciocínio (que muitas vezes se torna uma barreira intransponível) das vanguardas é perceber que “a exigência de qualidade vem acompanhada de inovação³¹”. Pois tanto na vida quanto na arte, essa exigência se manifesta num eterno frescor, numa promessa de juventude para sempre prolongada. Aira parece estar nos advertindo sobre uma dupla armadilha: a de que a “perpétua aurora” prometida pela vanguarda é da mesma ordem daquilo que nos é imposto pelo bombardeamento das leis do consumo. O escritor assinala deste modo, um incomum paradoxo existente nas vanguardas. Pois contrariamente a isto, costuma-se associar o trabalho de ruptura das vanguardas, não apenas ao campo formal, mas num valor social opositivo para as leis mercantilistas.³² Se as imagens da vanguarda operam essa ambivalência, o narrador propõe então, que no limite de nossa constituição mental onde “o pensamento por imagens e analogias já não serve”, (porque traiçoeiras) somente uma espécie de pensamento cego pode suplantar essas armadilhas. Assim, onde toma lugar “o pensamento cego”, por se ter chegado

³⁰ AIRA, César. In: *La Nueva Escritura. Crónicas del postboom. La jornada semanal*. México Df. 12/04/1998.

³¹ AIRA, Cesar. *A Trombeta de Vime*. P.18

³² Por razões distintas as de nosso escritor, a crítica literária norte-americana Marjorie Perloff também atribui um valor de positivo para uma espécie de retorno das operações vanguardistas em nossos dias como único modo de escapar à degradação estética imposta pelo mercado e pelas mídias. Evidentemente, certa parte da crítica cultural norte-americana na qual Perloff está inserida possui uma concepção distinta da nossa, bem como da européia, para os conceitos de modernidade e de modernismo, bem como para o de vanguarda, devido às peculiaridades de seu próprio modo de contextualizar os dados históricos. Esta crítica- distinta da linha em que trabalha Rosalind Krauss, e outros críticos da revista *October* que carregam uma forte marca psicanalítica onde os códigos fundam o sujeito – Perloff por sua vez não passa pelos procedimentos da história cultural, bem como trabalha ainda com a noção de que o sujeito é criador e detentor pleno de códigos. Cf, por ex. PERLOFF, Marjorie. *The Conceptual Poetics of Marcel Duchamp*. In: *21st-Century modernism*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 2002. Perloff em suas análises costuma voltar aos movimentos de vanguarda do início do século tais como futurismo, cubismo e dadaísmo, para tentar demonstrar suas repercussões em movimentos e artistas do presente. Em seus estudos sobre a possibilidade da vanguarda persistir em nossos dias, avalia que a poesia experimental dos últimos anos estaria retomando a idéia do “artifício radical” em simetria com o contexto descontínuo e fragmentado das últimas décadas. Diante das aberrações (onde se discutem em detalhes a intimidade de qualquer um publicamente), dos “reality-shows” Perloff declara em entrevista que : “Quando se tem este tipo de atmosfera isso faz com que os poetas se movam num terreno mais artificial, no sentido positivo: reintroduzir na poesia um tipo de dificuldade e artifício que permita se afastar deste tipo de revelação infinita, de auto-consciência, bem como da fala, da noção de uma poética baseada na fala. A noção é que quando você ouve tanta fala degradada você não quer imitar todos esses padrões.” In: GARCIA, Lopes Rodrigo. *Marjorie Perloff: A detetive das letras norte-americanas*. In: <http://www.popbox.hpg.ig.com.br/perloff.htm>

“ao limite categórico da constituição mesma da mente”, existe um espaço da imaginação onde habita uma “álgebra que permite continuar pensando, indefinidamente³³”.

O “pensamento cego” é o suporte de invenção que se encontra lado a lado com a idéia de esquecimento. Somente através do esquecimento é possível para Aira que o “milagre da repetição, que reabsorve todos os demais”, torne a gerar eventos. Se a realidade é indeterminada devido ao grande número de eventualidades para uma mínima previsão, o escritor argentino nos sugere que devemos montar “uma maquete provisória” a partir de uma partícula que ampliemos até, “nela nos movermos confortavelmente, ver todos os detalhes, manipulá-los sem considerações de escala, sem delicadezas especiais”³⁴ A narrativa segue dentro desse campo de possibilidade de puro pensamento, onde tem-se tempo,

Para as mais deliberadas intervenções, não importando a figura que os objetos ali criados adquiram: polvos, fumaça, criptas, beijos, topázios, bosques, milhões. Deve-se fazer uma abstração de formas e nomes para captar a natureza do circuito, isto é aquilo que faz com que o evento se dê assim e não de outra maneira.³⁵

Em vários momentos deste trabalho falaremos dos cruzamentos, e ou possíveis intercâmbios entre as artes visuais e a literatura. Nesse sentido *A trombeta de vime* pode ser lida também como uma obra visual, posto que grande parte dos “problemas” colocados por Aira procede deste campo e tem relação específica com o ideário vanguardista em face vindicativa do efêmero, da problemática do *ready-made* e do deslocamento dos objetos. Com efeito, a própria idéia ou imagem de “engendro” postulada por Aira, supõe em grande medida, uma sorte de materialidade em sua consecução, muito característica do campo experimental das artes plásticas do século XX. Noutras palavras, a conquista pelo direito à fatura de um “engendro” é tributária do desvinculo, ou da libertação entre arte e representação do mundo. Tal é o espaço de operação que se tornou irreversível desde as vanguardas históricas, e para a qual Aira atribui o sentido da arte: uma resposta de uma “prática social para recriar uma dinâmica evolutiva³⁶”.

³³ AIRA, César. Op. Cit. p 18.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibidem. P.19.

³⁶ AIRA, César. *La Nueva Escritura*. In: *Crônicas del postboom*. Buenos Aires: *La jornada semanal*.12/04/1998.

Recentemente o escritor postulou em um encontro literário no Rio de Janeiro, que abandonou “quase totalmente a literatura³⁷”. Esta declaração é concomitante à abertura de uma mostra de arte na galeria *Belleza y felicidad* de Buenos Aires. A transposição de disciplina feita por César Aira se dá na medida em que seu projeto estético não é estritamente literário, mas artístico, o que se confirma através de suas freqüentes considerações a respeito de Cage ou Duchamp, além de seu compromisso de rememoração dos procedimentos vanguardistas conforme lemos em *Trombeta de vime*. A respeito da mudança de atividade o escritor se pronunciou no encontro do seguinte modo:

À literatura tenho o mesmo respeito que sempre tive, ou até mais. Mas eu, na verdade, me dediquei à literatura por eliminação. E agora me dei conta de que o que queria fazer com a literatura é uma obra que se feche sobre si mesma e que ninguém possa entender. E isso eu posso fazer muito melhor, muito mais rápido, com as artes plásticas.³⁸

É curioso que neste encontro literário se encontre manifesta a condição de alteridade cultural entre Brasil e Argentina no que diz respeito a elaboração da memória e do esquecimento. A Argentina é o nosso Outro que rememora, e invertendo o raciocínio, diríamos que o Brasil é o Outro do Prata, no sentido de ser aquele que esquece. Nesta espécie de dupla recusa entre esquecer e rememorar, há no entanto uma peculiar posição ética e política por parte da produção literária dos dois países: em relação a essa condição, Silviano Santiago, neste mesmo encontro declara que se nega a esquecer os profundos traumas políticos de nosso país, e que deles extrai cada vez mais seu procedimento narrativo, enquanto Aira por sua vez postula sua já conhecida teoria da literatura, a saber - “apoderarse del olvido” - como um dos mais importantes caminhos para sua imprevisível manifestação estética. Ambos, ao se posicionarem contra as tendências “correntes” em cada uma destas marcas culturais (a rememoração deles e o nosso esquecimento), rearmam cada qual a sua maneira a tentativa de dar conta de um certo cunho local de um problema globalmente genérico: a basculação entre a ética e a estética.³⁹

³⁷ O evento literário realizado em Julho de 2004, *Conexiones Rio-Buenos Aires* foi organizado pela revista *Grumo* para o lançamento de seu terceiro número. Outros escritores argentinos que participaram foram Tâmara Kamenzain, Sandra Contreras e Washington Cucurto. Do lado brasileiro destacou-se a presença de Silviano Santiago. Cf. KLINGER, Diana. *Radar Libros*.in: *Página 12*. Buenos Aires, 25 de Julho de 2004.

³⁸ AIRA César. In: KLINGER, Diana. *Radar libros*.B.A, 25/702004.

³⁹ O sociólogo argentino residente no Brasil, Hector Ricardo Leis, reenvia à problemática do esquecimento na cultura brasileira e da rememoração na argentina, ao nível de “ressentimento” com o qual cada uma das culturas opera as freqüentes frustrações de ordem política, social e econômica. Segundo sua análise, “existe

Porém, a recente mudança de categoria de expressão feita pelo escritor-artista, em certa medida encontra-se previamente configurada em alguns dos relatos de *A trombeta de vime*, especialmente através da qualidade tátil e visual de seus elementos que aí estão articulados em forma literária. Conforme veremos nos trechos que citamos a seguir, muitas destas imagens concernem a seu raciocínio de artista traduzido literariamente. Em uma das passagens do livro, esta materialização de um dado imaginativo parece ilustrar sua futura transposição do modo de fazer literário para o visual. É quando Aira nos convida a examinar pela imaginação (através do pensamento cego, amnésico) três percursos iniciais, que começam num momento qualquer:

O primeiro vem pela esquerda, desenhando uma curva suave a 1,6m do solo”(...) linha virtual habitada por um móvel”; (...) o segundo percurso simultâneo do evento é uma força de gravidade dividida em fitas de cinco centímetros de largura; o “terceiro percurso é a perspectiva que ordena os elementos anteriores(...)”.⁴⁰

Graças ao “pensamento cego”, existe a recuperação de uma certa intuição, “a partir da qual pode-se agir, alterar o rumo dos fatos, ajudar-se. Porque “todos esses objetos diagramáticos”, que foram criados a partir da união dos três percursos a partir do pensamento dentro da partícula em crescimento, podem ser modificados: “O homem se introduz na partícula e a modifica, dança dentro dela⁴¹”.

Embora não possamos nos deter numa longa análise comparatista sobre a obra de Aira, parece-nos que o “pensamento cego” por ele proposto, encaminha-se em direção à um estreito diálogo com a categoria do “pensamento descalço”, criada pelo escritor uruguaio Felisberto Hernández em meados da década de 40. Na análise feita pelo crítico argentino Reinaldo Laddaga, os “pensamentos descalços” de Hernández, andam pelo corpo ou o

uma comparação bastante corriqueira entre Argentina e Brasil, na qual se afirma que os argentinos gostam de viver no passado, enquanto os brasileiros gostam de viver no futuro. Esta comparação sugere implicitamente que os argentinos gostam mais de lembrar que de esquecer, assim como vice-versa, que os brasileiros gostam mais de esquecer que de lembrar. Obviamente, não será uma simples comparação de fatos econômicos ou políticos que poderá explicar porque países vizinhos apresentam perspectivas tão diferentes no plano de seus sentimentos públicos e privados. A hipótese de que os argentinos vivem mais no passado que os brasileiros supõe, entre outras coisas, que existe uma diferença importante de graus de ressentimento nos comportamentos sociais e políticos de uns e outros, assim como esta circunstância está fortemente influenciada pelos diferentes graus de intensidade dos processos de modernização liberal e do fenômeno populista em um e outro país (de fato, em ambos processos, Brasil foi muito mais moderado que a Argentina).” LEIS, Hector Ricardo & ALVES, Caleb Faria. Organizadores. *Condição humana e ressentimento na modernidade periférica*. In: *Condição humana e modernidade no Cone Sul. Elementos para pensar Brasil e Argentina*. Florianópolis: Cidade Futura, 2003. p 361.

⁴⁰ AIRA, César. *A Trombeta de vime*. P 19.

⁴¹ Idem. P 19.

habitam, são expostos às sensações e abandonam seu sigilo simples quando um determinado órgão do corpo abre mão de reger-se pela “inteligência”, ou é por ela abandonado.⁴² O corpo na obra de Hernández, segundo Laddaga, seria uma espécie de ambulatório de “pensamentos” irreconhecíveis para a inteligência. O corpo é ainda, um “misterioso continente”, repleto de “pensamentos alheios” formados “como de muitos corpos confusos, dos que viveram em seus antepassados”. Este corpo é enfim, “múltiplo” e quando um prazer misturado com um certo susto, o assalta, se produz a exposição do “pensamento descalço”.

Segundo Laddaga, o “pensamento descalço” está momentaneamente associado com a apreensão simultânea do “si mesmo” como múltiplo, ou melhor, como a apreensão de si em estado de constante multiplicação.⁴³

O “engendro” de Aira uma experimentação inventiva dentro do campo do jogo e do brinquedo, se inscreve em chave deleuziana por tratar-se da criação de um possível conforme lemos a seguir:

Os resultados obtidos nessa experiência podem ser aplicados na realidade. De fato, os dois estágios não são tão diferentes assim. O experimento pode ser feito na realidade, e se por fim não servir, não se terá perdido tempo porque é uma atividade divertida e instrutiva. A maquete da partícula pode ser construída em uma oficina caseira, a baixo custo e nas horas vagas. Aqui vale precaver-se de um erro freqüente: o perfeccionismo. Se esperarmos dispor dos materiais adequados para a construção dos elementos e da tecnologia para fazê-los funcionar, nunca a faremos. Mas basta sucata: madeira, papelão, papel, barbante, trapos. Pouco importa que fique um engendro: o que importa é fazê-lo.⁴⁴

Aira como vimos, abre espaço em seu trabalho para uma intervenção do pequeno, do menor, mas especialmente de uma certa experiência efetiva (e afetiva) da criação, que se dá não apenas através de um manuseio de materiais banais, mas de “sucata”, o puro resto do mundo que existe um pouco antes do obrigatório processo contemporâneo “politicamente correto” da reciclagem em seu fluxo de controle sobre o destino de todas as coisas. Esta licença que Aira se permite apontando a um uso não funcionalista dos objetos, interrompe-

⁴² LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000. pp. 31/68. Retomamos a crítica de Reinaldo Laddaga em *Palíndromo Incerto*. In: *Narrativas ficcionais de Tunga*. Vale mencionar que o crítico argentino nasceu em 1963 e realizou seus primeiros estudos superiores na Universidad Nacional de Rosário, e mais tarde doutorou-se pela New York University. É autor de uma novela, *La euforia de Baltazar Brum* (1999), e de numerosos ensaios sobre arte e literatura. É atualmente professor do departamento de Línguas na universidade da Pensilvânia.

⁴³ LADDAGA, Reinaldo. Op. Cit. pp 31/68.

⁴⁴ AIRA, César. *A Trombeta de vime*. P.20.

lhes o destino de serem reaproveitados de um modo ‘útil’, pois o “engendro” não tem outro propósito além de ser, conforme as irônicas palavras pseudo-pedagógicas do escritor, “uma atividade divertida e instrutiva⁴⁵”.

Se for lícito pensar que o *texto* inventa ou prefigura os eventos do mundo, é curioso que encontremos recentemente a esse respeito um fato concreto: a idéia da criação do “engendro” antecipa uma iniciativa editorial muito singular intitulada de “Eloisa Cartonera”. Esta pequena editora publica “mini” livros de autores latino-americanos, entre eles alguns de prestígio internacional, como o próprio César Aira, Ricardo Piglia, Haroldo de Campos e Nestor Perlongher entre outros. Trata-se de uma idéia desenvolvida por três criadores argentinos, o escritor Washington Cucurto, o artista plástico e designer gráfico Javier Barilaro e a artista e escritora Fernanda Laguna. Tudo sobre “Eloisa Cartonera” é peculiar, os próprios livros, que são únicos, pois cada um tem os nomes da obra e do autor pintados à mão sobre capas feitas de cartão de embalagem, por uma pequena equipe de “cirujas” (catadores de papel), de Buenos Aires. No “hay cuchillo sin rosas”, é o nome do local onde se elaboram e se vendem os livros de “Eloisa Cartonera”, local que é na realidade uma feira de bairro na quais os editores despachavam até bem pouco tempo, junto com seus curiosos livros, batatas e cebolas. (figura 11). Em depoimento concedido ao escritor espanhol Patxi Iruzun, o artista Javier Barilaro conta como surgiu o projeto dos livros em cartão:

Ya hacíamos libros, editábamos poesía de manera independiente, “por amor al arte”. Y a Cucurto se le ocurrió la idea de que hiciéramos libros con tapas de cartón. Se lo podríamos comprar a cartoneros y así hacer algo más que difundir literatura de calidad, también dar trabajo, incluir socialmente a un grupo que pese a ser numeroso, es algo así como “fantasma”: los cartoneros al no ser manifestantes, ni revoltosos, al no pedir nada, al limitarse simplemente a hacer su trabajo, no son clientes políticos de nadie. Así surge nuestra editorial. Y probablemente porque es un tema de actualidad, explotó ni bien nació. Comenzamos en marzo de 2003. Entonces los libros los realizábamos nosotros mismos. En agosto de 2003, se une Fernanda Laguna, una artista y escritora que comparte nuestras inquietudes artísticas y sociales. Ella tenía dinero, y abrimos una sede estable: “No hay cuchillo sin rosas”. A partir de ahí, pudimos darle trabajo a algunos cartoneros para que realicen los libros ellos mismos. En la actualidad hay cinco chicos que trabajan casi todas las semanas”.⁴⁶

Os catadores de lixo reciclável são um grupo social que no final da década de 90, com o agravamento da crise econômica cresceu surpreendentemente e, são ainda segundo as

⁴⁵ AIRA, César. *A Trombeta de vime*. P. 20.

⁴⁶ BARILARO, Javier. In: IRUZUN, Patxi. *Literatura basura?* <http://www.Literaturas.com> fevereiro, 2004.

palavras de Javier Barilaro, os atores simbólicos da época”, pois se nos anos do peronismo o “proletário foi o operário industrial e nos primeiros anos da década de 90 foi o repositor de supermercado que assumiu esta feição, o ‘pós-menenismo’ converteu o proletário em cartoneiro⁴⁷”. No mais puro espírito do “engendro”, Barilaro conta que na oficina cortam os cartões após comprá-los e, na seqüência os meninos “cartoneiros” os pintam livremente, pois “não são livros de cartão, mas sim livros cartoneiros⁴⁸”. (Figura 12) Tal espírito divertido e lúdico dos editores leva, paradoxalmente a uma discussão séria e ampla sobre o problema do descartável, não apenas em relação aos objetos, mas também em relação ao aspecto humano, já que os grupos sociais aos quais os catadores de papel estão incluídos são costumeiramente tratados pelo sistema como dejetos.⁴⁹

De um ponto de vista mais estritamente literário, o interesse de Aira no “engendro” e em seus possíveis criadores, nos permite aproximar seu espaço de trabalho com a “família monstruosa”, para dizê-lo com Foucault, configurada pelo crítico Reinaldo Laddaga.

Nos detivemos algumas linhas acima, no caso do escritor uruguaio Felisberto Hernández por termos encontrado uma certa consonância entre o “pensamento cego” de Aira, com seu “pensamento descalço”. No entanto deve ser explicitado que o livro de Laddaga que foi consultado, *Literaturas indigentes y placeres bajos*, trata de uma análise de aproximação crítica entre as obras de três escritores latino-americanos: o já citado Hernández, o cubano Virgílio Piñera e o argentino Juan Rudolfo Wilcock. Para Laddaga os três formam uma “família”, no sentido não de comporem um rasgo em comum, mas por certo encadeamento de diversas semelhanças que conduziram à leitura de suas obras como exemplos daquilo que em espanhol se entende por “rarezas”: algo que, mais do que uma estranheza, é alguma coisa quase da ordem da anomalia. Além do fato de que os três escritores compartilham uma

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem. Barilaro em seu depoimento a Iruzun, conta que os criadores de “Eloisa Cartonera” reconhecem que seus livros funcionam não somente porque eles são um par de “hippies sensíveis”, mas porque cada um deles, em seu âmbito, possui um certo prestígio. Washington Cucurto, é um escritor conhecido nos meios literários argentinos, o que leva a que outros colegas como Osvaldo Reinoso, Cesar Aira, Enrique Lhin ou Ricardo Piglia publiquem na engenhosa editora. Isto acaba por repercutir na imprensa e em convites para eventos. Segundo Barilaro, “muchos de los autores nos compran sus propios libros y los regalan, otros vienen a visitarnos a nuestro taller, que es un local con vidrieras, los libros se hacen a la vista del público. Algunos autores se ponen a pintar tapas con los chicos, termina siendo hasta una especie de performance... Escuchamos cumbia, tomamos mate, o cerveza, es divertido... Se mezcla de repente un escritor con turistas, algún periodista, cartoneros, proveedores, mientras los chicos están pintando... Aparece algún vecino curioso, que no tiene idea, y se queda a charlar ...”

condição de se encontrarem “conspicuamente” fora dos cânones - já que, na opinião de Laddaga existem apenas breves menções sobre eles nas histórias da literatura latino-americana moderna- eles são “raros”, estranhos, *uncheimlich* (no sentido atribuído por Freud ao termo, o de algo ao mesmo tempo familiar e inquietante), frente à norma de escritores “mais ou menos convencionais que deu a região, e que segue dando a luz, a respeito dos grandes inovadores de sua literatura, a um José Lezama Lima, um Octávio Paz ou um Julio Cortázar.⁵⁰” Embora cada um (Hernández, Wilcock e Piñera) apresentem singularidades, “rarezas” muito próprias, Laddaga pensa ser possível agrupá-los em sua análise, no sentido de que apresentam uma tendência comum em desviarem-se (de uma maneira semelhante), dos pressupostos e das formas com as quais a literatura latino-americana “maior” havia exigido obras de seus criadores.

Estas formas e conceitos encontrados em grandes autores latino-americanos, estão segundo o argumento de Laddaga, em estrita consonância a um desejo de integração entre homem e natureza, ou entre a própria comunidade humana. Através de exemplos colhidos ao longo da obra de Carpentier e de Octávio Paz, o crítico observa que em suas narrativas, há um dado do prazer que se vincula na potência da ativação de um “centro próprio de energia, distanciado do mundo, erigido sobre si mesmo, e dando-se a si mesmo como espetáculo, a experiência de uma subjetividade que se eleva⁵¹”. Embora a presença de um sujeito elevado em sua virilidade não seja tão comum ao longo das obras de Otávio Paz, de Lezama Lima, de Carpentier e mesmo de um autor inclinado a certos matizes como Júlio Cortázar, ela se insinua (por vezes de maneira diluída), ao longo de suas obras em pequenos exemplos. Este fato permite a Laddaga ler certa presença fantasmática na literatura latino-americana daquilo que, no limite, conceitua como uma “fantasia rotunda”; uma espécie de celebração implícita de:

Un sujeto absolutamente homogéneo, sin intervalos internos, pleno, presente a si en su transparencia, perfectamente tenso, vibrante, turgente. (...)No tengo espacio aquí para examinar en el detalle que merece la recurrencia de esta figura de placer en la homogeneidad, la autonomía, la plenitud y la potencia en la literatura de la región. Ella se encontrará incluso en escritores que se asocian, generalmente con otra cosa (José Lezama Lima, por ejemplo, en ciertos momentos de su obra); tanto más, en un Pablo Neruda (en “Alturas de Machu Picchu”, por ejemplo). Me limito a sugerir que, si hay un teorema que parece ser de sentido común entre escritores de la región es que

⁵⁰ LADDAGA, Reinaldo. Op Cit. P.11.

⁵¹ Idem. P. 17.

nada puede desearse más (que no hay placer más elevado) que la conquista de esas cualidades- y su correlato: nada es más repulsivo en sí mismo que lo que la impide, la falta de fuerza y de presencia a sí, la laxitud, la susceptibilidad a la influencia.⁵²

Como contrapartida desse sujeito “auto-suficiente”, Laddaga encontra nos personagens das narrativas de Hernández, Wilcock e Piñera, uma direção totalmente inversa. Em sua grande maioria, seus relatos são fantasias dos prazeres produzidos, justamente, ali onde o sujeito perde sua unidade, a integração orgânica de suas partes, a autonomia ou a própria capacidade de se colocar numa posição de distância do mundo; ou ainda, a própria lucidez, a capacidade de captar uma perspectiva estável sobre ele.⁵³

Os personagens nos relatos destes escritores celebram então, certa experiência dissociativa do ser e para tanto, habitam um espaço de desvanecimento, de sonho e de queda no aturdimiento. Daí decorre que partilhem entre si, ao contrário da fabulação literária mais recorrente da produção literária de sua mesma época (o recorte temporal feito pelo crítico engloba desde meados da década de 40 com Hernández e Piñera, até o início dos 70 com Wilcock), de uma espécie de condição “embrionária” e um tanto clandestina. Esta condição embrionária se dá pelo “desfrute de si mesmos” gerado por uma contração, por um enovelar-se como se quisessem, “ocupar o menor espaço possível”, o que não impede a revelação daquilo que no vocabulário de Vila-Matas, considerou-se como caráter “portátil”. Nas palavras de Laddaga, esta condição ficcional é de natureza kafkiana pois todos os três, que foram grandes admiradores de Kafka, levam em consideração que a forma de seus personagens “desfrutarem de si mesmos”, é inseparável do anseio de não se oferecerem às captações do mundo a seu redor. Ou seja, estes personagens jamais bem-sucedidos na vida seja “por falta de talento ou de vontade”, conforme observa o crítico, sacrificam voluntariamente estes aspectos da vida (como o de ser bem-sucedido ou imbuir-se de vontade), para que possam permanecer numa espécie de estado “nebuloso” de modo que certos prazeres imperceptíveis aos olhos dos outros, possam ser por eles, plenamente explorados:

Los personajes que recorren esos escritos “disfrutan de sí mismos” en el instante y el lugar en que se aprehenden como sumas incompletas de partes dispersadas, como películas o pieles expuestas a corrientes de influencia, como acumulaciones que se

⁵² LADDAGA, Reinaldo. Op. Cit. P. 19.

⁵³ Idem. P. 16.

disgregan, como tensiones que se distienden, subjetividades que se libran a una radical pasividad y encuentran, así, su satisfacción en placeres “bajos”.⁵⁴

Os prazeres “baixos”, dos personagens de nossos autores “indigentes”, analisados pelo crítico argentino, são da ordem da heterogeneidade e da diferença, sendo o avesso da experiência sublime na qual a fabulação latino-americana mais corrente no modernismo havia postulado implicitamente: um espaço de um sujeito afirmativo e total. Não é então por acaso que tais narrativas “indigentes” tenham ocupado um mínimo espaço de atenção nas histórias da literatura latino-americana interessada na maioria das vezes, em sublinhar a importância dos mecanismos de construção afirmativa de identidades culturais através da literatura.

Tanto a literatura “portátil” de Vila-Matas quanto os “engendros” de Aira são absolutas “rarezas”, no sentido atribuído ao termo por Laddaga, a de se constituírem como formulações heterogêneas da criação, considerada, diga-se de passagem, pelo ponto de vista da legitimação, como criação “menor”. Não é fortuito, portanto, que de uma certa ética compartilhada, Vila-Matas e Aira dirijam sua atenção (cada um a seu modo e respondendo à situações específicas de seus países), ou partilhem um interesse em comum com a produção literária de Hernández, Wilcock e Piñera. Esta, por determinações históricas, (cuja análise merece mais consideração do que podemos aqui lhe atribuir), se tornou reprimida ao longo do processo de institucionalização das obras e dos autores que se tornaram os ícones da modernidade latino-americana. A escolha de Vila-Matas e em especial a de César Aira, em brindar através das obras que citamos, uma aproximação aos “desvios” operados pelos autores “indigentes”, lendo-lhes em retrospectiva, longe de lhes prestar um tributo revisionista como fatos ou curiosidades do passado, gera para a tríade agrupada por Laddaga, uma vivaz potencialidade heterotópica no presente.

Este caminho tomado por Vila-Matas e Aira, no qual é possível que possamos estabelecer uma espécie de congenialidade entre suas obras e as obras do trio de antecessores, mais do que apenas uma escolha estética se vincula à uma prática política.

⁵⁵Uma atuação política, todavia, desvinculada de um discurso ideológico contido

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Um tempo após constatarmos um propósito semelhante em Aira e Vila-Matas aos dos escritores “indigentes”, lemos que em *Bartleby y compañía*, Vila-Matas faz elogiosas referências através da fala de seu narrador à Hernández, Wilcock e Piñera. O narrador de *Bartleby*, é ele mesmo um escritor paralisado há 25 anos, que trabalha num escritório e que durante o tempo de uma breve licença desenvolve um diário com pequenas notas, que são na verdade como notas de rodapé para um texto invisível. Estas notas narram as pesquisas do personagem-narrador sobre os escritores marcados por uma “profunda negação do mundo”.

tematicamente dentro da própria obra, armadilha pela qual muitos artistas e teóricos submeteram e sacrificaram suas reflexões e obras em nossa história recente. O conhecido resultado se encontra naquelas obras que lemos hoje como datadas, ou no mínimo, como circunscritas à eventualidade do momento.

De maneira que ao criador contemporâneo é demandada não apenas uma saída da política estritamente ideológica, pautada por regras partidárias fixas, mas uma ordenação mais complexa de todos os elementos que pouco a pouco, vão constituindo o seu corpo de obra. Dito de outra maneira, as escolhas e conseqüentemente as recusas políticas com as quais somos deparados no presente, não se apresentariam mais como elementos temáticos ou formais que possam ser enxertados de modo explícito no aspecto discursivo de um determinado trabalho. Porém, estas escolhas e recusas o atravessam, não de um modo visível, detectável, mas no fato de que a obra encontra-se implicada nas escolhas, em todos os seus aspectos. Por ora cumpriria dizer que no espaço ético e político no qual o trabalho de Tunga por sua vez, se posiciona, coloca-se emblematicamente o campo das “inquietantes heterotopias”. Nas *Narrativas ficcionais de Tunga*, se encontram mais explicitadas de que modo as incursões do artista no espaço heterotópico, fazem, ao mesmo tempo, obra e des-obra. Estas heterotopias contemporâneas estão inscritas em seu processo, na medida em que sua linguagem trata de mover-se para além de qualquer sedimentação de cunho formal, o que a conduz a posicionar-se contra qualquer posição fixa ou autoritária do circuito, ao fugir do poder paralisante com o qual a legitimação costuma em grande parte, cobrar aos criadores, a sua fiança.⁵⁶

Quando as menções feitas pelo narrador aos autores analisados por Laddaga- e que nos demonstram o quanto Vila-Matas é um leitor familiarizado com a produção literária destes- são abreviadamente as seguintes: sobre Wilcock; (...) “En las antípodas de esto se encuentra Fanil, el protagonista del cuento *El vanidoso*, de un escritor argentino al que admiro mucho, J. Rudolfo Wilcock, un gran narrador que a su vez admiraba mucho a Walser.” Sobre Felisberto Hernández uma das notas diz que, “(...) Nunca renunció a escribir, no es un escritor del No, pero sí lo son sus narraciones. Todos los cuentos que escribía los dejaba sin acabar, le gustaba negarse a escribir desenlaces. Por eso la antología de sus relatos se llama *Narraciones incompletas*.” E sobre Virgilio Piñera: “En la galaxia existencial del No destaca con luz propia, *El No*, la última pieza teatral que escribiera Virgilio Piñera, el gran escritor cubano. En *El No*, obra rara y hasta hace muy poco inédita-fue publicada en México por la editorial Vueta-, Piñera nos presenta a una pareja de novios que deciden *no* casarse jamás.(...)”. Cf. VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.pp 29/79/146/147.

⁵⁶ Estes mecanismos de intervenção política na obra do artista permeiam nossas análises nas *Narrativas ficcionais*, porém se encontram mais claramente expostos em *Éxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*.

Exórdio III. Narrativas ficcionais de Tunga: O jardim das Sereias

Embora sejam freqüentes na obra de Tunga a busca de recursos a textos concernentes a diversas áreas do conhecimento como a filosofia, as ciências exatas e biológicas, a relação com a literatura, no sentido amplo da palavra, é uma marca referencial extremamente forte e constante no modo como o artista, ao longo dos anos, vem elaborando seu projeto estético¹, e é este vínculo que nos interessa frisar neste momento. Porém, em estrita simetria com estas distintas remissões literárias, há uma recorrência da utilização literal de fios em sua obra. Estes fios, que se encontram, por exemplo, nas siamesas unidas pelos cabelos, de *Xipófagas capilares entre nós*, ou nas inúmeras tranças de esculturas e instalações como *Palíndromo Incesto*, ou *Teresa*, marcam, desde o ponto de vista do campo visual, a possibilidade da criação de infindáveis narrativas.²

Porém, devemos destacar neste momento, que grande parte de sua obra está representada pelas narrativas elaboradas utilizando referências a diversos documentos imaginários, que são da ordem da escrita de cunho funcional, ou que são da ordem da escritura mais estritamente literária. Em ambos os casos, a palavra passa por um processo de intervenção ficcional. As remissões de Tunga ao campo da escrita documental, como recortes de jornais, relatórios de pesquisa, referências a falsas inscrições ou achados arqueológicos, são, na maior parte, simulações da “verdade” científica.³ Ou seja, o artista se apropria da dicção comprobatória da ciência para armar narrativas ficcionais que, além de

¹ As referências de Tunga à palavra escrita, não são apenas um dado recorrente de um artista plástico dialogando com a linguagem literária, porém, mais propriamente, o artista não distingue a especificidade entre os meios da arte, ao considerar que todos são da ordem da *poética*. Veremos mais sobre sua relação com a poesia adiante, em *Sero te Amavi*, em *Narrativas ficcionais de Tunga IV*. Em uma entrevista a Simon Lane, ao ser interrogado sobre se há alguma teoria no que faz, Tunga, com influxos borgeanos, declarou que; “teoria e arte são a mesma coisa para mim. A teoria da teoria é uma arte possível: um poema cria a possibilidade de um poema possível. Em outras palavras, cria a teoria do poema. O exercício de escrever um poema é apenas uma das versões teóricas deste poema. “In: *Bomb Magazine*. Américas.n. 78, 2002.

² Esta constante recorrência de Tunga tanto aos fios quanto à literatura, nos permitiram algumas das reflexões anteriores de *Entre a grade e a espiral*, e especialmente as aproximações à metáfora do “tecido-escritura”, consequentemente, as aproximações entre a idéia de fio narrativo e grade visual. Nos deteremos, todavia, mais apropriadamente sobre o uso dos fios como estratégia de ficcionalização visual na obra do artista, adiante em *Havia um tunga no pé da tecelã* em *Narrativas Ficcionalis de Tunga IV*.

³ Voltamos a esta questão sobre a obra do artista em outros momentos deste trabalho. Ver por ex. *Vanguarda Viperina*, em *Narrativas Ficcionalis de Tunga VII*.

produzirem efeitos de disseminação textual, provocam, ainda, “uma impostação pseudocientífica impregnada de mistério e magia que acaba contaminando a obra”.⁴

Suas incursões ao campo literário, por vezes, adquirem uma marca de inscrição mais efetiva em relação a algumas questões próprias e peculiares da expressão escrita, e nesse sentido, a obra que se intitula *Semeando Sereias*, (conforme sua versão no livro do artista *Barroco de Lírios*) é particularmente significativa. Este trabalho está composto por diversas fotografias e um texto, o que nos leva a supor que nos encontramos diante de um *ensaio ficcional*, que parece ser, aliás, o propósito que permeia e sustenta a concepção deste livro.

A parte mais visual que caracteriza esta obra (considerando-a, ainda, dentro do espaço do livro), compõe-se de distintos momentos em que *Semeando Sereias* havia sido mostrada em versões prévias, ao longo de uma série de exposições. Folheando o livro *Barroco de Lírios*, temos ao todo, dezoito páginas de *Semeando Sereias*. Ao longo delas, nos deparamos com imagens fotográficas coloridas que incluem esculturas, instalações e um desenho, que se aliam, para o ensaio visual, com uma narrativa escrita. Todavia, entre todas as imagens, são significativas as fotografias em preto e branco, que, mais ao final do ensaio, parecem ser o sustentáculo da narrativa escrita. (Fig. 13) O texto, que mistura aspectos mitológicos com alguns elementos próprios da narrativa surrealista, será abordado mais adiante. Detenhamo-nos por um momento nas cenas mostradas nestas fotografias em preto e branco, feitas à beira de um rochedo em frente ao mar. Na primeira, vê-se no primeiro plano, uma cabeça submersa numa poça de água, com uma figura masculina que se aproxima ao fundo do rochedo. A próxima imagem consiste numa aproximação da cabeça decepada. A seguir, o homem recolhe a cabeça segurando-a por uma longa cabeleira emaranhada. A última imagem da série mostra o homem girando a cabeça, segurando a cabeleira encharcada, em um movimento de arremessá-la em círculo ao mar. É importante notar que os dois personagens da cena, tanto a figura masculina quanto a cabeça decepada, são interpretados pelo próprio Tunga.

Este ambiente marítimo e a presença das mitológicas Sereias dando o título da narrativa, nos enviam, quase forçosamente, ao episódio das Sereias na *Odisséia*. Lembremos que Ulisses, durante a viagem de retorno a Ítaca, sendo orientado pela semi-deusa Circe, é advertido a se proteger do irresistível canto das sereias, que atraíam e seduziam os

⁴ ROLNIK, Suely. *Instaurações de mundos*. In: *Tunga: 1977-1997*. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.

navegantes, para logo após os destruir. Todavia, se o herói quisesse ouvir o canto, poderia ser amarrado ao mastro do barco de modo que não conseguisse fugir - caso a tentação do chamado irresistível das sereias o levasse a se jogar no mar - e deveria obstruir os ouvidos da tripulação com cera, garantindo, deste modo, que nenhum de seus homens se deixasse levar pelo enfeitiçante clamor. Seguindo as recomendações de Circe, Ulisses é então o único mortal que vive plenamente a experiência da tentação do canto mítico.

Em um poema escrito pelo pai de Tunga, o jornalista e escritor Gerardo Mello Mourão, constante no livro *cânon & fuga*, nos deparamos com uma sorte de imaginário compartilhado pelas duas gerações de artistas, e que irá gerar frutos distintos.⁵ Convoquemos primeiramente o poema de Mello Mourão, onde a *grade* da tradição poética clássica da antiguidade grega se reapresenta:

O Que As Sereias Diziam A Ulisses Na Noite Do Mar

Sobre a frase musical de Ivar Frounberg : Was sagen die Sirenen als Odysseus worbei segelte"

**Ninguém jamais ouviu um canto igual
ao canto que te canto
escuta: as ondas e os ventos se calaram e a noite e o mar
só ouvem minha voz - a noite e o mar e tu
marinheiro do mar de rosas verdes:**

**virás: é um leito de rosas e lençóis de jasmim - e ao ritmo
de teu corpo entre a cintura e as ancas
mais o lençol de aromas de meu corpo
em monte de pétalas desfeito:**

**e dormirás comigo
e os que dormem com deusas
deuses serão - verás
cada arco de minhas curvas
à forma de teu corpo moldaremos - e a pele tua
aprenderá da minha.**

**aroma e maciez e música
e entre garganta e nuca aprenderás
a noite dos que dormem a aurora dos que acordam
sobre os seios das deusas também deuses.**

⁵ - MELLO MOURÃO, Gerardo. *Cânon & Fuga*. SP: Record, 1999.

Vem dormir comigo
e comigo
e todas as sereias.

Todas as deusas se entregam
ao amante que um dia possuiu uma deusa
e então todas as fêmeas dos homens
Helenas, Briseidas e a Penélope tua
hão de implorar às Musas - e as Musas a Eros e Afrodite
a volúpia de uma noite contigo.

Não partas!
Se partires
as velas de tua nau serão escassas
para enxugar-te as lágrimas - e nunca
nunca mais tocarás a pele das deusas
nunca mais a virilha das fêmeas dos homens
e nunca mais serás um deus.

e nunca mais a melodia de uma canção de amor
dos hinos do himeneu:
abelhas mortas para sempre irão morar
na pedra do jazigo de cera
de teus ouvidos cegos.

Mas vem
e vem dormir comigo
e comigo
e minhas irmãs e todas
as sereias do mar
as sereias da terra
e as sereias dos céus...

(Rio de Janeiro, 1998)

Ao iniciarmos a leitura do poema, vemos que Gerardo Mello Mourão nos adverte que ele é construído sobre uma frase musical de Ivar Frounberg, um músico erudito contemporâneo.⁶ Este fato é significativo na medida em que, além de apontar para a sonoridade dos versos que se lêem a seguir, coloca em cena uma discussão sobre as espaço-temporalidades que se cruzam com o propósito de criar marcas plurais de subjetividade. Os cruzamentos na linha do tempo e os retornos, questões caras ao ideário de Tunga, parecem

⁶O músico erudito contemporâneo Ivar Frounberg nasceu na Dinamarca em 1950. É professor da Academia Real Dinamarquesa de Música. Compõe para orquestra, orquestra de câmara, além compor para acústicos, trabalha com instrumentos eletrônicos e com computador. Agradeço a Rita Lenira Bittencourt por ter lido conjuntamente o poema, e ter apontado para uma série de sutis operações formais nele contido.

se repetir aqui, no modo como seu pai articula sua fatura poética. Eis que temos aqui, em jogo, a dicção erudita de um poeta brasileiro - de formação e engenhosidade clássicas, aliadas ao rico imaginário popular do nordeste, e considerado por parte de nossa crítica como anacrônico - permitindo-se uma aproximação, através da obra de um músico contemporâneo, ao eterno rumor encantatório e dionisíaco das Sereias. Por essa razão, a sonoridade dos versos deste poema irá privilegiar todos os sentidos, ao colocar mudanças, através de distintas perspectivas, entre as remissões à sensorialidade corporal, tanto das próprias sereias, quanto dos navegantes. Mas esta remissão aos sentidos do corpo vai além do erotismo, ao propor uma leitura musical do canto da sereia. A revisão do canto da *Odisséia* é, portanto, explorada não apenas no nível da palavra mas como elemento da ordem da música gerada pela força da oralidade. Isto leva a crer que estamos diante de um poema para ser cantado e não apenas lido, tal como era a poesia da antiguidade grega.

Há uma série de imagens constituídas por partes ou pedaços, especialmente de fragmentos do corpo como : “entre a cintura e as ancas/ entre a garganta e a nuca”, que, intercalados por outras imagens, sustentam o mistério que é mantido pela revelação do segredo do mítico canto. Estes estilhaços de imagem, se articulam com uma cadeia aberta pelos dois pontos que desvelam um canto dentro do outro: “escuta: as ondas e os ventos”; “virás: é um leito de rosas e lençóis de jasmim”.

Além das remissões ao ritmo do verso grego, vemos, também, que o poeta mantém uma espécie de abertura constante e invasiva ao poema de Homero, mantendo o tom épico e a dramaticidade de representação. Do ponto de vista de sua construção, o poema possui ao todo nove estrofes, contendo uma variação de quatro a sete versos. Além disso, compõe-se de dois estribilhos, “Vem dormir comigo/e comigo/e todas as sereias”; sendo que o segundo é desdobrado, “Mas vem/e vem dormir comigo/e comigo/e minhas irmãs e todas/as sereias do mar/as sereias da terra/ e as sereias dos céus...”.

O poema traz ainda, para a temática encantatória das sereias, justamente uma forma de canto, onde as falas plurais das híbridas deusas mitológicas, são enfatizadas em seu caráter múltiplo, e vão adquirindo gradações; pois as vozes atravessam sucessivamente, momentos de encantamento, de oferta, de promessa, de ameaça e de maldição.

Estas gradações se tornam mais visíveis se analisarmos que já no início do canto se apresenta uma auto-apologia da beleza e da sedução de suas vozes: “Ninguém jamais ouviu um canto igual”. A seguir temos o momento das doces promessas: “Os que dormem com

deusas/deuses serão”. Indo um pouco adiante, na leitura do poema se apresenta o encantamento: “Aroma e maciez e música/ e entre garganta e nuca aprenderás/ a noite dos que dormem a aurora dos que acordam/ sobre os seios das deusas também deuses”. E por fim, vendo que o herói resiste à magia do canto, as sereias conjuram suas ameaças e maldições: “Não partas!/ Se partires/ as velas de tua nau serão escassas para enxugar-te as lágrimas”, ou ainda: “nunca mais a virilha das fêmeas dos homens/ e nunca mais serás um deus.”

Nestas operações poéticas, vemos que Mello Mourão abre um rasgo na linguagem da *Odisséia*, ao permitir, o mais plenamente possível, que o canto das sereias possa se manifestar de maneira plural. No poema épico original, sabemos que Ulisses havia coberto com cera os ouvidos de sua tripulação, e se mantido, ele mesmo, com os ouvidos destapados e com seu corpo fortemente amarrado ao barco, sendo portanto, o único mortal a escutar o mágico canto, e a ele resistir.⁷

Em *O que as Sereias disseram a Ulisses na noite do mar*, a tradição clássica representacional da tragédia toma um espaço na discursividade do poema, ao ser enfatizado o aspecto de coral, com o qual as vozes das sereias se apresentam. Deste modo, Gerardo Mello Mourão nos revela, conforme vamos operando a leitura, o secular e belo segredo mantido sobre o misterioso canto de enfeitiçamento. Este canto é de natureza infinita, já que o poema termina, nos versos 41 a 47, retornando ao estribilho no qual a oferta é posta de maneira desdobrada. Assim o canto recomeça demonstrando sua natureza circular. Isto sublinha o caráter distinto do tempo mítico, em relação ao tempo dos homens. Trata-se de apontar para duas temporalidades: pois temos uma noção da marca breve de tempo e de espaço durante a passagem do barco de Ulisses; e uma outra, de ordem reiterativa que está posta na circularidade que constitui o tempo do encantamento.⁸

⁷Na *Odisséia* tem-se uma brevíssima passagem onde as próprias Sereias se manifestam:

“Tem-te, honra dos Aqueus, famosos Ulisses; Nenhum passa daqui, sem que das bocas

Nos ouça a melodia, e com deleite

E instruído se vai. Consta-nos quanto

O céu vos molestou na larga Tróia,

Quanto se faz nos consta n`alma da terra”. Cf. HOMERO. *Odisséia*. (Trad. de Manuel Odorico Mendes). SP: Ars Poética, Coleção texto e arte 5, 1996. pp. 226.

⁸ Na introdução da versão ao espanhol de *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot, José Ripalda menciona uma bela passagem de *Le livre à devenir*, na qual Blanchot se refere ao Canto das Sereias como sendo um canto que é puro devir. As Sereias cantariam de um modo insatisfatório pois somente deixavam a entender a direção na qual se abriam as fontes e a felicidade verdadeira do Canto. Nesse sentido, não enganariam os navegantes, pois através de seu canto que é abertura ao verdadeiro canto, os conduziam ao espaço em que o cantar se

Este poema nos fala de modo bastante claro de uma herança que Gerardo Mello Mourão lega para o trabalho de Tunga: uma concepção de arte baseada num profundo imaginário mítico. Assim, *Semeando Sereias*, mais uma entre as tantas caleidoscopias do artista, se dobra e se desdobra, incorporando também o imaginário contido no poema de seu pai. Todavia o poema é posterior à obra de Tunga, o que nos revela que este imaginário sobre os poderes do encantamento que é compartilhado por ambos, se desenvolve alimentando as duas gerações de artistas.

O texto desta obra de Tunga não serve a um propósito explicativo dos elementos visuais, anteriormente investigados pelo artista. É um outro elemento que embora seja enigmático por si mesmo, quando somado às imagens, proporciona através do excesso de elementos, uma série de vertiginosas alegorias. Transcreveremos alguns trechos desta fabulação mítica a seguir, na tentativa de perseguir alguns dos fios de Ariadne neste labirinto.

O texto se inicia pela formulação de uma pergunta quase abrupta: “Que fariam ali aqueles corpos?” O narrador prossegue, nos envolvendo de chofre dentro do relato, ao nos incluir em seu “assombro” diante da cena dos misteriosos “corpos” - cuja natureza ainda não fazemos a menor idéia- que não estão mortos, e prossegue o narrador dizendo que deles deveria ter se livrado, pois que vendo-os uma vez, era impossível esquecer. De modo que, “conveniente se fazia investigar a peculiar natureza daquele ícone. Não acredito na brumosa semiologia, em improváveis exegeses menos ainda”.⁹

A seguir, algumas recordações levam o narrador através daquele “emblema”, à remissão a quimeras:

Algumas reminiscências mnêmicas mostravam claramente ser eu a testemunha das intenções ali presentes. Assistir aquele emblema obrigou-me à reflexão e posso assegurar ter-me remetido a quimeras. Quimeras de uma cultura. O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta!”¹⁰

manifestaria. Mas uma vez alcançado esse lugar, se pergunta Blanchot, o que acontecia? Lugar de desapareção, constata, porque nesta região primordial até a música havia desaparecido radicalmente, e que segundo Blanchot tentando provar a boa vontade das Sereias, tiveram também elas um dia, que desaparecer. In: BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Introdução de José Ripalda; tradução de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

⁹TUNGA. *Semeando Sereias*. In: *Barroco de Lírios*.pp.287/293.

¹⁰Idem.

O relato prossegue - ameaçando a temporalidade narrativa através do agrupamento de fragmentos, que são marcadamente destituídos do desenvolvimento fabular - sendo constatado que a “visão” sofrida pelo narrador, mas da qual pouco sabemos, é fruto de uma outra cultura, “não menos estranha mas bem mais palpável.”¹¹ Nestas cenas cheias de indeterminação de sentidos e de imagens, nosso narrador consegue, todavia, afirmar que sem sombra de dúvida, trata-se de seu envolvimento com a construção de um jardim:

Sim, a nobre tarefa do ajardinamento agrícola, um tanto diferente dos domínios de Arenheim mas talvez tão intenso quanto. Tratava eu de cultivar espécimes com o inconfessável propósito dos ‘experimentadores ocasionais’.¹²

A história se desenvolve narrando a fatura do estranho jardim ao qual o narrador se dedicava:

Meu prodigioso jardim prosperava e, paulatinamente eu me concentrava em uma determinada raiz. Uma um tanto peculiar, antropomórfica e de prestigiosa reputação. Vulgarmente conhecida como maçã do diabo, flor dos enforcados, sabe-se deste vegetal a contundência tóxica; dele as qualidades afrodisíacas, inebriantes e mesmo peçonhentas. Sabe-se que a mandrágora de negra flor é o lírio que decora a porta dos infernos. Que sua raiz na forma de homúnculo feminino urra lancinante grito se arrancada de sua terrena imersão.¹³

Prossegue nosso embriagado confabulador o seu relato, explicando que o único modo de plantar a mandrágora é, “germiná-la do sêmen, do humano esperma, ejaculado da ereção do pênis de um enforcado”, sendo confessado então por nosso confabulador, como que a provocação desta espécie de obsessivo e necrófilo onanismo, cujo propósito é o cultivo de mandrágoras, havia lhe ocupado: “a tal me dedicara e o ocorrido é pois, fruto de tal cultura”. Além disso, o narrador atribui o caráter bizarro da história, ao seu “envolvimento conspícuo com a decorada negra porta a que me referi, por onde adentrei.” Após a passagem de mais uma madrugada, os “excessos etílicos”, o levam a “urinar um poderoso fluxo” e a sentir “tal fluxo como âmbar aflorando de mim.” O fluxo vai então se dissolvendo em uma poça, resíduo de “águas marinhas”, sobre a praia, onde “levemente ofuscado pude perceber que em tal lago flutuava esférico um objeto”. Ao entrar na água, até a altura dos joelhos, com o propósito de identificar o objeto, “um frisson magnético

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Idem.

percorreu minha pele”, pois, “o objeto que encontrara era a minha própria cabeça decepada”:

Apesar do escabroso do fato, achei conveniente dali retirá-la. A tarefa mostrou-se um tanto árdua. Meus cabelos naquela cabeça haviam crescido enormemente e, enxaguados e imersos como estavam, constituíam imensa carga. Com grande esforço retirei a peça e dirigi-me à beira mar. Tomei então a cabeça pela raiz dos capilares, elevando-a sobre minha própria cabeça. Imprimi um movimento de funda, e pouco a pouco fui dando linha formando assim a imagem de um círculo dinâmico de alguns metros. Com determinação de gesto, arremessei a prenda ao mar para que ali encontrasse seu adequado derradeiro sepulcro.¹⁴

A tentativa é um insucesso, pois “a longa extensão de fios” vai se emaranhando ao sargaço e aos mariscos nas pedras: “Estando ela, todavia ligada aos cabelos, chocava-se penosamente às rochas ao sabor das ondas do ressaqueado mar.” Para evitar “tão desagradável visão”, lança-se ao mar contando que,

Presenciei a mais um assombroso achado. Não longe da cabeça em perfeita flutuação, navegava a correnteza um corpo absolutamente íntegro. Estava em perfeito estado de conservação e não apresentava qualquer sinal de violência ou putrefação a não ser a peculiar ausência do elemento que recém arremessara. Não obstante, não poderia tratar-se do complemento de minha cabeça, não era meu aquele corpo, pois nele percebi os mais belos e bem formados seios assim como a maravilhosa genitália feminina.¹⁵

Após um longo tempo, o que narra, vem à tona em sua mente pela visão “da aguda cena na Torre da Ponte”:

Encontro-me longe daquele jardim, longe daquela beira mar, mais longe ainda das intoxicações afrodisíacas por obscuras raízes do obscuro enforcado a ejacular por asfixia e tudo mais... Encontro-me na porta desta torre e o fênix me reaparece estando agora a plantar outro jardim, numa floresta mesmo, semeando sereias...¹⁶

Se convocássemos novamente a história de Ulisses, veríamos que as muitas tentações e obstáculos durante sua viagem de regresso, são na verdade, as dificuldades que se relacionam a sua perda de individualidade. Deste modo as sereias, além de oferecerem o conhecimento do que ainda estaria por vir em seu caminho, tratavam de seduzi-lo referindo-se a sua honra e valor. Assim, para Ulisses, sucumbir às tentações de seu canto representa

¹⁴ -Op. Cit, páginas 281 a 303.

¹⁵ -Idem.

¹⁶ Idem.

também a finitude de sua identidade heróica que afinal de contas, era tudo que ele lutava para constituir e inclusive perpetuar além da vida.

Embora as sereias na narrativa de Tunga estejam sem fala e talvez sem vida, isto não impede que elas possuam ainda os poderes de atração magnética, conforme nos revela o texto. Pois por trás da aparente inércia da cabeça encontrada, existe algo da ordem da vida, pois os cabelos não pararam de crescer. Esta margem latente de vida no elemento mítico, possibilita ao narrador que ele semeie. E o fato de que a semente se encontre na cabeça deste Outro-mulher, pode nos levar a pensar, que estaria em jogo a idéia, posta em filigrana pelo artista, de que a identidade não é uma construção imutável, fixa, indivisa. (Figura 14) No relato de Homero que se constitui como uma fabulação totalizante, na qual os seres devem estar inclusos, tanto quanto possível, em todos os aspectos da natureza humana, nada irá desviar Ulisses de seu firme propósito de retornar à terra natal. Para o herói grego, a identidade constitui-se plena e soberanamente, numa implicação com o território em que habita. Justamente, o poema de Mourão se refere a essa linearidade espaço-temporal implicada na identidade do herói, por colocar frontalmente, o tempo da passagem da embarcação de Ulisses, como uma espécie de pano de fundo para o canto -infinitamente repetitivo em suas gradações - das sereias. Se as identidades contemporâneas são multifacetadas e casuais, as identidades da América Latina possuiriam, segundo algumas interpretações, immanentemente este caráter fragmentário. Esta interpretação da América Latina como uma espécie de usina das fusões raciais, e que pode ser exemplificada no modelo do real-maravilhoso de Alejo Carpentier, iria excluir qualquer possibilidade conflitiva das mesclas identitárias e transitórias.¹⁷

Sabemos quanto deste tópico foi voluntariamente utilizado como mote para a escritura latino-americana do Boom, ao apontar para as Américas como o espaço *sine qua non* da magia e do exotismo. Isto evidentemente, irá sustentar uma herança ética e estética para algumas das operações da criação estética das Américas, em nossos dias, que será submetida

¹⁷ Segundo Carpentier o barroco é uma “constante humana”, ou uma espécie de retorno cíclico de certas constantes estilísticas ao redor do mundo. Para tanto, invoca similaridades desde a arquitetura russa até a literatura hindu, sendo que à América Latina faria parte deste conjunto sendo “la tierra de elección del barroco”, devido ao fato que “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo”. A estratégia de Carpentier de inclusão da cultura das Américas no mundo, universalizando alguns de seus elementos, é uma tentativa de se opor a negatividade ainda existente na maior parte da avaliação da estética barroca nas décadas de 60 e 70, que ainda a associava a um instrumento da ideologia colonial. Cf: CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. In: CHIAMPÍ, Irlemar. *Barroco e modernidade*. Op. Cit.

ao problema daquilo que o crítico cubano Gerardo Mosquera denominou de “auto-exotismo”: uma tática periférica de entrada no circuito das metrópoles.¹⁸

Semeando Sereias é uma obra que se encontra diretamente implicada neste debate. E de uma maneira quase literal, se pensarmos no simples fato de que, ao mesmo tempo, eram e *não* eram do artista, o corpo e a cabeça encontrados a beira-mar. Por certo, isto coloca em discussão a questão das identidades ambíguas ou cindidas do sujeito- artista. Por outro lado, e de uma maneira mais abrangente, coloca em questão o problema da constituição cultural das identidades periféricas. Nesse sentido, as operações criativas em torno da tendência do real-maravilhoso, ou do devir-plutônico, operam dentro de um campo discursivo extenso, mas que de todo modo, está implicado numa defesa ampla do conceito de barroco enquanto dispositivo de linguagem latino-americana por excelência. Resta-nos uma indagação subliminar, sobre até que ponto e onde as sereias de Tunga efetuam desvios e aproximações nesta trama discursiva orientada pela defesa do barroco como ápice de características americanas por excelência.

Estas características, que podem ser baseadas num modelo discursivo que postula a harmonia das mesclas raciais, ou que podem ainda serem baseadas num ideário que irá ler as misturas culturais como fonte de permanente conflito - ainda que um conflito que funciona como elemento ou motivo aglutinador das diferenças raciais e culturais - , têm em comum, um forte apelo a elementos mágicos e míticos que estão implicados na possibilidade da criação autêntica.¹⁹

De qualquer maneira, estas tensões conceituais que geram um longo debate ao longo de várias décadas do século XX, onde o que se encontra em jogo é a legitimação do barroco como modelo estético que havia sido historicamente repreendido das análises críticas por diversas razões, colocam ainda em discussão, alguns efeitos tardios em nosso

¹⁸ Nos referimos a estas operações mais no início deste trabalho, em *Entre sacrifício e jogo*.

¹⁹ A posição de Lezama Lima, para quem o barroco é “una arribada a una confluencia”, é, ao contrário do ideário de Carpentier, um fato verdadeiramente americano, que supõe um encontro peculiar de línguas, culturas, ritos e tradições, no solo americano gerando uma espécie de encruzilhada de signos e temporalidades. A conseqüência seria uma permanente “tensão” discursiva entre colonizador e colonizado. Lezama se refere, como etapa seguinte, ao conceito de “plutonismo” como uma espécie de fogo originário que rompendo os fragmentos, os unificaria. Deste modo, o barroco americano promoveria a ruptura e a posterior aglutinação dos fragmentos para formar uma ordem cultural nova. Cf. LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irleamar Chiampi. SP: Brasiliense, 1988. pp 80/82.

próprio meio.²⁰ Porém, se considerarmos que o barroco é o lugar onde o classicismo “falha”, poderíamos ler tanto o poema de Gerardo Mello Mourão quanto o trabalho de Tunga, como obras que se processam, voluntariamente, dentro de uma sintaxe barroca. Sabemos que longe de qualquer discussão estratégica que vise definir uma verdade última sobre o lugar do barroco na cultura latino-americana, o problema da identidade fragmentária, inconclusa e simulada, e a criação de mecanismos temporais artificiais, são contribuições desta estética, fato que está relacionado aos primeiros sintomas de mudança na emergência da modernidade.²¹ E nesse sentido, o conceito de semear, utilizado por Tunga, adquire uma estrita ressonância com o aspecto de indeterminação da linguagem que é próprio de nosso proliferante barroco colonial.

Em um artigo escrito nos anos 50, *Notas sobre o Barroco*, o crítico Sérgio Buarque de Holanda - antecipando aliás muitas das análises feitas posteriormente por Haroldo de Campos sobre o caso Gregório de Mattos, e mesmo algumas bem conhecidas formulações sobre o neobarroco, estilisticamente vindicativas da estética do excesso latino-americano como lugar por excelência da proliferação inquietante da linguagem, formuladas pelo escritor cubano Severo Sarduy²² - observa que vários sintomas dentro do campo crítico da historiografia, da crítica literária e dos estudos de estética do século XX, começam a manifestar um grande interesse teórico pelas sobrevivências do barroco.²³

Partindo de uma análise de algumas correntes do pensamento que possuem sérias restrições ao conceito de barroco aplicado livremente como justificativa fácil para determinadas falhas de leitura historiográfica, Buarque de Holanda admite que a noção de barroco em sentido “amplo e moderno” - que não se confina ao uso que o termo possuiria

²⁰ Nesse sentido, devemos lembrar que Haroldo de Campos exemplifica um momento importante do revisionismo literário sobre o barroco através de seu livro de 1989, *O seqüestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Mattos*, elaborado na contra-face do estudo de Antonio Candido em, *A formação da Literatura Brasileira*. Mais recentemente, a questão foi novamente problematizada pelo crítico João Adolfo Hansen em um ensaio que propõe que a reconstituição dos códigos retórico-poéticos das representações luso-brasileiras do século XVII não necessita da noção dedutiva de “barroco”, que, segundo o crítico, “as classifica universalizando categorias críticas próprias do contínuo e da psicologia idealista”. HANSEN, João Alfredo: *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. In: Teresa, revista de literatura brasileira. n.2. SP: 34, 2001. Retornaremos criticamente ao texto de Hansen ao final deste trabalho, em *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, também de *Narrativas Ficcionalis de Tunga*.

²¹ Retomamos a problemática do tempo disjuncto do barroco como um sintoma do moderno em *Sero te Amavi* adiante, também em *Narrativas ficcionais de Tunga*.

²² Algumas idéias de Sarduy iriam causar uma série de influências na poética de Tunga. A esse respeito ver: *Vanguarda Viperina* constante das *Narrativas ficcionais VII*.

²³ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Notas sobre o Barroco*. In: *Tentativas de Mitologia*. col. Debates, volume 161. SP: Perspectiva, 1979.

circunscritamente no campo crítico da estética - possuiria certas “afinidades eletivas” com nosso tempo. Embora o autor de *Raízes do Brasil*, desconfie de que parte destas afinidades não passem de uma “ilusão de ótica”, já que sua concepção historiográfica não admite a repetição dos eventos, ele é favorável a que a conquista moderna “do descobrimento do barroco”, favoreça análises mais abrangentes da literatura brasileira do período colonial.²⁴ Após estabelecer uma série de coordenadas sobre as diferenças da produção literária do barroco europeu, Buarque de Holanda começa a analisar alguns de nossos autores à luz das discussões correntes no “Século de Ouro”, o que lhe leva a dizer que:

A base do despreço pelas teorias muito rígidas, que podem contrariar o amor à surpresa, á estupefação, á novidade, bastante típico de grande parte do seiscentismo, há de procurar-se o sentimento, então generalizado, da fugacidade de todas as coisas terrenas, a principiar pela orgulhosa sabedoria dos homens. A arte do barroco procura, assim, vencer, não tanto convencer, tocar os sentidos e o coração, não o raciocínio discriminador e crítico. De onde seu desdém, as vezes confessado, pelas regras eruditas, endereçadas a uma perfeição ideal, que mais tem de geometria do que de naturalidade.²⁵

Nesse contexto, Buarque de Holanda encontra em um dos sermões de nosso jesuíta Antônio Vieira, um exemplo da disputa dentro da estética literária barroca entre o culteranismo gongorino, de métrica rigidamente calculada e a defesa de poética da naturalidade. Assim, Buarque de Holanda lança mão de uma comparação feita por Vieira, entre pregar e semear, onde, nas palavras do jesuíta, “o pregar é uma arte que tem mais de natureza que de arte: caia onde cair”, o que leva Buarque de Holanda a sustentar a semelhança de algumas idéias de Vieira com as de Baltazar Gracián, o bem conhecido autor de algumas engenhosas criações do Século de Ouro na Espanha.²⁶

Justamente como desdém pelas regras eruditas, nas palavras do crítico que vimos mais acima, “endereçadas a uma perfeição ideal, que mais tem de geometria do que de naturalidade”, o trecho do texto de Vieira por ele citado e que transcrevemos a seguir, adquire nuances onde o jogo do acaso marcaria a proximidade ou distância entre as coisas:

O pregar há de ser como quem semeia e não como quem ladrilha ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas. Todas as estrelas estão por sua ordem, mas é ordem

²⁴ As expressões entre aspas de todo o parágrafo acima pertencem ao citado artigo de Buarque de Holanda.

²⁵ DE HOLANDA, Sérgio Buarque. Op. Cit. p 149.

²⁶ Idem.

que faz influência, não é ordem que faça labor. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas...²⁷

Desse modo, ao dirigir-se em acordo cósmico ao acaso, além de jogar sua pregação a uma recepção aleatória, no gesto dispendioso do “caia onde cair”, nosso jesuíta forma uma outra pregação, pois pregar, lembremos, além de unir, ligar uma coisa à outra, é também formar uma dobra, um vinco. Se a semente religiosa da formação do rebanho seria o primeiro propósito, é, porém, na incerteza das almas a quem o discurso se dirige, frutos que podem germinar ou não, que Vieira parece extrair mais um elemento: o gosto pelo gesto efêmero e dispendioso da pregação em si mesma, ou seja, o gosto pela discursividade em si mesma, ou ainda um deixar-se levar ao limite pelos efeitos permitidos pela linguagem, o que nada mais é do que pura arte na acepção mais abismática do termo. Esta condição que pode ser encontrada em Vieira, é muito próxima de algumas das operações textuais de Tunga. De certo modo, Tunga finge ser o barroco que deveras é, no sentido de que há uma dicção barroca em sua escritura que se constitui por simulação. No entanto, as margens de artifício nas quais Tunga manobra sua linguagem escrita, são bastante explícitas.

Trata-se, sem dúvida, de um profundo senso de jogo que o artista possui e que domina suas operações. Plantar um jardim de elementos míticos, com uma obra visual e escrita, é, em certo sentido, não apenas opor-se ao domínio da racionalidade estética, pois fazer apenas isso seria uma atitude ingênua, quando não uma mera afirmação das qualidades auto-expressivas da subjetividade. Tal não é o caso de Tunga, que se propõe a brincar com uma deliberada dicção anacrônica, que simula certas situações barrocas.

Todavia, esta operação simulada acolhe também por outra parte, uma espécie de sobrevivência diferida de alguns conceitos vanguardistas, especialmente do Surrealismo, enquanto fabulação moderna do fragmento, em desacordo com a visão racionalista dos procedimentos construtivos. Porém, do Surrealismo dissidente, que se havia oposto ao modelo previsto por André Breton, e ao qual pertencem as idéias acefálicas elaboradas, entre outros por Georges Bataille, que indo além da idéia do inconsciente como fonte inesgotável para a criação de metáforas, defende a idéia de que a arte pertence ao campo daquilo que o autor de *História do olho*, havia conceituado como um jogo de “intencionalidade mágica”, que tem por objeto a criação de uma realidade do sensível.²⁸

²⁷VIEIRA ANTÔNIO. *Sermão da sexagésima*. Apud. DE HOLANDA, Sérgio Buarque. Op. Cit. P 149.

²⁸BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción, 2003. p 48.

Oposto ao modelo pedagógico de Breton, que havia conceituado a criação como uma abertura aos aspectos misteriosos da linguagem que incluísse um caminho de volta que fosse capaz de nos traduzir seus enigmas, o Surrealismo bataillano percebe, a partir das tentativas de entrar nos desconhecidos domínios da linguagem, um valor abismático que tem valor em si mesmo, que está relacionado à queda, e para o qual não há propósito na decifração.²⁹ Portanto, a “intencionalidade mágica” funciona literalmente como um bilhete apenas de ida na alteridade da linguagem, cujo teor não é passível de tradução à linguagem ordinária do mundo, o que torna esta experiência alguma coisa suficientemente vertiginosa em si mesma. Conforme reiteramos seguidamente em nossas análises, a obra de Tunga trata de uma crescente criação de enigmas, e não de um interesse em proporcionar um jogo de descoberta de possíveis significados “reais” ou “verdadeiros” para eles.

No ideário bataillano, a decifração completa dos mistérios da linguagem, conforme o modelo de Breton, visaria operar uma transformação do caráter ,sagrado, *nonsense* e inútil do jogo da arte, em algo que teria um sentido positivado e um propósito de uso. Um outro fator subliminarmente importante de diferença entre Breton e Bataille, além dos desacordos explicitamente políticos, é o modo como as referências à psicanálise são colocadas. Embora haja uma remissão comum para as idéias de Freud, em Breton elas postulam um diagnóstico, fato que distingue claramente o desequilíbrio possível através da arte e uma normalidade na vida; enquanto que esses limites em Bataille são profundamente esgarçados, sendo o sujeito plenamente afetado pela fantasia proporcionada pela linguagem.³⁰

²⁹ Desde o início o Surrealismo aparece como um movimento onde a heterogeneidade predomina. Já no primeiro manifesto, em 1924, assinado por André Breton, ficava em aberto a maneira pela qual o “psico-automatismo no seu estado puro” deveria ser expresso. Todavia, com o passar dos anos, a posição política de Breton foi tornando seu discurso cada vez mais dogmático. Segundo Briony Fer, enquanto o Surrealismo de Breton explorava a “floresta de símbolos” que se encontrava por trás das concepções correntes de realidade, Bataille percorre as sombras que o constroem. Se Breton está em busca da luz, Bataille persegue uma obscuridade através da metáfora da luz tão estonteante que cega. Nas palavras do crítico “Não é de surpreender, portanto, que Breton visse Bataille como entrincheirado num pessimismo incurável. Ainda que o comentário seja apenas unilateral (Breton alude a Bataille, mas Bataille raramente responde), Bataille considera Breton e os surrealistas simplesmente iludidos por um incurável idealismo.” A cisão propriamente dita ocorreu em 1929, quando em apenas um mês surgiram as publicações do “Segundo manifesto surrealista” de Breton, em *La Révolution Surréaliste* e “De Jeu lúgubre”, de Bataille, em *Documents*. A crise envolveu muitos surrealistas, inclusive tendo alguns dos membros sido expulsos do grupo por Breton, enquanto outros se distanciaram voluntariamente como o pintor André Masson. Bataille, era, naturalmente oponente mais desafiador de Breton, e junto a Michel Leiris e outros, tornou-se uma figura central na revista rival *Documents*, que estreou em 1929. Cf. FER, Briony. *Surrealismo, mito e Psicanálise*. In: FER, Briony (et alii). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo A arte no entre-guerras* Tradução de Cristina Fino. SP: Cosac&Naify, 1998. p 204.

³⁰ Cf. Op. Cit. p.205.

Havíamos visto nas primeiras páginas deste trabalho que, para Georges Bataille estão profundamente implicados no nascimento da arte, o sentido lúdico de proibição e de transgressão contidos na festa e no rito, em tênues passagens opositivas em relação ao mundo do trabalho. Muitas vezes o trabalho de Tunga opera nesse sentido, especialmente em suas instaurações, quando formula um valor ritualístico de ordem comunitária.³¹ Nesse contexto, Bataille atribuiu uma grande importância para a questão do jogo, ou melhor, para a atividade estética enquanto forma de jogo. Entendemos que há uma forte idéia lúdica na maneira como Tunga elabora as passagens entre uma obra e outra, bem como as passagens que realiza entre obra visual e a própria criação de textos. Por esse motivo, nos deteremos ainda que de maneira breve nas condições com as quais o conceito de jogo se apresenta nas ordenações da cultura.

Para tanto, recorreremos a um constante interlocutor acefálico de Bataille, Roger Caillois, que se deteve profundamente sobre a problemática do jogo.³² Com efeito, no mesmo período em que Bataille está confirmando, a partir da descoberta de Lascaux, certas relações entre o jogo e a arte no mundo primitivo, Caillois está elaborando algumas hipóteses sobre a importância do aspecto lúdico na constituição da cultura.³³

As categorias criadas por Caillois para pensar a problemática do jogo na cultura, são interessantes na medida em postulam uma série de condições criativas conforme o campo em que certas disputas lúdicas operam. A primeira destas categorias, é cunhada pelo autor como *agôn*. Nela a igualdade no combate é criada artificialmente, com o propósito de que os jogadores se afrontem em condições idéias, “passíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor.”³⁴ Todo o estímulo do jogo agônico se baseia no reconhecimento da “excelência num campo dado”, de uma determinada pessoa, e implica disciplina e perseverança. Sendo assim, o *agôn* “apresenta-se como a forma pura do mérito

³¹ Retomamos esta questão ao final deste trabalho, em *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates em Narrativas ficcionais de Tunga IX*.

³² Uma das derivações da dissidência do movimento surrealista de André Breton, foi, justamente, a relação ao tema da “acefalia”, e se deu através do pensamento de Georges Bataille e outros intelectuais franceses do entre-guerras, questão que analisaremos nas próximas páginas.

³³ CF. CAILLOIS, Roger. *Estrutura e classificação dos jogos*. In: Anhembi.SP junho de 1953. Pp. 447/459. Merece atenção o fato de que o ensaio de Caillois, publicado num periódico brasileiro, é um entre tantos artigos que o intelectual francês, que se refugiou na Argentina nos anos da guerra a convite de Vitória Ocampo, publicou na América do Sul, sendo, em certa medida, uma das formas pelas qual o discurso do surrealismo dissidente e acefálico, dos intelectuais do círculo de Bataille, chegou em nosso meio.

³⁴ Idem.

pessoal e serve para manifestá-lo.”³⁵ A próxima categoria é denominada por Caillois de *aléa*, que nada mais é, do que o jogo puro do acaso. A *aléa*, funda-se numa desigualdade externa ao jogador, é o jogo da sorte por excelência, que “marca e revela o favor do destino”. Sendo assim, “ao inverso do *agôn*, a *aléa* nega o trabalho, a paciência, a habilidade, a qualificação; elimina o valor profissional, a regularidade, o treino; cancela num instante os seus resultados acumulados”.³⁶ Para os jogos que envolvem a representação, Caillois escolhe o termo *mimicry*, que na língua inglesa tem, curiosamente, a especificidade de designar o mimetismo dos insetos. Segundo o autor, o termo é apropriado para sublinhar a natureza de cunho primitivo e elementar, quase que instintiva do impulso que gera este tipo de jogo que compreende: “um universo fechado, convencional, e sob certos aspectos, fictício”, onde o prazer “consiste em ser outro ou fazer-se passar por outro.”³⁷ Por fim, o autor convoca o *ilinx*, nome que em grego significa turbilhão de água, e de onde também deriva “justamente, na mesma língua, o nome de *vertigem* (ilingos).” O *ilinx* opera, com efeito na vertigem, aquela que é provocada pela brusquidão dos movimentos e rodopios do corpo, sendo que este jogo, repousa, então, na própria perturbação que este tipo de turbilhão físico provoca. Para exemplificá-la, Caillois se refere a algumas danças vertiginosas e também a certos brinquedos existentes em parques de diversão.³⁸

Tendo sido consideradas essas aproximações ao conceito de jogo, a pergunta que poderia ser colocada é sobre, como ou quando tais ordenações se apresentam no trabalho de Tunga, e em especial, em *Semeando Sereias*? Em primeiro lugar, é visível certa ênfase no elemento agônico, que aliás, se apresenta em quase todos os esforços criativos que sejam oriundos da sintaxe da modernidade, no sentido de que a arte moderna passa por um processo constante de busca de autoconhecimento, ou, melhor, de ser elaborada *vendo-se* em sua própria constituição. Assim, uma parcela de artistas contemporâneos, e entre eles situaríamos Tunga, que perseguem certos valores que tem relação com o conhecimento das possibilidades e limites com as quais sua gramática pessoal opera, possuem um legado característico do *agôn* das vanguardas da autonomia, através da autoconsciência discursiva de suas obra. Há certa formulação do acaso que também determina a constituição de *Semeando Sereias*. Ela se encontra no fato de que a semente não é algo que possa ter seus

³⁵Idem.

³⁶Idem.

³⁷Idem.

³⁸Idem.

efeitos totalmente controlados. Neste sentido a própria dicção do texto de Tunga, que sem dúvida é tributária de uma matriz surrealista, joga uma perturbação discursiva. Em grande parte, os conceitos do Surrealismo foram repreendidos em nosso meio, guardadas as devidas exceções, conforme havíamos apontado em texto anterior. Mas em ampla medida, boa parte de nosso modernismo iria se constituir a partir de premissas nacionalistas ou de ordem letrada.³⁹

Em uma entrevista de Tunga para o crítico Luís Camillo Osório, o artista parece ser ciente deste problema, ao declarar que certos recalques sobre a contribuição surrealista que ainda perduram no campo da arte, levam algumas tendências críticas a elaborar a historiografia através da idéia de superação, bem como apagar as relações entre as disciplinas visuais e literárias:

Os americanos até reconhecem, de um modo meio sacana, (a referência de Pollock ao trabalho de Masson) dizendo que a importância do Masson seria ser uma gênese do Pollock... não é bem assim! O Masson é um artista completo, bastante amplo, e seria exatamente essa a força do surrealismo. O que acho curioso é o recalque da relação, que é estruturante na arte moderna, entre a literatura, mais bem a poesia, e as artes visuais. É impossível você pensar o cubismo sem pensar o Apollinaire e o Reverdy. É quase impossível você falar do modernismo brasileiro, sem falar no Cendrars. Quer dizer, essa relação que é extremamente produtiva no território das artes plásticas, foi sendo rejeitada e recalçada entre nós, talvez por influência de uma crítica formalista, mas eu acho que ela sempre continuará vigente. Todavia, parece evidente uma depauperização intelectual do fazer artístico. Essa porta, que foi aberta no começo do século por Duchamp, dadaístas e também pelos Surrealistas, era uma porta que se abria à produção poética e que terminou sendo fechada numa espécie de facilitação disso. Ou seja, é preciso lembrar que os artistas surrealistas estavam em estreito contato com o mundo construído da literatura, com o mundo construído da poesia,

³⁹ Raúl Antelo observa que admitir a entrada do Surrealismo na cultura brasileira é admitir um internacionalismo que escapa da lógica nacionalista com a qual é construída a memória do poder. Assim, mesmo certa lógica de ordem internacionalista por parte dos construtivistas, possuiu, segundo as palavras do crítico, “um ponto cego” em relação as tradições não letradas. Nesse sentido, Antelo aponta ao fato de que Haroldo de Campos, no estudo sobre o barroco, não “desce” às formas orais ou visuais da poesia barroca, colocando Gregório de Mattos como modelo, pois precisa “ler” um autor. Isto faz com que adie o problema do apagamento entre arte letrada e arte primitiva. *La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en América latina*. Entrevista de Raúl Antelo a Gonzalo Aguilar e Rafael Cippoli. In: Ramona. Revista de artes visuales. Buenos Aires, noviembre, 2004.

da filosofia e das investigações científicas de ponta. Quer dizer, essa tradição foi o que fortaleceu a *coisa* moderna. (>>>) Este tipo de saber que o artista propõe, que pode se generalizar de uma forma muito mais ampla, seria o oposto de uma leitura teleologista da arte, talvez anglo-saxônica, que reconverteu o artista em um especialista. Isso empobreceu extremamente uma visão contemporânea da arte.⁴⁰

Desse modo o artista se revela interessado em reinserir esta complexidade perdida, recolocando no presente aquilo que denomina como a “poética”, além de reintroduzir a potência de um imaginário que possa, além de ser amplamente compartilhado, produzir desdobramentos a partir das distintas visões com que cada espectador de sua obra, é por ela afetado. Nesse sentido, “semeiar sereias” é esperar que o acaso faça com que se mantenham a nascer, os frutos da esperança na sobrevivência de determinadas formas míticas. E isto apenas ocorre onde a linguagem opera a serviço da ordem sagrada e sensível da vida. Fazendo parte do jogo barroco que vimos acerca do sermão de Vieira, onde o semear está relacionado à indeterminação da própria linguagem, com o propósito de acentuar a fugacidade das coisas terrenas, onde a palavra se inclui. A *aléa* também se apresenta no modo como ao longo dos anos, Tunga foi modificando gradativamente, durante diversas exposições, alguns dos elementos que constituem a obra, com vistas a colocar o trabalho em relação a cada um dos espaços que o acolheram.

Com relação a *mimicry*, poderíamos dizer que as referências cênicas que estão postas nesta obra, seja no próprio fato do artista representar os papéis de sereia e de narrador, simultaneamente nas fotografias que referimos, seja pela simulação exacerbada das sobrevida das características secularmente míticas do texto, esta talvez seja a categoria de jogo- conforme a classificação de Caillois- através da qual o artista mais se aproxima de uma natureza dúplice peculiar ao barroco. Esta natureza diz respeito ao apelo explícito à emotividade, mas uma emoção que não exprime uma personalidade autoral, pois se apresenta através da simulação e do uso da máscara. Ou seja, uma emoção barroca que não recorre aos sentidos do autor propriamente, mas a eles se refere, com um cálculo distanciado e mediado pela razão, cujo meio de manifestar-se é o investir-se fictício de uma outra *persona*. E que no caso da obra aqui que referenciamos, encontra-se na incorporação do

⁴⁰ TUNGA em entrevista a OSÓRIO, Luís Camillo. In: *Assalto*. Brasília: Catálogo da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

artista, de ser, simultânea e simuladamente, um sujeito mítico e um sujeito humano, homem e mulher, narrador e sereia.

Se sairmos de uma leitura literal de que a categoria da vertigem, ou *ilinx* propõe, já que a análise de Caillois se refere apenas aos estados de vertigem provocados em sentido estrito, pelas sensações do corpo diante dos movimentos de turbulência; poderíamos abarcar uma idéia de vertigem dentro do domínio da própria linguagem. Isto decorre pela maneira vertiginosa com a qual o artista desdobra uma ficção dentro da outra. Neste sentido, há uma estrita proximidade da vertigem com a categoria anterior, a *mimicry*, pois a representação, o aspecto de encenação que existe na obra, está profundamente implicado com uma vertigem no corpo da própria linguagem.

Poderíamos, além disso, ler na “outra” cabeça que o artista encontra, além da idéia de um duplo complementar que se relaciona, através do mito das Sereias, com a identidade cindida de nossos dias, uma outra figura mitológica: a Medusa.⁴¹ Nas inúmeras versões deste mito, vale recordar que alguns a narram como uma belíssima ninfa, que por conta de seus belos cabelos tinha muitos pretendentes. Quando Poseidon se apaixona por ela e a leva ao templo de Atena, a Medusa, ofendida ousou dizer que sua beleza era maior que a da deusa. Atena a pune transformando seus cabelos em serpentes e põs em seus olhos o poder de petrificar quem os fitasse. Perseu corta-lhe a cabeça olhando-a através de um espelho.

A Medusa, entre muitos sentidos, é também uma tradicional alegoria das culturas de passagem. Uma alegoria da história e, portanto, dos trânsitos. Como signo da melancolia seu olhar mortífero se aproxima do olhar de Orfeu. Segundo a bela reflexão de Maurice Blanchot, na qual Orfeu incorpora a condição do poeta, parece inevitável que este desobedeça a lei de não se voltar para trás para olhar sua ao mesmo tempo, amada e obra Eurídice, quando da fuga dos Infernos: “(...) ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente e Eurídice retorna à sombra”.⁴²

⁴¹ Todavia, o artista lida constantemente com retornos cíclicos de certos elementos, como no tema da cabeça decapitada, que faz parte de uma outra obra do artista, *xipófagas capilares entre nós*, que abordaremos em texto adiante, *Havia um tunga no pé da tecelã*, em *Narrativas ficcionais V*.

⁴² BLANCHOT, Maurice. *O olhar de Orfeu*. In: *O espaço Literário*. RJ: Rocco, 1987.p. 172. Valeria mencionar que boa parte de nossas referências às idéias de Maurice Blanchot neste texto, devem muito ao curso *O mito e a experiência da morte* da disciplina de *Teoria da Narrativa II*, ministrada pelo professor Sérgio Medeiros em 2002. A partir da leitura de diversos textos de Blanchot, tentou-se mapear seus conceitos mais importantes, para pensar algumas das refinadas relações que o autor estabelece entre os campos da literatura e da filosofia.

Para Blanchot o mito grego diz que a obra só é possível de ser feita, “se a experiência desmedida da profundidade, não for prosseguida por si mesma. A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra.”⁴³

De modo que na traição de Orfeu, em seu gesto de olhar o que não deve ser visto, em seu olhar de pedra, abriga-se um profundo desejo de “olhar na noite o que a noite dissimula”, ou o que a criação esconde:

Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte.⁴⁴

Na leitura de Blanchot, Orfeu é o mito recorrente à posição do artista moderno frente ao dilema de sua obra: tentar o desvendamento do mistério e a produção de síntese, em busca da penetração de uma essência originária e imaginada da linguagem. Em um outro texto de Blanchot, que opera no mesmo sentido, de pensar a natureza primordial da linguagem como limite do dizível, as Sereias se manifestam como o lado inumano do humano:

De que natureza era o canto das Sereias? Qual era seu ponto fraco? Porque esta falha fazia esse canto tão poderoso? Uns sempre responderam que era um canto inumano: um ruído natural sem dúvida (e será que há outros?), mas à margem da natureza, em todo caso estranho para o homem, muito profundo e despertando nele esse prazer extremo de cair, impossível de satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, o mais estranho era o feitiço: não fazia mais que reproduzir o canto dos homens, e como as Sereias, ainda que sendo somente animais, muito belos por causa do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, convertiam o canto em algo tão insólito que faziam surgir em que o escutava a suspeita de inumanidade em todo canto humano. Portanto, seria de desespero que haveriam morrido os homens, apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo ao rapto. Havia algo maravilhoso neste canto real, canto comum, secreto,

⁴³ BLANCHOT, Maurice. Op. Cit. p 172.

⁴⁴Idem.

canto simples e cotidiano, que não podiam senão reconhecer em seguida, cantado por potencias estranhas e , digamos imaginárias, canto do abismo que, uma vez escutado, abria em cada palavra um abismo e convidava com força, a nele desaparecer. Este canto, não esqueçamos, era dirigido a navegantes, gente de risco e natureza audaciosa, e era, ele mesmo uma navegação: era uma distância, e o que o revelava era a possibilidade de recorrê-la, de fazer do canto o movimento até o canto, e deste movimento a expressão do maior dos desejos.⁴⁵

A problemática apontada pelas conceituações estéticas de Blanchot , através da reflexão existencial mediada e relativizada em relação à obra, de uma extrema atenção ao problema da técnica, e de uma experimentação em constante chave de destruição e reconstrução , é uma discussão ainda fértil para uma boa parcela de criadores em nossos dias. Nesse sentido, a posição de Tunga, frontalmente oposta à economia das formas que é característica dos movimentos concretos, construtivos ou afins, também se vale de uma utilização da linguagem como experiência de natureza acumulativa. Esta experiência coloca o criador numa tensão de duplo sentido em relação à obra, pois quanto mais a persegue, mais é perseguido por ela. Nesse sentido, de ordem conceitual, o artista se aproxima de Blanchot quando postula a criação como um ato que ao impor-se, apaga um ato prévio que é por vezes inexistente, e que é então recobrado, o que leva a um processo infinito de desciframento⁴⁶. De um ponto de vista formal, Tunga lança seu projeto estético e ideológico no hiato, ou nas falhas da economia iconográfica de grande parte da arte erudita do século XX, saturando esta fissura com um excesso barroquizante de elementos. Esta economia pode ser por exemplo, o *conteúdo* no concretismo, ou o objeto tautológico do minimalismo, e é rejeitada pelo artista em nome de uma aproximação voluntária à criação de enigmas.

Criar enigmas é de algum modo profetizar, lançar luzes sobre as possibilidades de se armar o futuro. Porém as operações de corte nos sugerem um limite às infindáveis possibilidades que a linguagem perigosamente possui, pois entre elas, encontra-se, de fato, a de que ela possa deter, como uma de suas potências, a capacidade de prefigurar as coisas na

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994. p 13.

⁴⁶ A esse respeito, Blanchot se refere ao caso da criação na escritura nas seguintes palavras: “Escrever é, talvez, não-escrever, reescrevendo – borrar (escrevendo por cima) o que ainda não está escrito e que a reescrita não apenas recobra, senão que restaura sossegadamente recobrando-o, obrigando a pensar que havia algo antes, uma primeira versão (rodeio), ou pior ainda, um texto de origem e lançando-nos, assim, no processo da ilusão do desciframento infinito.” In. *Op. Cit.* p .77

realidade. Por estar gesta destas possibilidades, a cabeça do profeta após o corte pesa muito: “Como era muito pesada, cada vez um deles a carregava” nos diz Flaubert, perspicazmente, em *Herodiáde*.⁴⁷

No entanto, as operações míticas da linguagem no campo da arte, que tem uma relação estrita com a figura mítica da Medusa, podem vir a ser analisadas sob um enfoque distinto daquele elaborado por Maurice Blanchot, onde o reenvio aos personagens míticos de Orfeu e das Sereias, tem a ver com a questão do imaginário cindido entre a aparição e a desaparecimento da linguagem. Deste modo, no ideário de Blanchot, toda imagem poética ou verbal, exige uma supressão das coisas, uma neutralidade ou um apaziguamento do mundo ao redor de si.⁴⁸

Todavia, o ensaísta e crítico literário americano Neil Hertz reenvia a força iconográfica do mito da Medusa, para uma direção onde as forças imaginativas são, não apenas sustentadas pelo desassossego dos acontecimentos do mundo ao seu redor, mas por conta de sua natureza ativa, também contribuem para inquietá-lo. Em um ensaio intitulado sugestivamente de *A cabeça da Medusa: Histeria masculina sob pressão política*, ele analisa algumas representações cujas implicações sexuais e políticas são determinantes no imaginário da violência.⁴⁹

Usando as anotações de Freud sobre a cabeça decapitada da Medusa como uma imagem recorrente da castração, onde os cabelos-serpentes simbolizariam o pênis, Neil Hertz analisa alguns textos escritos na França do século XIX, por autores como Hugo e Flaubert, no período dos eventos da Comuna, para pensar, associativamente, como certas imagens que se relacionam ao mito de Perseu irrompem seguidamente nestes escritos, ou mais propriamente, como um imaginário da revolução se constituiu através de permanentes remissões ao tópico da decapitação. Segundo Hertz, tais imagens refletem as ansiedades geradas pela ligação existente entre coisas politicamente perigosas, e os sentimentos de fascínio e horror sexual. Indo além, Hertz inclui no ensaio, uma série de imagens visuais do

⁴⁷Gustave Flaubert.*Herodiáde*. In: *Três contos*. Tradução de Manoel F. Costa e Flávio Moreira da Costa. RJ : Francisco Alves, 1981.p.93. A versão da história do profeta João Batista e sua decapitação através do pedido de Salomé, é um tema recorrente no imaginário da literatura e da arte nos anos tardios do século XIX ; tendo sido um dos grandes temas da obra de Mallarmé, onde funciona como um assinalamento das operações do corte na linguagem.

⁴⁸ Ver:*As duas versões do imaginário*.In: *O espaço literário*.pp.255/257.

⁴⁹HERTZ, Neil. *A cabeça da Medusa: Histeria masculina sob pressão política*.In: *O fim da linha. Ensaio sobre a Psicanálise e o Sublime*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. RJ: Imago, 1994.pp.182/218.

período, como ilustrações para os periódicos de circulação de massas, jornais e cartazes onde há uma forte recorrência de cabeças decepadas. A estas imagens, o ensaísta acrescenta a pintura de Gustave Courbet, *Origem do Mundo*, para também analisá-la sob o enfoque do mito da Medusa. Para tanto, Hertz lê uma simetria desta imagem explícita do sexo feminino, com a persistência do horror gerado pela Medusa, enquanto signo de ameaça sexual.⁵⁰

Por outra via, a historiadora de arte Linda Nochlin, em um livro sobre a fragmentação do corpo como metáfora da modernidade, se detém sobre a iconografia da cabeça guilhotinada como cena primária da transgressão política por excelência, através da decapitação do Rei.⁵¹

Analisando a grande quantidade de corpos fragmentados, ou literalmente representados por partes, na arte européia, e mais especificamente na francesa num arco retrospectivo dos últimos três séculos, detendo-se atentamente na pintura de Théodore Géricault, (Figura 15) Nochlin observa que as aparições do corpo humano em pedaços servem para lembrar que em certos momentos da representação moderna, a carne desmembrada aparece não apenas enquanto metáfora, mas como realidade histórica.⁵² Nochlin admite que parte da recente historiografia da arte, enfocada nas mudanças artísticas a partir do século XIX, na qual a autora admite inclusive estar incluída, tem a tendência a esquecer que o corpo humano não é apenas objeto de desejo, mas o lugar do sofrimento, da dor e da morte. Esta é, segundo suas palavras, “uma lição que os estudiosos da arte mais antiga, cuja insistente iconografia de mártires e vítimas, do sofrimento amaldiçoado do inferno e do sofrimento abençoado na terra,” nunca ignoram.”⁵³

Relembrando a menção que havíamos feito algumas páginas atrás sobre a problemática entre os surrealistas e Bataille, valeria lembrar que todo um imaginário da cabeça decepada se encontra na acefalia. Com efeito, uma ilustração feita por André Masson para a revista *Acéphale*, cujo primeiro número data de junho de 1936, nos mostra a figura de

⁵⁰Voltaremos mais adiante para algumas questões sobre *Origem do mundo* em *Palíndromo Incerto II*, em *Narrativas ficcionais de Tunga*.

⁵¹NOCHLIN, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames & Hudson, 2001.

⁵²Nochlin aponta ao fato de que a guilhotina aparece como um objeto moderno no imaginário da revolução por despersonalizar a solenidade das execuções públicas, na serialização e padronização destas execuções e ainda, por conta de sua suposta tecnológica eficácia científica. Op. Cit, p.10.

⁵³NOCHLIN, Linda. Op Cit. p 18. Nos detemos sobre algumas sobrevivências deste imaginário corporal que remete à iconografia religiosa na arte contemporânea adiante, em *Sero te Amavi*, também em *Narrativas ficcionais de Tunga*.

um homem sem cabeça e com as entranhas a mostra, que no lugar do sexo possui uma caveira e se encontra ainda, com braços abertos, carregando numa mão uma adaga, e na outra um coração. (Fig. 16) Esta imagem funciona como uma espécie de emblema para as idéias correntes neste período em Bataille, na forma de uma paródia explícita da versão anti-idealista do corpo harmonioso representado na Renascença. Por outra via, o acéfalo de Bataille-Masson, remete não apenas ao homem que escapa do peso do próprio pensamento, mas faz alusão a uma organização de cunho anarquista e não hierárquica. Com efeito, Bataille havia criticado o movimento surrealista como sendo hierárquico, sendo a hierarquia a marca da organização fascista por excelência. Nesse sentido, as idéias sobre acefalia no Surrealismo dissidente, adquirem um caráter que se opõe politicamente à “cabeça”, sem deixar de lado, no entanto, uma marca desafiante às representações clássicas do corpo idealizado.⁵⁴

As inúmeras versões com as quais Tunga reapresenta suas versões do imaginário mítico das Sereias, estando nele incluído a violência da imagem que remete a uma Medusa decapitada, são como sintomas das mudanças políticas de nosso país nos últimos vinte anos. Embora o emblema da Medusa possa ser evocado especificamente na versão filmada e nas fotografias em preto e branco de *Semeando Sereias*- imagens às quais nos referimos mais acima para descrever o encontro do artista com sua própria e ao mesmo tempo “outra” cabeça feminina decepada - (Figura 17) poderíamos ler, como num reflexo invertido no espelho, uma boa parcela de nossas inseguranças políticas oriundas do período tardio da ditadura e do início do processo de abertura política, passando inclusive pelas marcas dos governos da década de 90.

Com efeito, em um texto posterior a *Semeando Sereias*, e feito um mês após uma outra performance, intitulada de *Serei A?*, de 1997, o artista retoma para o reino imagético das sereias, uma experiência onde a simulação do caráter representacional da obra, é explicitado. A performance propriamente dita se constituía de um grupo de adolescentes nuas, preparando, através de alguns materiais necessários para a transformação de seus corpos humanos nos corpos míticos das sereias, como grandes quantidades de papel alumínio para a cauda. (Figura 18) Assim a obra ruma para uma potencialização explícita da

⁵⁴ Cf. BATAILLE, Georges (et. Alii) *Encycopaedia Acephalica*. London: Atlas Press, 1995. pp 12/13. Cumpriria investigar mais a fundo as implicações da imagem do acéfalo, como um retorno diferido do problema da Medusa em períodos de pressão política, conforme postula Neil Hertz.

falsidade, num ir-e-vir do mito que se efetiva através de uma ação: a realidade palpável do mito na representação através da “extração” do fêmur, e da “imposição” da cauda, feita pelas performers de *Serei A?*.

O milagre desta transubstanciação do humano ao mítico, é proposto pelo artista através de uma operação “científica”, a metempsicose, que lembremos, é teoria da transmigração das almas para outros corpos, conceito aliás, amplamente utilizado nas narrativas de Edgar Allan Poe. Tunga recorre a este elemento da literatura de Poe para desmistificar o “logro” do que se supunha miticamente híbrido: a Sereia. Leiamos o texto do artista para esta obra:

Artifício ou ficção, feitiço, mito que antes era, tornou-se um fato. Negligenciadas não foram do passado as referências. Um leve desvio surpreendeu o tal passado, Reoperou-se a metempsicose e por ela o logro do que acreditava-se híbrido. Cai a essência mítica de nosso objeto e caem também incólumes tradições. Real pois é a existência destes seres, tanto quanto a de um camundongo ou de uma girafa, por mais bizarros que aparentem. Por longo tempo temos nos ocupado da hipótese construtiva destes seres, minuciosas investigações, laboriosas suposições, meditação, reflexão e trabalho... É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro. Eis aqui imagens e o breve protocolo da experiência. Memorável foi a noite do dia 9 de abril de 97. Do bojo dela, por preciosos instantes pudemos realizar, sob rigoroso controle, a tão esperada existência de SEREIAS! Pregnantes pretendentes habilitadas pela luz rendem o acaso. Ingerindo água crua, fazem da pele o véu da tarde. Fundam uma praia circular em três, cotam o mar. Despencam leiteiras de onde viscoso escorre o mar. Ele é central. Um orvalho espargido cinge, é o índice dos plânctons pulverizados, férteis indutores da transmutação. Luzes poentes rendem agora o horizonte. Inicia-se a execração dos ossos. Despidas do fêmur... Extirpado, ele é o instrumento sutil da maceração do enxofre. Impõe-se a cauda prateada. Sob o solo criado pousam as pretendentes. Sopram e fazem noite que clareia em luciferina... Formam-se as caudas em prata e luz. Encontram plânctons, areia, mar.

Há sereias. Maio de 1997⁵⁵

Havíamos convocado uma remissão à cabeça da Medusa através das idéias de Neil Hertz e de Linda Nochlin, para dispor em simetria a cabeça decepada de *Semeando Sereias*, que se considerou importante frisar como um elemento iconográfico de profundas implicações políticas, onde as inseguranças ideológicas entram em conjunção com certas ameaças sexuais. Em *Serei A?* o trabalho posterior em que o artista retorna à iconografia das terríveis deusas marinhas, há novamente um dado de violência, que desta vez não aparece

⁵⁵Tunga. *Serei A?* In: *Trans. Project Sites*. La Oficina. Maio de 1997. Disponível on-line em : <http://www.echonyc.com/~trans/projectsites/LaOficina/Tunga/Tunga01.html>

através de uma imagem de decapitação, mas de corte distinto no corpo: uma “execração dos ossos” para “extração” do fêmur, e seu posterior uso como instrumento do próximo passo do ritual: a maceração do enxofre. A etapa seguinte é a “imposição” da cauda, seguida do milagre da transformação.

Embora em nenhum momento da obra de Tunga como um todo, se encontrem dados explicitamente ideológicos ou mesmo comentários políticos, no corpo constitutivo de alguns de seus trabalhos, com a qual o artista instrumentaliza seu discurso, no caso das performances e das instaurações, o fato de que seguidamente proponha a inclusão direta, neste corpo, de pessoas que constituem a margem extrema da exclusão social,⁵⁶ revela uma atitude política que, todavia, não é cunhada por um registro ideológico, ou no limite, partidário. Porém, ainda seguindo um pouco o raciocínio de que a iconografia do corpo fragmentado a partir da modernidade, adquire nuances de realidade histórica, se poderia pensar, que quase de uma forma literal, *Serei A?* torna visível o “logro” da construção identitária de certos mitos.

Por outro lado, o mito das sereias é de uma ordem encantatória destrutiva, e nesse sentido muito semelhante ao mito dos sucessivos governos dos países periféricos.⁵⁷ Assim, *Serei A?* poderia ser lida enquanto metáfora da construção, ao mesmo tempo falaciosa e real, dos mitos relativos ao poder, que podem ser desmascarados, mas também reproduzidos. E aqui esta problemática se dissemina gerando uma série de bifurcações. Por um lado, Tunga não enfatiza e não parece acreditar, num amálgama identitário brasileiro, conforme declara em uma entrevista relativa a sua exposição na Documenta X, em 1997:

Venho desse território chamado Brasil mas que tem a influência de Portugal, da cultura dos índios, dos negros. Além disso vivi no Chile em minha adolescência e sei o que é a América Hispânica e que há uma diferença muito grande. Porém o Brasil mesmo não é um, há muitos, do mesmo modo que não há uma América Latina, há muitas. Quando exponho nos Estados Unidos ou na Europa, as pessoas dizem que a

⁵⁶Neste sentido, Tunga opera numa inscrição bem distinta de outros artistas brasileiros de conceitualização internacional como Cildo Meirelles, que apesar de ter, nos últimos anos, aberto mão dos dados concretamente políticos em sua obra, permanece uma e outra vez em um registro de forte característica política. Por sua vez, o interesse memorialístico no trabalho de Rosângela Rennó a leva a expressar em certos momentos de seus registros fotográficos, uma problemática relacionada aos sérios e permanentes problemas sociais de nosso país.

⁵⁷ Merece atenção o fato de que Tunga ao se reportar as sereias, retome por via indireta a temática da “Iara”, a sereia amazônica de água doce, à qual Maria Martins, como em tantas outras obras cujo interesse está colocado nos elementos míticos primitivos, dedicou uma escultura e um texto para a exposição *Amazônia*, em 1943.

maior parte das obras que vem da América Latina são uma fantasia em busca da identidade. O que não se dão conta é que eu não necessito de nenhuma identidade, que essa gente não está buscando identidade alguma. Identidade: esse é um problema da Europa.⁵⁸

Voltaremos a analisar algumas conseqüências do problema da identidade nacional apontado pelo artista a partir desta declaração. Por ora, nos deteremos um pouco mais sobre o contexto onde suas deusas do canto se manifestam.

Alguns meses depois da versão de *Serei A?* que mencionamos, Tunga iria colocá-las, novamente em circulação, numa versão posterior: desta vez numa polêmica participação de um desfile da griffe *M. Officer*, que utilizou, como título da campanha, um título extraído de um conceito do artista: *Instauração*. Esta inserção explícita da obra do artista, na indústria cultural, através da moda, opera por sua vez, paradoxalmente num outro registro do político.⁵⁹

Entretanto, as sereias de Tunga problematizam também o campo da própria linguagem. Sabe-se que as categorias do híbrido implicam numa condição na qual das

⁵⁸ TUNGA. *O afeto , o soma é também um modo de pensar*. Entrevista a Pat Binder & Gerard Haupt em 27 de junho de 1997. disponível em http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/s_int1.htm

⁵⁹ Sem nos valeremos de uma forte tradição intelectual na modernidade, como o demonstram algumas crônicas de Mallarmé e certos escritos de Benjamin, que se interessaram pelo fenômeno da moda nos primórdios de sua industrialização como um campo discursivo a ser incluído nas novas ordenações estéticas, e recortando nossa breve menção à fusão entre arte e moda operado por *M. Officer* e Tunga no final dos anos 90, é importante destacar que a griffe estava lançando nesta campanha, um novo tipo de tecido, chamado de “tecido líquido”, devido as suas características de transparência e maleabilidade. A propósito, Tunga declara a imprensa neste período que: “Sereias são metáforas da passagem entre o líquido e o sólido. O líquido, outra metáfora da dissolução em que estão o estilista, as modelos, a moda e a própria arte. Quem faz uma obra incorpora e é incorporado por ela.” In: *O Estado de São Paulo*, caderno 2, 1997. O longo texto do catálogo desta campanha da griffe, sob a responsabilidade da psicanalista Suely Rolnik, enfatiza uma mescla harmoniosa entre o mundo fashion e o mundo da arte, ao nos descrever detalhadamente todos os momentos e passagens do desfile. Percebe-se que embora permeado de expressões utilizadas nos escritos de Felix Guattari (de quem a psicanalista foi estudante, além de tradutora ao português), o texto de Rolnik ressuscita a chama do hibridismo harmonioso na linha dos escritos de Canclini. Com efeito, ao final, sua posição apologética do evento é justificada nos seguintes termos: “O híbrido arte/moda que acaba de se instaurar, desinstaura os sistemas da arte e da moda de seus lugares naturalizados e relança estas práticas na processualidade, de onde emergem com outros sentidos e contornos. Nesta operação, desinstauram-se igualmente todos os personagens que compõem estes dois universos: o estilista, os modelos e o próprio artista, que incorporam e são incorporados pela obra, e nessa sopa antropofágica, dissolvem seu contorno e seu sentido. O processo de individuação em princípio não para: ele é o próprio movimento de criação da vida. No entanto, acontece às vezes de ele parar, mas neste caso o corpo que se produziu vira carcaça. Não estaria reduzida à condição de carcaça, a “obra de arte” confinada nas vitrines do museu globalizado? Tunga quer reconectar a carcaça com o processo de onde ela emerge, e relança-la no devir. Por isso seus trabalhos nunca se esgotam neles mesmos, estão sempre entrando em novas composições e transmutando. Tudo em sua obra celebra esta gênese permanente: passagem infinita do líquido para o sólido, do invisível para o visível. Serei a?” ROLNIK, Suely. *Serei a?* In: *Instauração*. M. Officer. (catálogo). Outubro de 1997.

características de dois seres forma-se um outro, “terceiro”. Este fruto ou forma carrega como condição intrínseca desde sua geração e nascimento, a condição de alteridade. Porém, se uma forma híbrida se compõe da fusão entre duas formas prévias, gerando uma espécie de condição terceira, este fenômeno implica numa cláusula conflitiva mais do que harmônica. Deste modo, as categorias metamórficas implicam num processo que se desenvolve dentro de uma linha de mudança, onde há uma forma inicial, que no decorrer de um processo, transforma-se em outra.

Serei A? parece apontar ao fato de que os seres híbridos possam ser gerados de uma ação voluntariamente metamórfica. Certamente isto está implicado, por um lado num sintoma de retorno dos fortes elementos iconográficos da modernidade, através da fragmentação conforme apontados por Linda Nochlin. Porém havíamos mencionado em texto anterior, a hipótese de que se parte das vanguardas havia operado num registro de criação de procedimentos, ou ainda de explicitação dos mecanismos com os quais o artista opera a maquinaria da linguagem, restaria aos criadores contemporâneos, a busca por determinados processos.⁶⁰

Assim, nesta obra, Tunga parece ao mesmo tempo, brincar com a criação dos procedimentos das vanguardas, e, dentro de uma ordem mais política, apontar ao fato ambivalente do “logro” na criação sedutora da imagem pública do poder, e do poder da imagem pública.

Em um registro mais estritamente relacionado com a cultura brasileira, e com a questão da construção da nacionalidade, o tópico do hibridismo, ao qual *Serei A?* também aponta, irá também colocar, novamente em debate, a tematização das mesclas identitárias que referenciamos em páginas atrás. Ao enfocarmos a problemática das mesclas, mais circunscrita ao recorte brasileiro, nos deparamos com um modelo modernista indissolúvelmente ligado a um modelo enfaticamente nacionalista.

Se voltarmos à declaração realizada pelo artista que citamos anteriormente, podemos observar uma rede discursiva onde estariam atravessados alguns tópicos do problema que grande parte das vanguardas históricas brasileiras constituíram: a criação bifronte da “forma nova” vinculada ao nacionalismo e a necessidade pedagógica. Lembremos como um claro

⁶⁰Cf. *Entre atribuição errônea e heterotopias*.

exemplo desta questão, que Guimarães Rosa em *Meu tio, o Iuauretê*⁶¹ ao ampliar as possibilidades da língua brasileira pela inclusão de tupiniquismos, está contribuindo ao projeto, como diria Tunga, de “construção de labirintos” no interior da própria linguagem”, porém simultaneamente, navegando rumo à sua autonomia e tematizando em seu cerne, uma problemática dos limites entre popular e erudito, mediada pela necessidade pedagógica, ou no mínimo, pela necessidade de tradução entre os mundos desconexos da nação. Este projeto, que se apresenta também em grande parte da obra de Mário de Andrade⁶², e no caso específico de Guimarães Rosa, diz respeito as possibilidades de reunião de certos elementos até então considerados díspares, como as misturas entre elementos populares e eruditos, e em *Meu tio, o Iuauretê*, da fronteira entre o animal e o humano. Trata-se evidentemente, da incorporação da temática da metamorfose.⁶³

Porém, de uma metamorfose feita de junção: de um lado a vanguarda, que se apresenta através de uma dicção que se baseia na autonomia e na tendência à uma escrita econômica, e de outro, a defasagem de um tempo brasileiro do interior, rural e mítico. Nos interessaria pensar que se em Guimarães Rosa, na problematização espacial de limites entre dentro e fora, na definição dos espaços, na criação lapidada do monstro a metamorfose é possível, cujo preço porém é condenação e a morte do metamorfoseado, para Tunga, a metamorfose induzida possibilita a criação artificial do híbrido. Esta criação, é todavia tão simulada que chega a acontecer do modo mais realista possível enquanto jogo representativo. O que gera uma exacerbação do poder ficcional enquanto verdade. Pois nesse sentido, o “logro” à que o artista se refere, lembremos, é a experimentação onde, “por

⁶¹Haroldo de Campos, em “A linguagem do Iuauretê”; incluído em :”Metalinguagem e outras metas”, col.Debates,vol 247, ed Perspectiva, SP, 1992, sublinha o caráter de “máxima literalidade e radicalidade” de Guimarães Rosa remetendo-o ao primeiro verso de Ovídio em *Metamorfoses*: “Quero falar das formas mudadas em novos corpos”.

⁶² No final dos anos 30, o ministro Capanema delega a Mário de Andrade a elaboração do projeto de uma Enciclopédia brasileira e de um Dicionário da Língua Nacional. No processo de execução que foi entregue à pessoas incompetentes, e sob o peso da burocracia o projeto naufragou. Ver: ANDRADE, Mário. *A Enciclopédia Brasileira*. Edição crítica e estudo de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 1993.

⁶³ Além da bem conhecida tematização kafkiana da metamorfose, esta temática também aparece numa série de pinturas de André Masson no final dos anos 30, e está relacionada com uma consciência emergente de certas explicitações metafóricas. Assim é o caso de sua *Gradiva* onde o artista retrata uma figura feminina que é metade carne, metade estátua, e que além da clara remissão à *Gradiva* de Freud, personifica alguns aspectos do projeto surrealista tais como a preocupação com a liberação do inconsciente, idéias de metáfora e metamorfose, noções sobre vanguardismo e o tema da mulher como musa do artista. Vale lembrar que embora Masson tenha sido um dos surrealistas que rompeu com Breton na crise de 1929 unindo-se a Bataille, fez as pazes com Breton no fim da década de 30, época em que Breton dirige a galeria dos surrealistas, chamada, a propósito, de “Gradiva”. Cf. Briony Fer. Op.Cit pp 231/237.

preciosos instantes pudemos realizar sob rigoroso controle, a tão esperada existência de Sereias!”⁶⁴

Assim, a arte exercita sua existência através da possibilidade de sua de incorporação ao mundo. Trata-se da tentativa de plantar um jardim de hibridismo. Ou de semear o monstro cuja potência jogada ao futuro, desconhecemos.

Se Ulisses havia coberto os ouvidos de seus homens e se amarrado ao mastro na obra de Homero, e James Joyce incluído o canto das sereias em sua referência à *Odisséia*, Gerardo Mourão não apenas cede ao chamado do mítico canto, como o busca. E Tunga, por sua vez, tenta plantar o encantamento eterno.⁶⁵

Tunga é um artista situado no tempo pós-utópico, e seu trabalho ruma em direção a uma saída das dicotomias do moderno, e para tanto, aposta em *Serei A?* num futuro lacunar feminino, que está para-além das discussões de gênero. Estão lançadas as sementes para uma colheita aleatória. Na árida exaustão da cultura contemporânea, ele apresenta uma alegoria do jardim como um emblema da possibilidade da cultura.

5. A grade como espaço relacionado ao tecido

Pintou também quadros monocromáticos em branco.

Plínio, o Velho; História natural

A obra de Tunga inscreve-se a partir de uma confluência de distintas e por vezes, antagônicas tendências da arte do século XX. E em certo sentido, suas peculiaridades dionisíacas, ocupam uma vaga no contexto cultural brasileiro, onde existe uma predominância das tendências rigorosamente alinhadas a partir de alguns preceitos fortemente oriundos do Construtivismo.

⁶⁴ TUNGA. *Serei a?* In: *Trans*. Project sites, La oficina.

⁶⁵ Nessa direção, vale mencionar que em depoimento prestado em outubro de 2000, Tunga se refere metaforicamente, à exuberância de nossa natureza tropical, como oposta a estratégia da sociedade industrializada americana, que gerou a arte minimalista, culminando seu raciocínio nas seguintes palavras: “Eu prefiro pensar num outro jardim, que não é o jardim italiano, que não é o jardim americano, que não é o jardim inglês, e nem mesmo o grego... Acho que o jardim brasileiro é a floresta perfeita, e nisso a gente tem algo a aprender.”

As torções na forte herança concreta realizadas por Tunga, trazem uma série de elementos ficcionais que se alinham, ao mesmo tempo, tanto com os desvios operados por nossa vanguarda tardia, nas proposições marcadas pela presença do corpo nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, quanto com alguns dados relacionados aos enigmas da linguagem, oriundos do Dadá e do Surrealismo. Assim, ao nos depararmos com a obra de Tunga, podemos perceber que nos encontramos diante de alguma coisa que é herdada da constituição e do raciocínio da arte construtiva brasileira anterior, mas de tal forma, que a apropriação não se efetiva por via de contágio ou de reprodução de métodos, porém mais propriamente, por uma consciência por parte do artista, do esgotamento dessa fonte. Com efeito, o caráter programático da arte concreta, tanto em relação aos seus efeitos formais, quanto em relação a conteúdos fenomenológicos como o da tentativa de impregnação do objeto de arte na ordem social, são recalculados na obra de Tunga, através da extensa disseminação semântica nela contida.

Para que possamos situar apropriadamente algumas das operações de apropriação e transgressão na obra do artista, em relação ao rigor construtivo - que em nosso meio propiciou uma sorte de emblemática marca formal para as gerações posteriores - formularemos nas páginas seguintes, uma ampla retrospectiva sobre alguns tópicos daquilo que Rosalind Krauss cunhou de maneira genérica como “grade” para alinhar as tendências econômicas das vanguardas do início do século XX.

Do ponto de vista das artes visuais, uma grade é composta do encontro efetivo ou virtual, entre linhas verticais e horizontais, feitas na maioria das vezes num plano bidimensional (por sua adequação ao próprio meio de planaridade da pintura), muito embora existam versões de grades na tridimensionalidade (no campo da escultura, do objeto e da instalação). Por ser uma estrutura de ordem racional, construída no campo da geometria, sem expressar nenhum vínculo às formas da natureza, tornou-se uma referência formal extremamente forte para alguns dos movimentos de vanguarda do início do século XX. De modo que há uma coerência extrema em sua utilização por parte daqueles que buscavam um caminho para a pintura que fosse auto-sustentado e sem as máculas da representação figurativa. A grade como um todo se tornou uma espécie de modelo estrutural nas artes plásticas a partir das vanguardas abstrato-geométricas do início do século XX, embora sob feições particularizadas nos diversos projetos. Assim, dentro da criação de seu método

próprio, será fundamental como referência ao projeto construtivo na América Latina, especialmente através de alguns artistas fundamentais em torno da experiência do ponto “zero” da arte, introduzido pelo suprematista russo Kasimir Malevitch. (Fig. 19). Esta experiência do ponto “zero” na arte coloca-se desde então, como um fenômeno de auto-referência que vai para além dos elementos como beleza, ritmo, e harmonia, característicos da figuração pictórica acadêmica. Ou melhor, o ponto “zero” suplanta estes elementos, por uma beleza, por um ritmo e harmonias inerentes às qualidades intrínsecas de cada meio artístico. E isto sucede também na experiência do neoplasticismo de Mondrian, em suas formas geométricas e racionais que postulam uma quase ojeriza às formas naturais e humanas.¹ (Figura 20).

¹ Para entendermos melhor como mais adiante se estabelecem conexões entre o projeto construtivo na América Latina, cumpre que nos detenhamos em rememorar um pouco sobre alguns artistas e movimentos dentro do contexto histórico da grade conforme é lida por Rosalind Krauss em “Grids”, ao qual nos dirigimos mais adiante. Esse texto, no entanto, gera o eixo reflexivo com o qual se abre esta leitura da grade aqui proposta. Lembremos, portanto, a importância de Kasimir Malevitch (1878-1935), que junto a Mondrian foi um dos mais importantes pioneiros da arte geométrica abstrata. Participou da revolução. Após um período cubo-futurista sob influência de Cézanne e Léger, começou em 1913 a trabalhar dentro da ordem da geometria abstrata. Nesse mesmo ano pintou um dos mais radicais quadros até então. O *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*, segundo depoimento posterior onde, “tentando desesperadamente libertar a arte do mundo representacional, busquei refúgio no quadrado”. Treze anos depois publicou seu primeiro livro, *The nonobjective world*, sobre a teoria suprematista. Quando obrigado pelo regime stalinista a retroceder à figuração, Malevitch persistiu assinando quadros de sabor quase acadêmico usando um pequeno quadrado preto sobre fundo branco acima de seu nome. Morreu em 1935 na pobreza e no esquecimento. O *suprematismo* começou como movimento com a exposição *0.10.* em 1915. O manifesto foi publicado no mesmo ano, e era assinado por Malevitch e Maiakovski. Defendia a supremacia da sensibilidade sobre o próprio objeto. Malevitch dizia que as aparências exteriores da natureza não tinham para ele nenhum interesse, o essencial era a sensibilidade, livre das impurezas que envolviam a representação do objeto, mais do que isso, que envolviam a própria percepção do objeto. Os elementos da estética suprematista eram o retângulo, o círculo, o quadrado e a cruz. Malevitch chega ao ápice do conceito do objeto como aparência, no célebre *Quadrado Branco sobre Fundo Branco*, libertação dos planos da pintura dos objetos do mundo, e abertura a um novo campo de preenchimento (de cunho poético) a partir das organizações geométrico-abstratas nela engendradas. Mondrian (Peter Cornelius Mondriaan 1872-1944), sonhou uma arte organizada, harmoniosa, que rejeitasse as formas falhas que o homem e a natureza teimavam em repetir. Foi o idealizador da revista *De Stijl* que posteriormente organizou um grupo de artistas da qual foi cunhado o termo *Neoplasticismo*. O quadro de Mondrian *Pintura nº 1*, de 1921, define a “nova plástica” ou “plástica pura” com um vocabulário restrito às verticais e horizontais, às cores puras (vermelho, azul, e amarelo) e aos valores branco, preto e cinza. O ângulo reto é assim o símbolo do movimento, sendo rigorosamente aplicado à arquitetura (Rietveld, Oud), à escultura (Vantongerloo) e ao design (Rietveld) “Sem ignorar os meios do mundo, da nossa natureza individual, e sem que isso seja questão de suprimir a nota humana na obra de arte, a plástica pura é a união do individual com o universal. Porque um ritmo livre é composto destes dois aspectos da vida em equivalência”, escreveu Mondrian. Pintor e teórico, Theo Van Desburg foi um dos principais divulgadores do *Neoplasticismo*, mas acabou se rebelando contra o imperialismo do ângulo reto imposto por Mondrian, comandando a dissidência a que deu o nome de *Elementarismo*. Este foi definido como “uma expressão heterogênea, voluntariamente instável, com planos inclinados”. A “rebelião” de Van Desburg contra a pureza dos ângulos retos, deixa a suspeita de uma certa ambigüidade de sua parte, em relação a seguir os procedimentos da grade. As palavras “heterogênea” e “instável” parecem sugerir um certo “espiralamento”. Quanto ao *Construtivismo*. Surgiu na Rússia sob influência da ciência e da máquina. El Lissitzky, na série denominada Proun, explora as

Todavia, a problemática da *grade* sob a qual uma grande parcela das vanguardas do início do século XX encontra como sendo o lugar ou modo apropriado para enfatizar a autonomia de algumas questões específicas - que dizem respeito às novas possibilidades de fatura plástica – não é tão recente quanto parece. Segundo uma descrição do historiador romano Plínio, O Velho (23-79), constante na *História Natural*, a criação de uma grade pictórica corre paralela ao realismo ilusionístico, e remonta à competição existente entre os lendários pintores gregos Protógenes e Apeles. Para que possamos entender o contexto em que Plínio elabora suas reflexões estéticas, deve ser mencionado que os três livros que dedica a história da arte antiga representam uma das fontes mais importantes para o conhecimento da escultura, da pintura e da arquitetura da Antiguidade. Esses três livros fazem parte da *História natural*, a vasta enciclopédia do saber de seu tempo. No que concerne as obras de arte, predominam em sua abordagem duas peculiaridades. O fato de que é um historiador e enciclopedista pouco preocupado com juízos de valor a respeito delas; por outro lado, há uma certa preferência em avaliá-las do ponto de vista moral e prático, mais do que do artístico, ponto de vista aliás, que Plínio compartilha com a maior parte dos romanos. Na época de Plínio, Roma já era um grande museu de arte antiga, onde se concentravam coleções privadas e públicas formadas por obras-primas da estatuária grega, além de numerosas esculturas acumuladas nos templos-museus. Fonte de ricas anedotas sobre a vida de pintores, escultores e arquitetos da Antiguidade, o texto de Plínio é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que demonstra cuidado com detalhes técnicos e análises de materiais, contribuiu também para alimentar lendas e representações míticas dos artistas, a partir do Renascimento até o século XIX.²

ambigüidades e virtualidades da geometria, buscando relações ópticas, pluridimensionais, sem qualquer transcendência. Os irmãos escultores Gabo e Pevsner, autores do *Manifesto Realista* (1920), no qual se encontram apenas alguns dos princípios básicos do *Construtivismo*, empregaram materiais industriais e eliminaram a *massa* e o *pedestal* da escultura. Gabo disse que “a arte não é apenas prazer, é uma atividade criadora da consciência humana da qual deriva toda criação espiritual”. Para ele o espaço é o elemento real da visão. Assinado por Rodchenko e Stepanova, o manifesto do *Produtivismo*, de 1921, veio como resposta ao Manifesto Realista, e nele se afirma “a necessidade de sintetizar os componentes ideológicos e formais a fim de orientar o trabalho de investigação até uma atividade prática”. O Produtivismo pretendeu levar à práxis social as especulações puramente estéticas do Construtivismo. Rodchenko, também artista gráfico e pioneiro da fotomontagem, e Tatlin, autor dos *Contra-relevos*, realizados com metal, plástico, madeira, vidro e outros materiais que ocupam uma zona intermediária entre pintura e escultura - a dimensão planar. Cf. MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. Apresentação de Ernst Mange. 2. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

²Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Direção geral, Introdução e apresentação) . *A Pintura. Textos essenciais*. Vol I. SP: 34, 2004. pp 73/74. Segundo Lichtenstein as descrições de Plínio nos mostram

Entre as lendas que Plínio narra encontra-se, justamente, a que mencionávamos acima sobre a disputa entre os dois pintores, cujo resultado nada mais é do que uma incursão de ambos ao território da *grade*. Conta-nos Plínio, que Apeles de Cós que havia contribuído “sozinho para a pintura mais do que todos os outros juntos, tendo publicado também livros que trazem o seu princípio”, dizia sobre os outros, que lhes faltava a *kháris* (graça), sendo que neste item ninguém lhe estava à altura, sendo que no entanto:

Reclamou para si uma outra glória ao admirar a obra de Protógenes, imensamente laboriosa e excessivamente meticulosa: disse de fato , que em tudo estava à altura daquele ou aquele era melhor, mas que lhe era superior apenas nisto: sabia quando tirar as mãos do quadro, preceito memorável: é danoso, muitas vezes, o excesso de zelo.³

Plínio continua a nos contar que Apeles navegou para Rodes com o propósito de encontrar Protógenes , dirigindo-se ao seu estúdio:

Protógenes não estava, mas havia um quadro de grandes proporções disposto num cavalete para ser pintado e uma velha tomando conta. Ela informou que Protógenes estava fora e perguntou quem deveria dizer que o procurou. “Este” disse Apeles, e, tomando o pincel, traçou uma linha colorida extremamente fina através do quadro. Voltando Protógenes, a velha mostrou-lhe o que tinha acontecido. O artista, conta-se, observando tamanha sutileza, teria dito que fora Apeles que ali viera – nenhum outro seria capaz de obra tão perfeita. Ele próprio teria então traçado uma linha de outra cor, mais fina, sobre aquela e, ao sair, teria recomendado que, se o outro voltasse, mostrasse-a a ele e acrescentasse que era aquele o homem a quem estava procurando. Foi o que aconteceu. Voltou, de fato, Apeles e, enrubescendo por ter sido vencido, cortou as linhas com uma outra cor, não deixando espaço para traçado mais fino. Protógenes, então, confessando-se derrotado, voou ao porto à procura do hóspede e decidiu que o quadro deveria ser entregue à posteridade, como digno de admiração especial de todos, mas sobretudo dos artistas. Ouvi dizer que foi destruído no primeiro incêndio da casa de César no Palatino. Já estive outrora diante desse quadro, o qual em sua vasta superfície não continha nada senão linhas quase invisíveis; entre obras ilustres de muitos artistas, parecia uma tela vazia e por isso mesmo atraía a atenção e era mais célebre do qualquer outra obra.⁴

A lição de economia e sutileza narrada por Plínio na disputa entre os pintores, cujo resultado “deveria ser entregue à posteridade, como digno de admiração especial de todos,

involuntariamente, o quanto o prestígio do artista antigo e as honras que o cercam são fruto de uma ficção retrospectiva dos autores do Renascimento.

³ PLÍNIO, O Velho. *História Natural*. Ed. Do texto latino in *Pline L'Ancien, Histoire Naturelle*, Paris, Les belles Lettres, 1985, I.XXXV, pp 63ss. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op. Cit. p 78.

⁴ Idem. Pp 78/79.

mas sobretudo dos artistas”, tem se colocado efetivamente como um fantasma que regressa com todas as forças como um dos emblemáticos aspectos da arte moderna.

Por essa razão é possível que a *grade* para a crítica norte-americana Rosalind Krauss seja uma espécie de mandato estético da modernidade, onde:

As relações no campo estético são mostradas pela grade para estarem num mundo à parte e, com respeito aos objetos naturais, ser ao mesmo tempo prévia e final. A grade declara o espaço da arte a ser de uma vez autônomo e autotélico. Na dimensão temporal, a grade é um emblema de modernidade por ser apenas isso: A forma que é ubíqua na arte de *nosso* século, enquanto aparece em lugar nenhum de todo na arte do século passado. Naquela grande cadeia reativa na qual o modernismo nasceu fora dos esforços do século XIX, um movimento final resultou na quebra da corrente. Por “Descobrirem” a grade, o cubismo, de Stijl, Mondrian, Malevich, se posicionaram num lugar que estava fora de alcance de tudo que veio antes. O que é dizer, eles se posicionaram no presente, e tudo além foi declarado a ser o passado.”⁵

Nos deteremos no artigo de Rosalind Krauss bastante elucidativo e específico sobre a estrutura da grade no campo das artes visuais mais detalhadamente adiante. Por ora, nos permitiremos uma abertura e uma digressão sobre esta estrutura, como sendo um elemento recorrente às poéticas visuais e literárias. Neste sentido a pensamos análoga a uma moldura. Uma espécie de trama e de urdidura para a criação de um tecido artístico de cunho não representativo ou ilusionístico que vai além do recorte que a vê como um dos emblemas do modernismo. Pois esta verdadeira expressão da não-expressão, face da arte como criação de mundo sem referência ao “mundo”, é, com efeito, muito antiga.

O ideário gerado a partir do construtivismo do início do século XX (apesar de romper com a tradição figurativa das artes plásticas, colocando em seu lugar a aparente “simplicidade” das formas que nada representam ou simbolizam) retoma, na verdade, antigos elementos até então utilizados na arte aplicada ou utilitária. Platão já havia escrito sobre a beleza das formas geométricas em seu valor autônomo e desvinculado da natureza em *Filebo*.⁶ Sob diversas formas, os protótipos das econômicas imagens geradas pelo campo construtivo, haviam surgido através dos tempos: nos mosaicos dos banhos romanos, nas

⁵ KRAUSS, Rosalind E. *Grids.in: The Originality of the Avant-gard and other modernist myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1997. pp. 8/22. (Uma versão prévia do artigo apareceu em *October* nº 9, 1979). Tradução nossa.

⁶ “Pois digo que tais coisas são belas não em relação a outras coisas. São natural e permanentemente belas em si e por si mesmas, proporcionando certos prazeres característicos de forma alguma semelhantes aos prazeres produzidos pelos estímulos físicos. As cores desse tipo são igualmente belas porque possuem o mesmo caráter e produzem os mesmos prazeres.” Platão em trecho de *Filebo*. Apud: RICKEY, George: *Costrutivismo, Origens e Evolução*. Tradução de Regina Barros Carvalho, SP: Cosac&Naify, 2002, p. 31.

primeiras igrejas cristãs, nas tramas ornamentais celtas, nas subdivisões dos escudos da heráldica medieval; bem como em bandeiras, grades de ferro, padrões decorativos em vidros, ou até mesmo nas mantas e cobertores de lã da tradição escocesa.⁷ Ou seja, tais imagens decorativas dos objetos funcionais feitas por artesãos, infiltraram-se nas artes visuais da modernidade mudando seu estatuto. De meros elementos decorativos passam a ser o motor de um princípio estético próprio às correntes da abstração-geométrica. Neste sentido, Mondrian, Malevich ou De Stijl, realmente não “descobriram” a grade conforme escreve Rosalind Krauss. O que estaria por trás das radicais postulações destes artistas, seria então um deslocamento. Pois a estas formas ancestralmente conhecidas como padrões decorativos, estes artistas, ao deslocá-las enfaticamente para um lugar importante em suas obras, lhes atribuem uma total mudança valorativa. E este é mais um indício que afirma o caráter expansivo das vanguardas em relação ao design e a arquitetura. Porém gostaríamos de adensar um pouco o caráter ancestral e relacionado a criação de artefatos da grade.

Em um dos textos de *Mil Platôs, O liso e o estriado*, os pensadores Gilles Deleuze e Felix Guattari refletem sobre duas ordens espaciais, a partir dessa nomeação.⁸ O espaço liso é relacionado pelos autores, à natureza nômade e a uma geografia do indomável, tais como o deserto, o gelo, o mar. Ao espaço liso também pertence a construção da “máquina de guerra”. O espaço estriado, por sua vez, se relaciona ao sedentarismo, aos aglomerados humanos das cidades e ao processo civilizatório de conquista e manutenção do poder estatal. Tais espaços e suas sucessivas oposições não são coincidentes na linearidade temporal. Na verdade não se relacionam por oposição, já que ambos se invadem, se traduzem um no outro, se devolvem. Os autores consideram no texto certos “modelos”, para perseguir os aspectos variáveis dos dois espaços, e de como estes se relacionam entre si. E ao fazerem uma bela análise do modelo tecnológico, usando a imagem do *tecido* como um elemento estriado e do *feltro* como um elemento do espaço liso, nos abrem uma série de perspectivas de leitura para os objetos culturais. E a partir destes objetos, poderíamos pensar um espaço de inclusão para a grade.

Deleuze e Guattari observam fundamentalmente, que o *tecido*, por ser composto de elementos paralelos que se cruzam perpendicularmente, sejam eles fixos ou móveis, (aos

⁷ RICKEY, George. Idem, p. 31.

⁸ DELEUZE Gilles & GUATTARI, Félix: *OLiso e o Estriado* in: *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, Tradução de Peter Pál Palbert e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997, pp. 179/214.

quais incluem também os “sólidos flexíveis” como a cestaria e a tecelagem) como pertencente ao espaço do estriado. Pois o espaço do tecido é necessariamente delimitado, como conseqüência do que ocorre na própria natureza de sua fabricação. Isto é, a razão que leva um tecido a ser fechado dos lados, tem relação direta com o aspecto técnico no qual ele é construído. Portanto, apesar de um tecido poder ser infinito em seu comprimento, não o pode ser em sua largura, pois necessita “prender” a urdidura em uma armação ou quadro. E tal delimitação na largura do tecido funciona como um limite, tanto de sua própria característica material, como para uma espécie de retorno do tecido a ele mesmo. Ou melhor, diríamos que o que estaria aqui caracterizado é uma analogia com a linguagem. O tecido retorna a si mesmo, tal qual a linguagem se fecha sobre si mesma. As diferenças entre o tecido e a linguagem se dariam no “motivo” material que impele cada uma delas em seu respectivo suporte (seja a cada volta no tear ou a cada nova linha que se trace) a tornar a reconfigurar-se.

O exemplo que nos ocorre para ilustrar esta consideração remete à imagem arquetípica da tecelã na figura de Penélope. Lembremos que a esposa do herói mitológico Ulisses, e uma das figuras centrais da *Odisséia* de Homero, tece uma mortalha para Laertes o pai de Ulisses. Penélope tece a mortalha durante o dia, e a noite a desfia, fazendo com que o trabalho jamais acabe. Com isso, adia a escolha de seu novo marido, entre muitos pretendentes, uma vez que Ulisses ainda não retornara da guerra de Tróia e era tido como morto. Nos perguntamos a partir desta imagem, se estaria a natureza que tende ao infinito da linguagem, a serviço da possibilidade virtual infindável do tecido em comprimento. Noutras palavras, a vertiginosa possibilidade da linguagem, de tecer-se indefinidamente, estaria sendo “domesticada” por Penélope, em seu eterno jogo de recomeçar a tecelagem da mortalha? Por outra via, a relação existente entre a linguagem, a arte de confecção de um tecido, e a figura da mulher como uma tecelã dos destinos do homem, como alguém que detém, literalmente a “trama” da vida através dos fios, é manifestada na seguinte passagem da *Odisséia*, na narrativa de um dos pretendentes de Penélope:

Pretendíamos a la esposa de Odiseo, ausente a la sazón desde largo tiempo, y ni rechazaba las odiosas nupcias ni queria celebrarlas, preparándonos la muerte y la negra Parca; y entonces discurrió en su inteligencia este nuevo engaño. Se puso a tejer en el palacio una gran tela sutil e interminable, y a la hora nos habló de esta guisa: “Jóvenes, pretendientes míos! Ya que ha muerto el divinal Odiseo, aguardad para instar mis bodas, que acabe este lienzo- no sea que se me pierdan inútilmente los hilos-, a fin de que tenga sudario el héroe Laertes cuando le alcance la Parca fatal de

la aterradora muerte. No se me vaya a indignar alguna de las aqueas del pueblo, si ve enterrar sin mortaja a un hombre que ha poseído tantos bienes!” Así dijo, y nuestro ánimo generoso se dejó persuadir. Desde aquel instante pasaba el día labrando la gran tela, y por la noche, tan luego como se alumbraba con antorchas, deshacía el tejido.⁹

Evidentemente, o fato de ser uma mortalha, além de ser significativo como imagem para a narrativa de Homero, determina por outro lado, um limite para o tecido (e para a linguagem) pela própria configuração deste objeto. Não se trata, portanto, de um tecer por tecer aleatoriamente. Trata-se de tecer um objeto determinado por seus limites de uso. De modo que Penélope engendra um motivo a partir desse objeto finito, de operar rumo ao infinito, porém através de um limite. Tecer e destecer para tecer de novo, nos conta a *Odisséia*, é a desculpa utilizada por Penélope para afastar os pretendentes. Porém, tecer e destecer operam também, numa espécie de infinito internalizado a partir da configuração da mortalha. Este objeto que nos fala então da finitude duas vezes. Porque é utilizado para cobrir, literalmente a finitude, o limite da própria vida, sendo ele mesmo, limitado.

Também na recusa em aceitar a morte de Ulisses enquanto tece a mortalha para o pai dele, o herói Laertes, talvez possamos encontrar na ação de Penélope, um operativo artístico que busca o limite da linguagem através do próprio meio em que esta se expressa. E a partir do pretexto de que a mortalha não pode ser infinita, que deve ser feita e desfeita, há a recusa ao enterramento prematuro de Ulisses, que longe ouve a própria canção de morte.

Penélope é ciente disto, e a dor de seu conhecimento é em parte nossa em relação à modernidade. A dor presente na criação do eterno tecido da linguagem na linguagem, que precisa ser desfeito e refeito com paciência a cada dia. Ou melhor, fazer de dia e desfazer à noite, acreditando sempre numa espécie de redenção. Tecer a mortalha e arrepender-se da crença numa suposta morte. Ou desfazer a mortalha e desafiar a morte, expurgando-se da culpa por ter nela acreditado, como fizeram alguns dos artistas que potencializaram o novo. Penélope ao tecer, tece também a estrutura da grade moderna em seus limites. E por essa via, Mondrian e os outros artistas da abstração geométrica, irão talvez reatar um vínculo com a

⁹ Ext. de *Obras completas de Homero*. Traduzido do grego por Luís Segalá y Estalleta. Buenos Aires, El Ateneo Editorial, 1954. Vigésimo quarto Canto, p. 741. Cf. a versão popular da editora Martin Claret, com tradução de Manuel Odorico Mendes, (tradução, aliás, não especificada de que língua) e que mantém os 24 livros em versos hexâmetros: “Do ausente Ulisses/ A esposa ambicionávamos que, avessa,/ a morte a nos tramar, nos entretinha,/ e com sutil pretexto, imensa enrola/ Teia fina ao tear, e assim discursa:/ “ Amantes meus, depois de morto Ulisses/ Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,/ Sem que do herói Laertes a mortalha/ Toda seja tecida , para quando / No sono longo o sopitar o fado:/ Nenhuma Argiva exprobe-me um funéreo/ manto rico não ter que teve tanto”./ esta desculpa ingênuos aceitamos./Ela, um triênio, desmanchava à noite/ À luz da lâmpada o lavor diurno” p.403.

heroína da *Odisséia*. No entanto, este vínculo não pretende sugerir que possamos imaginar Penélope como uma espécie de artista construtivista *avant la lettre*. Mais apropriadamente, diríamos que se trata de pensar uma conexão que foi perdida e foi reencontrada, sobre um modo de dobrar-se no fazer. De sugerir a possibilidade de encontro de um elo perdido com algo muito antigo, dentro do espaço autônomo, de ruptura e do absolutamente novo das vanguardas históricas. E isso acontece no retorno de determinados procedimentos ou formas, cuja memória persiste a despeito de todo esquecimento.

Esta memória ancestral faz parte do imaginário mítico com o qual Tunga opera grande parte de sua obra, conforme nos demonstra um trabalho como *Semeando Sereias*. Mas a problemática que une fios e narrativa, é por sua vez, uma outra forte recorrência de sua expressão, postulando uma memória viva de uma construção de ordenações coletivas, através da confecção de tranças, que de algum modo, são também expressões de tecitura.¹⁰

Para os antigos gregos, a Memória é a mãe das musas, a mãe das divindades que se responsabilizam pela inspiração. E podemos pensar o conceito de inspiração, como o movimento de apreensão do corpo através da respiração de alguma coisa externa a esse mesmo corpo, e que pertence ao domínio do sagrado na linguagem. Assim, *mnemosyne* preside e é anterior a função poética em si, e está relacionada ao ritmo da respiração. A grande deferência que a cultura grega destina à memória é fruto da civilização em seu período de predomínio da cultura oral, antes da difusão da escrita. A deusa da memória nos remete para as ligações ambivalentes entre rememoração e invenção presentes na criação poética.

Com relação ao tecido, vemos que se a necessidade de um vai-e-vem a cada carreira de sua construção gera um espaço fechado, também está incluída na natureza dessa confecção, um lado avesso e um direito. Deleuze e Guattari nos relembram que, justamente em função dessas características da tecelagem, Platão a tomou como modelo do paradigma da ciência “régia” enquanto “arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado”.¹¹ De fato, há no “espaço estriado” do tecido, na sua ordenação espacial, sua simetria entre os lados e a visibilidade do lado “direito”, uma face visível e hierarquizada em relação ao

¹⁰ Abordaremos a relação entre fios e narrativa na obra do artista, em *Havia um tunga no pé da tecelã*, e entre tranças e ordenação comunitária em *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, em *Narrativas ficcionais de Tunga V e IX*.

¹¹ Op. Cit, p. 181.

“avesso” que esconde os defeitos inerentes de sua constituição em suas amarrações, suas emendas e seus nós, e isso ocorre mesmo dentro da sua natureza simétrica, onde os fios da trama e da urdidura podem ter a mesma densidade e o mesmo número de pontos em sua fabricação. De modo que, não por acaso, esse modelo tem tudo a ver com a organização da Pólis e com o exercício do poder nas literais *malhas* do aparelho de Estado.

Na seqüência de *O liso e o estriado*, Deleuze e Guattari se detêm numa análise sobre o feltro e sua natureza inteiramente diversa do tecido, funcionando como uma espécie de *anti-tecido*:

O feltro não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado de fibras, obtido por prensagem (por exemplo, rodando alternativamente o bloco de fibra para frente e para trás). São micro-filamentos de fibras que se emaranham. Um tal conjunto de enredamento não é de modo algum *homogêneo*: contudo ele é liso, e se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções, não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua.) Ora, mesmo os tecnólogos que manifestam as maiores dúvidas a respeito do poder de inovação dos nômades, rendem-lhes ao menos a homenagem do feltro: esplêndido isolante, genial invenção, matéria de que é feita a tenda, a vestimenta, a armadura, entre os turcos mongóis. No sedentário, o tecido-vestimenta e o tecido tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move.¹²

Se estabelecermos um longo arco temporal, que tome uma direção até nossos dias podemos ver que há uma efetiva conexão entre o nomadismo e a arte que se processa a partir das vanguardas tardias do pós-guerra. Estes movimentos que começam a atuar dentro de uma corrente do que hoje é denominado como *arte conceitual*, denominação esta, que serve para englobar uma produção dentro do campo da arte, que a princípio nos anos 60 está em oposição direta aos postulados moderno-formalistas. Esta produção em seus desdobramentos neoconceitualistas, a partir da globalização, em meados dos anos 90 chega ao ápice. A relação entre a arte conceitual e o modernismo é uma questão fértil que será retomada mais

¹²Idem, p. 181. E poderíamos incluir a essas características do feltro, toda uma série de novos materiais de natureza *não-tecida*, industrializados que hoje em dia circulam ao nosso redor: Os recentes *tecidos-não tecidos*, de natureza sintética com qualidades térmicas recentemente lançados na indústria da moda; o *feltro-asfáltico*, material de revestimento utilizado em construção; ou ainda o popular TNT, esse não-tecido com o qual tem sido fabricadas desde sacolas e embrulhos até capas de colchão, “made in Taiwan”. Muitas dessas derivações sintéticas do feltro, têm sido largamente incorporadas como material na produção das artes plásticas mais recentes.

adiante, especialmente na análise de alguns pontos sobre o modernismo com “M” maiúsculo, defendido por Clement Greenberg. Por ora, gostaríamos de focalizar no fato de que as forças físicas, materiais, que efetivamente ocorrem na imbricação entre a herança nômade do feltro por um lado, e na inquietação da arte conceitual por outro, se manifestam ativamente através da experiência de Joseph Beyus, o artista, professor e ativista político alemão, que foi um dos grandes expoentes da arte conceitual. E que irá comungar com muitas das problematizações lançadas por Marcel Duchamp. Isto procede de um sentido de dessacralização dos meios da arte, bem como da ampliação interrogativa de seus limites, e, sobretudo, do poder de nomeação próprio da (anti) arte. Estes dados tipicamente duchampianos, se recontextualizam no trabalho de Beyus, gerando uma espécie de duplicação da desaturação do estatuto da arte, que passa a focar-se em ações literalmente conceituais, bem como numa nova crença no poder de intervenção social através da pessoa do artista. A peculiar experiência de vida sofrida por Joseph Beyus instaura-se de modo imanente e orienta os rasgos na linguagem onde o artista se posicionou para enunciar. Quando jovem, Beyus militou na aviação alemã durante a segunda guerra, caindo e acidentando-se gravemente sobre território siberiano. Foi acolhido por moradores nativos que lhe salvaram a vida envolvendo seu corpo em gordura animal e feltro. A experiência do “renascimento” parece ter sido o “motivo” artístico que o acompanhou ao longo de suas experimentações artísticas desde então. E isto se apresenta no constante uso, em suas ações e *happenings*, tanto do feltro quanto da gordura.¹³

¹³ Beyus participou de atividades junto ao grupo Fluxus, que nos anos 60 usa o termo “arte conceito” num texto de 1961 de Henry Flynt, escrito durante atividades do grupo em Nova York (embora o grupo abrangesse também artistas da Ásia e da Europa). A aguçada crítica e um certo humor extravagante dos artistas “que começavam a acreditar que xícaras de café podem ser mais belas que elegantes e elaboradas esculturas”, remetendo a beleza potencial do comum, efêmero e cotidiano, ecoa numa tradição da vanguarda que se afasta da pompa e do protocolo da alta cultura burguesa, cuja relevância seminal se dá em Duchamp. No manifesto do grupo de 1963, ao melhor estilo vanguardista encontra-se um texto de George Maciunas: “Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma anti-arte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente de ação.” Extraído de: WOOD, Paul.: *Arte Conceitual*, São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 23. Hoje evidentemente, toda a parafernália do Fluxus, está sendo mumificada nas instituições da alta cultura, mas isso não nos deveria impedir a detenção no exercício lúdico relativo a uma réplica justa nas características pretensiosas da cultura anglo-americana e européia do pós-guerra. E mais especificamente quanto a Beyus, Cf também a nota nº 23, de *Vanguarda Viperina*, constante neste trabalho na parte sobre as *narrativas ficcionais de Tunga*. O fato de ter usado animais, gordura e feltro em suas ações alegóricas, gerou por parte da crítica, leituras simbólicas com relação ao significado desses materiais. No entanto, a ruptura de um certo simbolismo público, ou pelo menos seu enfraquecimento após a guerra está nesse âmbito, e, com efeito, se as ações de Beyus oferecem por um lado, uma crítica ao materialismo da sociedade de consumo e as relações de poder, por outro, dentro de uma ordem, mais “artística” - de uma tendência “irracional” da arte e do pensamento

A remissão à beleza dos elementos aparentemente banais ou efêmeros do cotidiano, feita pelos artistas conceituais, encontra por sua vez, outra ressonância no gesto indicativo e na potência deste assinalamento presente na (anti) obra de Duchamp. Com efeito, somente com e a partir de Duchamp, e de alguns adeptos tardios deste mesmo projeto poético, (como bem exemplificam os artistas conceituais) pode a arte antes voltar-se para uma profunda reflexão sobre seu contexto, em detrimento do apelo fenomênico do objeto que privilegia a percepção passiva do espectador.

Esta profunda cisão com o apelo a uma sensibilidade estática, irá delinear os problemas artísticos, em direção às qualidades “extra-artísticas” da obra. O que de modo efetivo irá apontar para a potencialidade da idéia, do conceito. No nível estético, esta cisão coloca uma outra demanda para a concepção fundida na bipolaridade de um “Sujeito-Artista” e de um “Objeto-Obra”. Pois se o objeto-obra deixa de ser proposto como signo, que o reduzia a uma cadeia significativa de projeções pares e dialéticas como, aparência/essência ou forma/conteúdo; o “objeto anartístico” passa a ser pensado como pura e fugaz significância em si. Por sua vez, liberto da opressão da hermenêutica interpretativa, o “sujeito-artista” deixa de ser apenas a ferramenta de junção, entre uma expressão, idéias e contexto. Noutras palavras, pode deixar de fazer da imagem enquanto aparência, um gatilho revelador da forma enquanto essência.

Todavia há uma potência latente nestes deslocamentos, que faz com que alguns momentos das vanguardas, pareçam postulações que se enunciam do futuro. Pois de fato, algumas leituras das ações de Beyus que tentam interpretá-las à luz da significação dos materiais por ele utilizados, em definições previamente estipuladas, se sustentam num discurso marcadamente bipolar. Essas leituras, não levariam em consideração a quebra do simbolismo público relacionado ao mito iluminista do sentido universal, ou pelo menos seu imenso enfraquecimento na modernidade. Vejamos por exemplo, um trecho de uma leitura da crítica de arte norte-americana Lucy Lippard a respeito de *Eurásia* uma célebre ação de Beuys feita em 1966, que é elucidativa a este respeito:

Ajoelhando-se, Beyus lentamente empurrou duas pequenas cruces que estavam no chão em direção ao quadro-negro; sobre cada uma das cruces, havia um relógio com um alarme ajustável. No quadro-negro, ele desenhou uma cruz que então apagou

alemães - que em arco longo viria desde a crítica romântica passando por Nietzsche e Benjamin, na oposição ao racionalismo iluminista. Nesse sentido, Ver ainda: Wood, Op Cit, p. 24.

parcialmente: embaixo escreveu “Eurásia”. O resto da peça consistia em Beyus manobrando, ao longo de uma linha marcada, uma lebre morta cujas pernas e orelhas tinham sido estendidas por longas e finas varas cobertas de lã preta. Quando a lebre repousava sobre os seus ombros, as varas tocavam o solo. Beyus moveu-se da parede para o quadro-negro, onde depositou a lebre. No caminho de volta, três coisas aconteceram: ele borrifou um pó branco entre as pernas da lebre, pôs um termômetro na sua boca e assoprou para dentro de um tubo. Depois disso, voltou-se para o quadro-negro onde fora desenhada a cruz agora parcialmente apagada e permitiu que a lebre puxasse as suas orelhas enquanto ele próprio deixava um pé amarrado a um disco de ferro, flutuar por sobre um prato similar, colocado sobre o chão. Esse foi o conteúdo principal da ação. Os símbolos são perfeitamente claros, e são, todos eles, passíveis de tradução. A divisão da cruz é a separação entre Ocidente e oriente, Roma e Bizâncio. A meia cruz é a União européia e a Ásia, em direção à qual a lebre está a caminho. O prato de ferro sobre o chão é uma metáfora - o caminhar é difícil e o solo está congelado.¹⁴

Embora *Eurásia* tenha sem dúvida um caráter alegórico, a afirmação de que seus símbolos possam ser inteiramente claros, é negar a ambivalência da obra, bem como de qualquer outra.(Fig. 21) Além disso, postula um papel de intérprete inquestionável ao crítico, de revelador de um “verdadeiro” e metafísico significado oculto na obra, que pode por ele ser desvelado. E o texto de Lippard nos serve para demonstrar o descompasso existente entre a produção de obras ou eventos, e o modo como podem ser simultaneamente lidos. No entanto, de uma série de equívocos intrínsecos tanto nas operações de leitura quanto no campo inventivo da arte, se pode extrair uma folga, um campo de manobra que permita a não detenção de uma outra verdade unívoca.

Voltando para a especulação em termos de suporte que fazíamos um pouco atrás, havíamos visto resumidamente, que o *emaranhamento* de fibras, faz parte da constituição do corpo sem direito nem avesso de alguma coisa de caráter informe, que se configura no que se denomina usualmente como *feltro*. Entre o feltro e o modo como o *papel* foi se constituindo, existe uma série de semelhanças e analogias de caráter que irá determinar uma série de ressonâncias na constituição material da própria linguagem.

Tanto quanto o feltro, o papel se compõe de um emaranhado de fibras vegetais, e originariamente, de uma aglutinação de trapos, de restos de tecido. Como decorrência desse processo, o papel viria a transformar aquilo que havíamos visto como sendo a natureza “estriada” e relacionada ao sedentarismo existente no tecido, para um espaço “liso” e nômade. E isto se daria, pelas transformações sofridas pelo papel, que de uma pasta prensada

¹⁴ LIPPARD, Lucy. Apud: WOOD, Paul, Op. Cit, p. 24.

e amorfa, passa a ser um suporte bidimensional. E objeto por excelência, da reprodução da escrita. Sua natureza, o modo como é fabricado, o faz tal como o feltro, virtualmente ilimitado em todas as direções.

Por outro lado, o papel afirma-se também, como suporte por excelência da escritura ocidental, em seu processo de afastamento da grade. Pois há a uma separação entre os elementos da metáfora do “tecido-escritura”, na medida em que a escritura através de sua disseminação, vai perdendo seu caráter manual. Esta metáfora, à qual nostalgicamente ainda apelamos, parece servir justamente para fazer referência a uma manualidade e certo engenho contidos no jogo gestual, físico de escrever.

Porém, há um efeito gerado a partir da modernidade e das reflexões sobre o estatuto autônomo da arte e da escrita que a partir das experiências radicais da linguagem propostas pelas primeiras vanguardas, tenciona os fios que prendiam, de um modo mais ou menos fixo, as palavras na metáfora do “tecido-escritura”. Assim, apesar de se manter em pauta a idéia de que o *texto* é um *tecido*, entra em cena o movimento constitutivo que ordena a metáfora agora, a agir de um modo flexível. Há um pequeno texto de Roland Barthes que elucida claramente esta tênue mudança na ordenação textual:

Texto quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade) , nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido- nesta textura- o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha).¹⁵

Esta metáfora, que é presente no pensamento de Platão, parece fazer eco e limite à densa reflexão de Jacques Derrida sobre o “sem fundo” da linguagem de onde extrai-se como conseqüência, a “textura” do texto. Havíamos mencionado, algumas páginas atrás, que do ponto de vista da leitura derridiana, Antígona se colocava como signo escritural que é mero traço.¹⁶ Todavia as densas reflexões de Derrida sobre o signo e sobre a escritura, demonstram claramente sua intervenção no próprio texto de Barthes na tentativa de escrever

¹⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. SP: Perspectiva, 2002; pp. 74/75.

¹⁶ Cf. Kathrin Rosenfield. *O charme discreto da surpresa*. In: Op. Cit, p. 30: “Vista na perspectiva derridiana, Antígona torna-se a própria figura do signo escrito e do escândalo que representa para Platão (em *Fedro*), a escritura na qual se perde a relação com a viva voz e a presença do locutor que avaliza, graças à sua presença, o que diz sua palavra. A escritura é órfã, sem pai, cortada de seu locutor e de toda responsabilidade estabelecida pelo contexto de sua realização.”

“entre” os rasgões do texto prévio. O propósito é sublinhar que para além de toda determinação, de todo sentido unívoco, o signo encontra-se disponível para possíveis enxertos, pontuações, e extrações que o reinscrevem em distintas constelações de significado. Rasura, portanto, que se dá partindo da bidimensionalidade tanto do meio da escrita, quanto do tecido:

Já dissemos, excetuando-se muito pouco, tudo o que *queríamos dizer*.

Nosso léxico, em todo caso, não está longe de se esgotar. Excetuado esse suplemento, nossas questões nomeiam apenas a textura do texto, a leitura e a escritura, a mestria e o jogo; do mesmo modo os paradoxos da complementaridade e as relações gráficas do vivo e do morto; no textual, no têxtil e no histológico. Nós nos manteremos nos limites desse *tecido*:

Entre a metáfora do *istos* e a questão sobre o *istos* da metáfora.¹⁷

Em uma nota à palavra *istos*, Derrida, indo à fonte etimológica da palavra, nos indica entre seus significados:

1. *Istos*, ou, propried. *Objeto erguido*, de onde: *l mastro de navio*. II. *Rolo vertical* entre os antigos, não horizontal como entre nós (salvo nos Gobelins e nas manufaturas da Índia), de onde partem os fios da urdidura sobre o tear de tecelão, de onde: 1. *tear de tecelão*; 2. segue-se, *a urdidura fixada sobre o tear de onde a trama*; 3. *tecido, pano, pedaço de pano ia, teia de aranha; ou alvéolo de abelha*.¹⁸

Parece que o que está posto entre “a metáfora do *istos* e o *istos* da metáfora”, procede da concretude de um objeto, *erguido*, um *mastro*, onde tudo leva a crer que trata-se do pente do tear, constituído a amarrar e estruturar os fios de modo a que não se percam, na fatura do tecido-escritura. Através disso, vai ficando clara a escolha do movimento proposto por Derrida, de manter-se dentro do espaço da metáfora para poder virá-la e revirá-la do direito e do avesso. Sentar-se sobre o pente do tear para poder ver de muito perto a tessitura sendo formada no texto platônico. Ou melhor, vir a ser o próprio pente, e invadir a grade do tecido platônico, tentando entender os desenhos que ficaram perdidos e refazer os buracos nele causados pelo tempo, já que “a dissimulação da textura, pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano”.¹⁹ Derrida quer manter viva a metáfora, no sentido de que é na gastura do velho tecido, enquanto envoltório dissimulador do texto platônico (gastura essa que se dá na construção através das inúmeras camadas de leitura a ele sobrepostas, formando

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 9.

¹⁸ Idem, p. 10.

¹⁹ Ibidem, p. 11.

uma sorte de sobre-tecidos) que se encontram os desvios e seqüestros do texto. Assim, na unidade entre escritura e leitura, Derrida propõe um gesto que ao mesmo tempo, as possa cindir, separar. Pelo descosimento do fio entre ambas, para que possam novamente ser postas em reunião, revificadas.

E no breve intervalo que o filósofo nos cede, poderíamos pensar que é próprio da modernidade fabricar incessantemente uma divisão dentro da metáfora tecido-escritura. Esta cisão, que a partir da criação dos meios de impressão de Guttemberg além de toda a revolução conceitual que o ato de escrever desde então implica, poderia colocar em jogo, uma outra face da transgressividade da escrita, além da sua perda de estatuto dentro da linguagem em relação ao predomínio da fala.

O conceito de escritura como produto do recalque e suplemento, porque transcritiva e secundária em relação à Voz (divina, paterna), são retomados por Jacques Derrida, a partir de uma análise do diálogo do *Fedro*, onde aparece o mito de Theuth, que é uma variante do Thot egípcio ou do Nabú babilônico. Nesse mito, a escritura é posta em concomitância com a medicina, na palavra *phármakon*, que é um termo de duplo sentido, que desliza entre remédio e veneno, cura ou malefício.

A escritura ou *phármakon*, apesar de ser apresentada como um remédio para a manutenção da memória e para a instrução, remete também a um maléfico, na ameaça que coloca em relação à fala, ao Deus ou Pai, que se expressa através do sopro da fala. Apesar das variantes, há uma série de invariantes que concernem ao valor da *escritura-phármakon*: O filho do deus Amon, Theuth, apresenta-a ao pai, como memória e instrução, que encontraram seu remédio, sendo um presente oferecido ao soberano, que aguarda a apreciação de seu valor, pois;

A escritura não terá valor em si mesma, a escritura só terá valor se e na medida em que deus-rei a estime. Este não deixa de experimentar o *phármakon* como um produto, um *érgon*, que não é o seu, que lhe chega de fora, mas também de baixo, que aguarda seu julgamento condescendente para ser consagrado em seu ser e valor. Deus, o rei não sabe escrever, mas esta ignorância ou esta incapacidade dão testemunho de sua soberana independência. Ele não tem necessidade de escrever. Ele fala, ele diz, ele dita, e sua fala é suficiente. Que um escriba de seu secretariado acrescente a isto ou não o suplemento de uma transcrição, essa consignação é por

essência secundária. A partir dessa posição, sem recusar a homenagem, o rei-deus a depreciará, fará manifestar-se não apenas a sua inutilidade, mas sua ameaça e seu malefício. Outro modo de não receber a oferenda da escritura. Assim fazendo, deus-o-rei-que-fala age como um pai.²⁰

Indo cronologicamente um pouco adiante do contexto apontado por Derrida, mais ou menos ao final da Idade Média e ao início das primeiras conquistas do período moderno, uma outra transgressividade da escritura se colocaria na esteira da relativa perda da manualidade e da aura do objeto-livro, em sua “peculiaridade”. Uma peculiaridade que não estaria associada ao “conteúdo” do livro, mas a sua condição de objeto único. Com efeito, sabe-se que a escrita medieval, extremamente pobre de recursos em relação à raridade de suportes, utilizava toda sua extensão, por questões de economia. Isto se demonstra nos palimpsestos, tanto com relação à raspagem do texto anterior, quanto ao uso de toda a extensão do suporte num aproveitamento máximo do mínimo espaço disponível para o registro escrito. Deste modo, as regras ortográficas com relação a parágrafos e respiração de texto, dificilmente se mantinham.²¹ De modo que a era da cópia e da disseminação do texto, implica sua crescente relação com o caráter nômade e predisposto à aventura do papel.

Em outras palavras, a escrita ocidental medieval ainda se mantinha em concordância com as leis da grade na analogia aqui proposta com o tecido e com o “espaço estriado”, ou seja, escrita pensada conceitual e manualmente dentro de um limite muito específico; fato que a levou a ocupar um espaço físico muito apertado e, conseqüentemente, de total alocação de seu raro suporte. Tal espaço fez com que uma simetria entre seus lados fosse determinantemente mantida, gerando harmonia entre seus quatro lados. Quando a escrita entra em jogo com a aventura da reprodução, da cópia e, concomitantemente, com o uso do papel como suporte, seu campo operativo pode expandir-se, então, como nunca. Este campo

²⁰ DERRIDA, Jacques . Op. Cit, p. 22. Derrida neste mesmo escrito irá perseguir no esquema platônico, a noção de que o logos adquire a posição paternal conferida à origem e ao poder da fala: “não que o logos seja o pai. Mas a origem do logos é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala.” De modo que, alguns conceitos de Platão que instalam o conceito da metafísica ocidental, não teriam escapado dessa sujeição estrutural.

²¹ Nesse sentido, diríamos que o campo de crise instaurado nos palimpsestos, em relação a uma notável guerra de apropriação e substituição de enunciados em relação ao poder religioso, (seu discurso e sua legitimação de discurso)operariam intervindo diretamente em função da escassez material de suporte para a escrita, mais do que propriamente dentro da ordem das idéias antagônicas (por ex. paganismo x cristianismo) que estão em jogo.

operativo, que além de toda errância permitida através da narrativa nômade (conforme nos exemplarmente mostra o *D. Quixote* em toda sua exuberância formal) engloba também, uma possibilidade física, material da escritura de mover-se mais amplamente num espaço “liso”, de bordas indefinidas, de limites imprecisos.

Abre-se assim, uma possibilidade para a escrita, de dispêndio, de puro gasto. De modo que o investimento criativo não se desvincularia, nesse espaço, da prosperidade material, mas dela deriva. No uso dispendioso da nova abundância material que se dá tanto pela reprodução, quanto pelo crescente industrialização, disseminação e barateamento desse nômade sem direito nem avesso chamado papel. As relações entre esse espaço de disseminação e a ordem estética do Barroco na Europa, se imbricam. Mais tardiamente, credita-se a Mallarmé, entre tantas outras densas reflexões em torno das possibilidades investigativas da escrita artística da modernidade, a contribuição sobre a consciência da escrita como inscrição sobre um suporte, na *página branca*.

Sabemos que após os períodos de acumulação e economia procedem períodos de dispêndio. Se o dispêndio é possibilitado pelo acúmulo, o constante movimento de criação dentro da linguagem, a formação da biblioteca e a criação do arquivo na modernidade, derivam, entre tantos outros fenômenos, da veloz disseminação da cópia inscrita, tatuada no corpo frágil e fugidio de seu suporte, o papel.

Por outra via, seguindo um outro aspecto da extensa obra de Jacques Derrida, vemo-nos próximos de algo que também está literal e profundamente circunscrito em seu pensamento; a saber, a de que há também um Deus que escreve.²² Somos conduzidos então, a um valor sagrado da escritura, bem como de seu suporte. Tal valor, talmúdico, afasta parte da escritura da disseminação, e tenta mantê-la num ambiente de proteção e acolhimento onde seu significado possa se manter intacto através do tempo. Aqui não mais nos encontramos diante do mito do deus-pai que suspeita e vigia a dádiva ambivalente que recebe do filho através do *phármakon*. Estamos diante de um deus-pai-escritor que no mito de origem da escritura, grava a fogo, ele mesmo, as primeiras tábuas. E que grava no próprio corpo dos homens através da circuncisão, seu sinal de pertencimento ao povo da Palavra. Este deus-pai-escritor, mais adiante, na formação das tribos, escreverá usando patriarcas, reis e profetas

²² Esta outra via de filosofar sobre a escritura em Jacques Derrida encontra-se em: *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana* RJ: Relume Dumará, 2001.

como *médiuns*, instrumentos (in) corpóreos da Palavra e da Lei, do Verbo e da Regência. É nesta ordem que a tradição talmúdica atua zelosamente, para manter intocável a eternidade do Verbo Sagrado desde sempre escrito. O Talmud cria uma série de véus, para literalmente circunscrever a palavra, criando uma espécie de sistema de defesa através da oralidade. Poderíamos dizer por analogia, que se trata de uma intensa criação e manutenção de uma delicada e invisível *grade oral* que é posta em funcionamento como proteção da ordem sagrada da escritura. Um trecho de um ensaio de Tâmara Kamenszain nos esclarece um pouco mais sobre esse espaço de proteção do Verbo:

Si la tarea del talmudista consiste en referir-se a Las Escrituras (a su Torá) jamás podrá hacerlo por escrito, porque este ámbito sagrado es el mismo la lengua escrita. Torá y hebreo coinciden palabra por palabra. Así, los talmudistas debieron referirse a la Torá en ídish o en arameo. Deformaciones de la lengua escrita, lenguajes contaminados por el habla, remiten a la Verdad desfasándose de ella, evitándola. Encorvados sobre las pequeñas letras escritas, los talmudistas mantuvieron largas disquisiciones acerca de los detalles más “insignificantes” del texto bíblico. Lejos de discutir conceptos, prestaron atención a las desinencias gramaticales, sumaron y recompusieron palabras, generaron, sin escribirla, una narración superpuesta a la bíblica, para que oficiara como muralla de protección. Talmudistas-guardianes, se armaron de las interpretaciones más pequeñas para preservar a la Torá de una violación interpretativa que la confinaría al olvido. Sabían que discutir el detalle más insignificante de la Biblia mantendría intacto el pleno de sentido. Consecuentemente, esta disquisición al menudeo que practicaron debía ser oral. Escribir es un verbo que transforma lo dicho en Verdad. El que escribe, máximo hereje, imprime su propia Verdad sobre las escrituras, borrándolas.²³

Ao contrário do *phármakon*, mito relacionado ao pai e ao filho, aqui, o pleno sentido da escritura sagrada, é um delicado corpo materno, a acolher os filhos.

Tanto o franco-judeu-argelino Jacques Derrida, quanto a argentina de origem judaica Tâmara Kameszain, compartilham de uma tradição, cujo forte elo com a estética da palavra, com sua singular atenção ao signo escrito e a palavra, tem conotações com a beleza e a religiosidade.

Com efeito, o aspecto fundamentalmente humano entre o sagrado, a arte, a transgressão e o jogo, que Bataille nos apontava em *O nascimento da Arte*, tomou um caminho em direção à palavra que, na tradição judaica desde a Lei trazida por Moisés, encontra um interdito na representação figurativa das imagens.

²³ KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* Buenos Aires: Paidós 2000, pp. 213/217.

6. Uma certa aproximação das artes visuais à estrutura da grade

Em um texto emblemático, *Grids*, a crítica norte-americana Rosalind Krauss se detém com seriedade, convocando exemplos da arte norte-americana, influenciada pela grade, através das peculiaridades do intenso trânsito cultural com a produção europeia do entre-guerras. Certamente, nos interessa pensar essa mesma influência na América Latina, por diversas razões. A primeira, bastante significativa, é, justamente o o fato de Rosalind Krauss ter omitido de seu texto, qualquer referência, por mínima que fosse, da importância que os primeiros movimentos abstrato-geométricos adquiriram na América Latina. Quer seja como referência para grande parte das vanguardas históricas latino-americanas, quer seja pela simultaneidade formal entre a produção europeia e a latino-americana. De modo que está em absoluto silêncio no texto de Krauss, o fato de que os movimentos de ordem concreta ou construtiva encontraram em nosso meio ,para utilizar aqui uma expressão recorrente na própria dicção um tanto guerreira de Krauss, “um solo fértil”. O que é singular em nosso caso é o uso desse esquema de cunho formal tão paradoxal entre metafísica e materialidade, num campo de tentativas de transformação social efetiva. Pois a utilização da grade por parte dos artistas na América Latina visou em grande parte, mais do que uma aliança estética com uma certa ordem metafísica oposta à realidade como em momentos do caso europeu. A abstração geométrica em nossa América está aliada antes, a um projeto de criação de uma nova visualidade, em concordância com um tempo de recente industrialização, e com uma certa utopia entre projeto estético e progresso social.

Mais adiante avançaremos rumo às particularidades que conduziram ao longo do século XX, a uma forte armação estética em nosso meio que versa em torno da grade. De todo modo, o interesse pelo formal é bastante visível tanto na literatura quanto nas artes plásticas e em especial na arquitetura brasileira do período modernista.¹

Se a tendência formalista, com toda sua carga de transformação na arte do século XX foi considerada a inimiga feroz por parte dos sistemas fascistas e do stalinismo, estabelecendo relações muito complicadas da arte com a política de um modo geral, por outro lado, não causou reação menos hostil na esfera interna de grande parte dos debates estéticos.

¹ Tunga se coloca frontalmente contra o predomínio das linhas retas do modernismo na arquitetura, em seu texto que faz parte do conjunto da obra intitulada *Barrocos de Lírio*, onde evoca a curvilínea condição barroca da catedral de La Habana. Cf. TUNGA. *Barrocos de Lírio*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

Daí até sua legalização cultural, sua canonização dentro dessa mesma esfera, há um percurso de apropriação discursiva do projeto, que, aliás, era suposto a ser contrário a qualquer intrusão de outros modos de discursividade que não os seus próprios.

Rosalind Krauss nos relembra que no início do século XX começou a aparecer nas produções pictóricas na França e posteriormente na Rússia e na Holanda, a *grade*, uma estrutura que “desde então permanece emblemática da ambição modernista das artes visuais”.² De modo que a *grade* traz consigo entre outras coisas, segundo a crítica, o desejo da arte moderna de rumar em direção ao silêncio, de fugir do campo narrativo, levando as artes plásticas a um campo de visualidade exclusiva, e ao mesmo tempo, criando uma espécie de barreira defensiva a este campo contra qualquer intrusão discursiva. De modo que a lógica histórica de Greenberg tende a ler a produção modernista como uma espécie de processo que se desenvolve fora do passado, porém sem rasgão ou quebra em relação a ele, não importando onde esse processo termina, pois isso não interromperia uma leitura inteligível da arte em termos de continuidade. As declarações de Greenberg nesse sentido, sobre o estatuto ontológico da arte, sua continuidade infinita e inquebrantável, conduziram-no a negar que é o “método” mais do que o juízo de valor que tem pertinência no trabalho crítico, o que na aguçada observação de Krauss, leva para seguinte concepção:

Arte como um chamado universal para frente e completada pelo julgamento como outra capacidade universal da consciência. Não havendo outra maneira de separar um julgamento de seus conteúdos valorativos, ele pode argumentar que a questão da crítica tem tudo a ver com valor e quase nada com método.³

A separação contra qualquer intrusão discursiva, conduz conseqüentemente para a extensa problemática da autonomia da arte. Com efeito, Bataille nos relembra ao refletir sobre algumas decorrências da atividade industrial, que “o que a negação do valor divino das

² KRAUSS, Rosalind. In: Op Cit, p. 9. Os ensaios constantes no livro traduzem algumas posições de críticos norte-americanos da geração de Krauss, que atuam posteriormente ao influente Clement Greenberg, e contradizem sua posição. Na introdução, Krauss coloca em discussão a principal divergência entre estas posições, que entende a atuação de Greenberg como seguidamente referida ao formalismo e a um método profundamente histórico. Greenberg, no entanto, rejeitava o rótulo de “formalista”, o que implicaria a possibilidade de se separar segundo ele, na obra de arte a forma do conteúdo. O método de Greenberg segundo Krauss concebe, “o campo da arte ao mesmo tempo como eterno e em constante fluxo. Isso quer dizer que certas coisas, como a própria arte, ou pintura ou escultura, ou a obra-prima, são universais, formas trans-históricas”.

³ KRAUSS, Rosalind. Op Cit, p. 12.

obras abre é o reino das coisas autônomas. Em uma palavra, o mundo da indústria”.⁴ Ora, o que poderia ser mais emblemático para *o reino das coisas autônomas*, do que a inscrição formal das vanguardas, rumo ao processo de autonomização da linguagem?

Neste sentido, talvez esteja aí implicada mais uma contradição da modernidade, na utópica e paradoxal afiliação por parte das vanguardas formalistas do início do século, em relação as forças de poder e dominação contra as quais estão lutando. Kasimir Malevich exemplifica grande parte destas contradições. Sabemos das relações muito complicadas entre a produção das primeiras vanguardas e os regimes totalitaristas ou fascistas do período. No entanto, em 1921, Malevitch abandona sua singular pesquisa artística culminada no *Quadrado Branco sobre fundo branco* (após passar por um período em que se dedica à escultura), para ocupar-se apenas com o ensino e a teoria. Após um breve período de encarceramento por parte do stalinismo em ascensão em 1930, decorrem as pinturas novamente figurativas com o importante detalhe de que *sob* a assinatura, o artista inscreveu um pequeno signo: um quadrado negro sobre um quadrado branco, espécie de miniaturização da tela seminal por ele feita no auge do *Suprematismo*.(Figura 22) As conclusões historiográficas mais usualmente disseminadas até alguns anos atrás costumavam por ênfase ao fato de que o artista foi forçado a pintar figurativamente pelo regime; não atribuindo uma grande importância, ou atribuindo uma importância menor, ao signo *sobre* a assinatura. Trabalhos mais recentes, no entanto, tentam revisar seu retorno à figuração. De qualquer maneira, a miniatura da tela *Quadrado Negro sob Fundo Branco* posta acima do nome próprio, da assinatura do artista, do lado direito de uma tela de um figurativismo quase convencional, parece impor-se como signo de resistência à regressão da cultura revolucionária. Uma cultura revolucionária em crescente empobrecimento, rumando para a criação dos bem conhecidos clichês do entendimento da arte no totalitarismo: função específica de instrumento pedagógico de propaganda grandiosa do regime através da regressão às formas figurativas. Enfatizamos a palavra “regressão”, distinta da palavra “retorno”, por entender que o retorno de um determinado elemento ou fato, não se descola de um diferimento. Por regressão, entendemos que essas formas tendem a aparecer descontextualizadas, tanto histórica quanto esteticamente. Um processo desta ordem gerou, portanto, décadas de repressão de ordem estética e cultural na União Soviética. Por certo, a

⁴ Cf. Georges Bataille: *Teoria da Religião*, p. 70.

chegada do stalinismo e a hostilidade política da época, tiveram um papel importante nas mudanças sofridas pelo trabalho de Malevich, porém com o passar do tempo, desde o ponto de vista da reflexão estética mais que de seu itinerário artístico, vemos que por trás do período suprematista que culminou no *Branco sobre branco*, encontra-se novamente uma reflexão concreta sobre a pintura por parte do artista, que procedeu ao que se costuma chamar de seu “retorno à pintura”.⁵

Acima de tudo, trata-se de uma opção estética de Malevich (que tal como Tatlin, que também voltou ao cavalete e que até 1930 pintou nus e naturezas-mortas bastante próximas do registro acadêmico) de, literalmente, um retorno à pintura. Uma ética de fatura leva os artistas que marcadamente fizeram dobras na tradição, o cuidado de não se repetirem quando esgotam um tipo de investigação concretamente radical. Quando se leva a arte a um ponto sem retorno, como no próprio *Branco sobre branco* de Malevich ou o *ready-made* no caso de Duchamp, nada mais resta ao artista do que o cessar de sua atividade, nada mais resta além do silêncio. Porém, o passar longo do tempo, irá criar a necessária medida de distância, proporciona a consciência de que, para além do “ponto zero” aonde a arte foi por eles levada, novamente, tudo é possível. E assim como Duchamp, em seu pretense silêncio, elaborou secretamente durante anos sua última obra, *Dados... (Etant donnés...)*; Malevich retomou a pintura sob um ponto de vista completamente diferente. E sua figuração, aliás, não comunga com aquela desenvolvida pelos pintores oficiais do realismo socialista. Trata-se de atender a motivos mais internos, de caráter mais pessoal e que foram inerentes à sua própria pintura como um todo. E, se não há progresso ou evolução na arte, Malevich, em seu período tardio, não progride, nem evolui, mas tampouco retrocede. Na verdade, o artista revela em seus textos uma qualidade retórica um tanto poética, contraditória, que faz uso da linguagem comum de forma incomum, característica, aliás, de grande parte dos escritos da vanguarda russa. No manifesto “DO CUBISMO AO FUTURISMO AO SUPREMATISMO: O NOVO REALISMO NA PINTURA”, publicado para coincidir com a exposição dos suprematistas em 1915, intitulada *0.10*, há a seguinte declaração do artista:

Eu me transformei no zero da forma e me puxei para fora do lodaçal sem valor da arte acadêmica. Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo dos objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista e as formas da natureza. O quadrado não é uma

⁵ Idem, p. 71.

forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. O rosto da nova arte. O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte.⁶

A linguagem utilizada por Malevich ao mesmo tempo em que o funde com sua obra, postula a rejeição das premissas acadêmicas e provocativamente, anuncia o novo da obra à que se refere. Seu trabalho se baseava em fontes iconográficas russas tais como ícones e artes gráficas, filtrados à uma sucessão de influências ocidentais do período, como o cubismo e o futurismo.⁷ Como na experiência de Duchamp, a palavra está implicada ao processo da obra e vice-versa. Indo além nesta conexão, diríamos que o signo miniaturizado, sob a assinatura, que está posto sob o nome próprio de Kasimir Malevich, tem também, de algum modo, uma relação com o *ready-made* de Marcel Duchamp. O *ready-made* postula uma busca à região mais densa da palavra. E a palavra incluída no *ready-made* gera potência para a imagem. De modo que miniaturizar a obra, torná-la “portátil” revela uma persistência da memória, num gesto que aponta a uma quase auto-antropofagia. (Figura 23) Miniaturizar é também ocultar, escreve Enrique Vila-Matas, refletindo sobre a literatura portátil. E em trecho referido a Duchamp, o escritor dirige à miniaturização, o sentido de ser a forma ideal para um vagabundo ou exilado, de possuir coisas:

Duchamp, por ejemplo, se sintió también atraído siempre por lo extremadamente pequeño, es decir, por todo lo que exigiera ser descifrado: emblemas, manuscritos, anagramas. Para él, miniaturizar significaba también hacer inservible: ‘ Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento. El amor de lo pequeño es una emoción infantil.’⁸

No retorno à figuração, Malevich utiliza figuras emblemáticas, com olhos muito abertos que podem talvez, remeter mais enfaticamente, aos ícones da tradição russa, capazes de observar através do visível, a interioridade do espectador. O artista batizou esse último período como “supranaturalismo”.⁹ Entre esses personagens hieráticos, com vestimentas imaginárias encontra-se o *auto-retrato*, cuja assinatura está posta sob a miniatura do *Quadrado negro sobre fundo branco*. A tela o representa com o traje renascentista de uma

⁶ MALEVICH, Kasimir Severinovich. Apud. GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. col. Movimentos da Arte Moderna. SP, Cosac&Naify, 2003, p. 15.

⁷ Muitas das pinturas iniciais de Picasso e obras de Cézanne, Matisse, e André Derain eram conhecidas dos artistas russos, que as viam amontoadas do chão ao teto nos salões dos colecionadores moscovitas Sergei Shchukin e Ivan Morosov, que abriam a coleção ao público nas tardes de sábado. Ver Mel Gooding. Op Cit, p. 15.

⁸ VILA-MATAS, Enrique. Op. Cit, p. 11.

⁹ NÉRET, Gilles. Op. Cit, p. 89.

espécie de reformador, e indicando através de um gesto uma via, que o artista está lá para mostrar algo, apontar um caminho. E, na mão direita, amplamente aberta em frente ao peito, delinea-se mais uma vez, a forma ausente do quadrado. Ou seja, o gesto da mão indica duas coisas ao mesmo tempo: Na maneira como os dedos foram representados nesta pintura, delimitam um quadrado que não está mais ali; e toda a mão está representada como indicando alguma coisa. Temos assim um duplo assinalamento que resume a consciência do artista de onde havia chegado na história da pintura. Com o legado de uma mensagem de que a vida de um homem da arte, bem pode se resumir a um gesto, a uma indicação. Todavia, parece assinalar um registro ambíguo de pertencimento à estrutura da grade. Tudo isto remete a um aspecto sacrificial da própria obra no imane altar do jogo ao qual ela pertence.

A obra de Piet Mondrian, um ex-cubista da Holanda parece registrar por outro lado, o crescente pertencimento do artista à estrutura da grade. Mais ou menos dois anos após as primeiras experimentações construtivistas na Rússia, o artista havia começado a trabalhar em seus quadros com sinais de + e - . E por volta de 1914, embora pintasse com estes signos, composições abstratas de paisagem, atribuía-lhes títulos como *O mar*, ou *Fachada*. As profundas crenças teosóficas do artista, por sua vez, faziam com que suas telas apresentassem também certos signos obscuros.

Em 1917, conheceu Theo Van Doesburg, e juntos fundaram o grupo *De Stijl*, e começaram a publicar uma revista com o mesmo nome em Leyden. A revista servia como ferramenta para Mondrian expor suas idéias a respeito de uma arte relacional. Por cerca de 1921, Mondrian havia amadurecido o estilo que o tornou conhecido: as (literalmente) grades pretas sobre fundo branco; retângulos pintados estritamente nas cores primárias; as proporções lineares à intervalos matematicamente regulares, que eram extraídas de um ajuste prévio feito num trabalho preliminar em tiras de papel.¹⁰

George Rickey pontua que uma série de postulações dos movimentos construtivistas encontra-se também no *De Stijl* embora não todas. Pois o cânone de Mondrian, mais estrito,

¹⁰ Seguimos aqui algumas informações sobre Mondrian conforme o pesquisador norte-americano: RICKEY, George. *CONSTRUTIVISMO. Origens e Evolução*. SP, Cosac&Naify, 2002. O autor observa que Van Doesburg era “um orador persuasivo que cogitara ser ator, era também um grande viajante. Pregava suas idéias vigorosamente em Berlim, Paris e Weimar, onde conheceu, e provavelmente impressionou, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Moholy-Nagy e Walter Gropius, o diretor da Bauhaus. Apesar do sucesso de Doesburg como mentor, Mondrian cortou suas ligações com o De Stijl em 1924. Em sua pureza incondicional, ficou furioso com a introdução da diagonal na pintura por parte de Doesburg. Mondrian declarou: ‘Após sua correção arbitrária do neoplasticismo, tornou-se impossível para mim qualquer colaboração, de qualquer espécie’.” p. 58.

não reagia, nem tentava responder ao seu contemporâneo construtivismo. Na verdade, Mondrian ignorava muitas destas postulações quando formou o grupo em torno da revista, e escreveu extensivamente para explicá-las. Mondrian havia tido seu pensamento profundamente influenciado pela teosofia do escritor Schenmakers. Isto se torna visível quando enuncia, por exemplo, que o “estilo é o geral a despeito do particular”, quanto em conceitos que Mondrian imortalizou como quando se refere a “nova configuração”.¹¹ Os escritos de Mondrian sobre o neoplasticismo, começaram com alguns ensaios já em 1917 e no primeiro número de *De Stijl*. Todavia, Rickey se utiliza de uma definição do neoplasticismo feita por Mondrian, em um breve ensaio posterior à dissolução do grupo, de 1926 e não publicado, ao qual o pesquisador americano relaciona as características essenciais da imagem conforme lemos a seguir:

[1] Superfície plana.

[2] As cores primárias mais o preto, o branco e o cinza.

[3] Deve-se estabelecer o equilíbrio entre espaços grandes e vazios e superfícies pequenas e coloridas. A cor encontra oposição na não-cor- por exemplo, no preto e no branco.

[4] Deve-se obter o equilíbrio pela proporção dos meios plásticos (plano, linhas e cores).

[5] Nenhuma simetria.

[6] Uma implicação social - o equilíbrio que perpassa a oposição, contrastante e neutralizadora, aniquila indivíduos enquanto personalidades particulares concebendo, assim, a sociedade futura como a real unidade. ‘A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade’.¹²

As rigorosas posições discursivas de Mondrian geraram, como vimos, a dissidência de Van Doesburg do grupo, bem como de outros componentes. Embora Mondrian tenha insistido nas relações verticais e horizontais para as grades, por vezes estas apareciam em seu trabalho, levemente inclinadas em ângulos de 45°. Van Doesburg após o rompimento, concebeu o *Elementarismo*, que a despeito de conservar o ângulo reto, abandonou os eixos estritamente verticais e horizontais do neoplasticismo. Dois anos depois anunciou o elementarismo como uma reação “à aplicação excessivamente dogmática do neoplasticismo”.¹³ Em 1930, após um envolvimento também com o surrealismo, Van Doesburg publicou em edição única um periódico de nome “a. c.”, lançando comentários

¹¹ Idem, p. 60.

¹² RICKEY, George. Op Cit, pp. 60/61. O autor utiliza-se das informações de Michel Seuphor, em seu livro sobre Mondrian.

¹³ Idem, p. 61.

sobre as “bases da pintura concreta”, onde tentava ultrapassar tanto as idéias construtivistas, quanto as idéias neoplasticistas de Mondrian. Procedeu a uma distinção entre as formas da natureza e as formas da arte enquanto imagens não figurativas, ao mesmo tempo em que invocou a “pintura pura na construção da forma-espírito”. Van Doesburg a concebeu como “concreta” em oposição à “abstrata” neste célebre trecho de seu manifesto:

Porque nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície...uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em seu estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, vagos, especulativos - enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos.¹⁴

Em 1922, um colega polonês de Malevich, Wladislaw Strzeminski, juntou-se a outros artistas e fundou um grupo suprematista em seu país, denominado *Blok*. Strzeminski condensou novamente as teorias construtivas e suprematistas, em um sistema por ele denominado como *Unismo*. Este sistema foi descrito pelo artista em 1932 em *Abstraction-Création*, uma publicação do grupo parisiense com o qual expunha. Stazewski, condenava a divisão da pintura em acentos rítmicos e lineares, nas oposições e contrastes, e nos contornos reforçados; tentando assegurar uma espécie de integridade óptica por meio de uma pintura que fosse inteira, uniforme. Tal pintura, além de não ser temática, “superaria” o próprio Malevich, já que não apresentava qualquer imagem:

A linha divide -o propósito não deve ser a divisão do quadro, mas sua unidade, apresentada de maneira direta: opticamente. Deve-se renunciar à oposição e ao contraste, pois somente formas separadas podem estabelecer oposição e contraste. Deve-se renunciar à divisão, pois ela concentra e intensifica as formas em volta do contorno - e corta o quadro em sessões.¹⁵

Esta dissolução da divisão do espaço na pintura, é segundo Rickey, disseminada anos depois nos Estados Unidos, em pintores abstratos que utilizaram a divisão mínima possível da superfície, como Jackson Pollock e Mark Tobey. O final da importante contribuição russa ao construtivismo, dá-se no final dos anos 20, mais ou menos à época da partida dos irmãos Gabo e Pevsner do país. Neste mesmo período, uma abrangente exposição das várias

¹⁴ VAN DOESBURG, Theo. Apud: RICKEY, George. Op Cit, p. 70. O pesquisador observa que a terminologia de Van Doesburg foi defendida durante um certo tempo por Jean Arp, bem como por Kandinsky depois de 1938. No entanto, esta teoria teria tido pouco a acrescentar ao que Gabo, o próprio Mondrian, Auguste Herbin, entre outros artistas, já haviam feito. Além disso, Van Doesburg não teria suspeitado que o uso do termo “arte concreta” já havia sido feita anteriormente por Max Bill.

¹⁵ STRZEMINSKI. Wladislaw. Apud : RICKEY, George, Op. Cit. p. 61.

tendências construtivas russas era apresentada ao ocidente na Berlim que emergindo da derrota da primeira guerra, encontrava-se num período de grande inflação simultâneo a uma abertura para novas idéias culturais e políticas. Na própria Rússia, além do contexto de doutrina realista social, ao qual nos referimos nas passagens sobre Malevich, havia, além disso, a antipatia natural por parte de Lênin em relação aos modernistas, e um certo poder permanente dos artistas acadêmicos.¹⁶ De modo que importantes artistas ligados ao início do projeto, foram sendo com o passar do tempo, ignorados. El Lissitski que havia editado em Berlim, em 1922, uma revista construtiva poliglota, que fez contatos com *De Stijl*, com Mies Van der Rohe, além de ter constituído com Moholy-Nagy um grupo construtivo nesta mesma cidade, retornou a Rússia em 1928, e ficou trabalhando com tipografia e diagramação. Reapareceu por ter assinado um projeto da sala de jantar do Pavilhão Soviético na Feira Mundial De Nova York, em 1939. Tatlin e Rodchenko permaneceram na Rússia, sobrevivendo do trabalho de fotografia e tipografia oficial, além de arte comercial. Morreram ambos durante a década de 50, tendo suas contribuições ao movimento construtivista, esquecidas. Malevich obteve permissão para ir a Alemanha , para supervisionar a publicação de seu livro *Mundo não figurativo*, que consta de uma descrição de suas teorias de ensino, escritas em maior parte nos anos de 1919-20. Regressou à Rússia e morreu obscuramente em 1935, sendo enterrado em um caixão suprematista, que havia projetado, com os braços em forma de cruz. (Figura 24) Com efeito, o desconhecimento da arte vanguardista soviética por parte do Ocidente só foi sendo reparado a partir da década de 80. Artistas do Suprematismo como Olga Rozanova, “descoberta” pelo colecionador George Costakis, que se deparou com suas pinturas em um ateliê de Moscou em 1946, foram sendo revelados através de exposições montadas a partir de sua coleção a partir de 1980. O próprio Malevich - que havia tido a obra amplamente divulgada pela lendária exposição em 1936 no MOMA de Nova York, organizada por Alfred Barr e intitulada como *Arte Cubista e Abstrata* – era conhecido no Ocidente através de reproduções em preto e branco. Mesmo assim, a reprodução do *Quadrado Negro* constante no catálogo desta exposição, o tornou legendário.¹⁷

¹⁶ Rickey pontua que Lenin hospedara-se em Zurique em 1917, e fazia refeições no *Cabaret Voltaire*, onde presenciou as atividades dos dadaístas. p. 63.

¹⁷ Conforme GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. SP: Cosac&Naify, 2003, p. 18. Todavia, Malevich, Theo Van Doesburg, e Piet Mondrian, puderam ser vistos no Brasil, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo de 1998, no núcleo intitulado *Monocromos* com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Vimos aqui uma pequena amostra de um debate muito extenso. Apenas exemplificamos com estas breves pontuações, o quanto as acirradas contendidas em torno da busca da “verdadeira” configuração da grade, ia gerando mínimas intervenções de dobragem dentro de um espaço criativo cada vez mais circunscrito. Espaço este, onde um jogo de crescentes reduções tornou-se capaz de estabelecer regras muito complexas para as operativas visuais da grade. E destas regras, foram surgindo uma série de desdobramentos dentro desta rigorosa ordem econômica, disseminadas em variados tópicos da arte moderna e contemporânea, num arco que se estabeleceu da Ásia à América Latina.

7. Sobre alguns recuos e aproximações da escrita em relação à simetria da grade

Não por acaso, dizíamos em páginas anteriores, a escrita ocidental tem sido metaforizada no tecido. Especialmente nas relações entre avesso e direito; e na utilização majoritária do lado direito em relação ao esquerdo do corpo (e conseqüentemente, entre as ações “canhotas” e “destras”) que encontram aí uma ampla pedagogia. Tal pedagogia, parece apoiar-se na persistência de crenças primitivas sobre um avesso que esconderia os “nós”, as falhas de procedimento a uma certa inaptidão manual atribuída aos canhotos, quando não uma certa desconfiança com relação ao seu caráter, pois que manifestam à luz do dia ações manuais opostas a virtude da *destreza*. A *Enciclopédia Da Costa* nos apresenta um verbete sobre a *Escola* bastante elucidativo sobre este ponto:

Um estabelecimento onde as pessoas são ensinadas que é proibido fazer uso de ambas as mãos, a esquerda não tendo direito, mesmo quando é mais hábil que a direita.¹

¹ “[ECOLE] SCHOOL.- *An establishment where people are taught that it is forbidden to make use of both hands, the left having no right, even when it is more adroit than the right.*” *Encyclopaedia Da Costa*. (ed. por Robert Lebel, Isabel Walberg e Marcel Duchamp) In: *Encyclopaedia Acephalica*(ed. Por Georges Bataille). *Documents of the avant-garde Atlas Press, Londres*, 1995. Citamos a versão em inglês utilizada, para que não se perca o jogo intraduzível de palavras entre o primeiro e o segundo “right”. A *Enyclopaedia Da Costa* apareceu pela primeira vez anunciada em certas livrarias em St. German-des-Prés no outono de 1947. Anônima e deliberadamente desenhada de modo a parecer um trabalho periodicamente publicado, na verdade constou de apenas um fascículo, sobre a letra E. Seus autores eram na realidade, alguns membros do grupo surrealista e da sociedade secreta *Acéphale*, à qual pertenciam Georges Bataille e Michel Leiris, entre outros, e teve a colaboração de Marcel Duchamp.

O verbete demonstra a sobrevivência do tabu sobre o lado esquerdo, em pleno mundo civilizado. Sabe-se que dentro da ordem do sagrado, não há nada no universo que não seja suscetível à formação de polaridades, e como consequência, das manifestações das naturezas antagônicas ou acopladas do *puro* e do *impuro*, das energias de vida e das forças mortíferas, enfim, dos pólos de atração e repulsa que pertencem ao espaço religioso. Roger Caillois disse a esse respeito, com muita propriedade que, “ao espaço do puro pertencem a claridade e a secura do dia; ao impuro, as trevas e a umidade noturna”.²

Um outro interlocutor de Caillois e também de Georges Bataille, o escritor e antropólogo Michel Leiris, compartilha, através de uma radical busca pioneira pela alteridade no campo cultural, de uma sensibilidade semelhante às observações de Caillois sobre a natureza bipolar do universo. Suas palavras que evocamos a seguir, identificam em grande parte, os movimentos alternados entre os elementos que aqui referenciamos, pela via da grade e da espiral:

Tudo se dará sempre entre estes dois pólos, agindo como forças vivas: de um lado o elemento *reto* da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento *torto*, sinistro a parte do infortúnio, do acidente, do pecado. Como todas as coisas que nos comovem na medida em que, traduções míticas de nossa estrutura interior, lançam luz sobre nós mesmos ao mesmo tempo em que resolvem nossas contradições num acorde único, o belo assumirá teoricamente, mais que de uma conflagração, o aspecto de uma luta equívoca, de um enlace, ou antes de uma tangência, cruzamento da linha reta e da linha curva, casamento da regra e da exceção. Entretanto, veremos que mesmo essa figura de tangência não é senão um limite ideal, praticamente jamais atingido, e que toda emoção estética - ou aproximação à beleza - enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro em sua forma máxima: incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição.³

A estrutura na qual a escrita foi sendo historicamente moldada, tanto quanto outras manifestações das atividades manuais, têm tudo a ver com a busca de uma tangência idealizada entre as distintas naturezas da linha reta e das curvas, enquanto elementos propiciadores de sentido, conforme referidas na citação acima. Sabemos que de um modo genérico, a relação entre as direções de esquerda e de direita na escritura, tem certamente a ver com Oriente e Ocidente em suas maneiras opostas de processá-la. Não pretendemos com

² CAILLOIS, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. Fondo de Cultura Economica, México. (1ª. edição francesa, 1939, primeira edição espanhola, 1942).

³ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. SP: Cosac&Naify, 2001.

isto, dar conta dos distintos métodos e suportes ao longo da história da escritura. O recorte que propomos, tenta focar, em uma interrogação de ordem mais modesta: a possibilidade de se pensar um caráter transgressivo da escrita convencional moderna, através de seu crescente afastamento da estrutura física da grade.

Parece ter havido, todavia, um “método esporádico” na antiga Grécia, entre o predomínio de um dos dois lados da escrita. O escritor e editor britânico atuante nas primeiras décadas do século XX, Theodore Andrea Cook, em seu extenso e belo estudo sobre as espirais, num livro recentemente reeditado cujo original foi publicado em 1914, *The Curves of Life*, menciona este método.⁴ Este livro, composto de textos e ilustrações sobre as diversas manifestações das espirais, tanto na natureza, quanto nas criações artísticas, é composto de diversos artigos que foram sendo publicados por Cook, no jornal londrino *The Field*. (Figura 25). A versão organizada dos textos para o formato de livro incluiu uma série de cartas de correspondentes do autor, publicadas também no jornal. E num capítulo sobre as direções esquerda ou direita das espirais na natureza, (por exemplo, com relação ao crescimento espiralado do tronco de certas árvores, ou na direção da espiral presente em certas conchas) Cook abre uma extensa digressão no capítulo, sobre a predominância do lado esquerdo ou direito, no homem. O capítulo se encerra com uma carta de um interlocutor do jornal, que curiosamente assina como Mr. A. E. Crawley. Exatamente o mesmo nome do famoso mago, a quem Enrique Vila-Matas atribuiu - conforme liamos em algumas páginas atrás, na *Historia abreviada de la Literatura Portátil* - a dissolução da sociedade dos *Shandys* ou escritores portáteis em 1927. Pois bem, Mr. Crawley refere-se a um sistema de escrita que parece ter abraçado Oriente e Ocidente e inclusive, diversas temporalidades e tradições de escritura já formadas e outras em vias de formar-se. Tratar-se-ia de um modo de escrever, onde uma linha era escrita da direita para a esquerda, e a linha seguinte da esquerda para a direita, o que provavelmente exigia uma troca de mão entre uma linha e outra. Estaria assim implícita neste modo de escrita, uma provável *ambi-destreza* do escriba. Transcrevemos abaixo um trecho da interessante carta dirigida a Sir. Cook, onde está mencionada entre uma ampla reflexão sobre destros e canhotos, a referência a esta escrita:

⁴ COOK, Andrea Theodore. *The curves of life*. Nova York, Dover, 1979. (Republicação do original publicado por Constable and Company, Londres, 1914).

The reversal of mere right and left is visualised daily in mirror images (in the literal sense). In your remarkable articles on principles of growth and beauty you note and illustrate Leonardo da Vinci's left hand writing. Children in the pre-pubertal period rarely show a natural predominance of the right hand, and when teaching themselves to write frequently practise both hands, with results equivalent to those shown by Leonardo. A curious central moment between 'left-hand' languages like Hebrew, written from right to left, and the modern 'right-handed' is the sporadic Greek method, known as *Buvorponooy*, one line being written from right to left, and the next from left to right, saving the process of transferring the pen to the other side of the paper, but originally necessitating a change of hand, and probably of pen, for pens, like old English nail scissors, when cut sloping, are left handed and right handed. In 'Alice through the Looking Glass' Lewis Carroll denied himself the opportunity (congenial enough to the author of 'right anger', 'acute and obtuse anger', and other Euclidian absurdities of reduction) of developing the results of reversal. In his 'Platner Story' Mr. H. G. Wells connects the main idea, viz., that the right side of an object is 'the mirror' image of the left, with atomic disintegration as the means, and the fourth dimension of space as the result. The hero on his return to this, our three-dimensional sphere, was observed to have his heart on the right side and his liver on the left, and to have become not ambidexterous, but left handed.⁵

Os argumentos de Mr. Crawley transmitem-nos um certo sabor de "atribuição errônea" de natureza tipicamente borgeana. Porém, ao seguirmos a sua convidativa análise sobre o "método esporádico" da escrita grega; poderíamos obter um momento de imbricação concreta entre tecer e escrever. O que viria a confirmar, também de um modo bastante concreto, o uso da metáfora entre ambas. Isto poderia estender para além da evidente semelhança operativa entre tecer-escrever, da constituição de um espaço ou da formação de um corpo, linha por linha.

No entanto, a escrita parece problematizar a questão da simetria entre os lados, ao tomar um desvio: convencionalmente na escrita ocidental moderna (excetuemos a poesia ou a prosa experimental), o texto usualmente "respira" pelos parágrafos a partir da esquerda. E é pela esquerda que se começam as orações principais, podendo as subordinadas se iniciarem em qualquer ponto do corpo da escrita. O lado "canhoto" do texto ou da prosa convencional negaria desse modo, o poder absoluto do "destro", pois não há mais uma simetria entre os dois lados da escrita. Assim, nossa escrita moderna comum e corrente se engendra num desvio, num distanciamento da analogia entre tecido e texto. Porém, a poesia seguidamente parece operar numa direção contrária. Ao rejeitar a "convencionalidade" da escrita prosaica, (convencionalidade paradoxal, posto que ocorre por sua respiração e abertura pela esquerda)

⁵ *Right and left- A letter from Mr. A. E. Crawley.* In: COOK, Andrea Theodore. Op. Cit, p. 262. Optamos por manter o texto em versão original, para que se possa ter uma melhor dimensão do debate proposto na versão em jornal.

a poesia contemporânea por vezes, ensaia um transgressivo caráter de retorno à grade e à techedura em seu procedimento.

Para que possamos entender melhor as aproximações e afastamentos do campo literário em relação à grade, devemos nos deter, além das conceituais sobre a espiral que vimos nas linhas acima, também, por um momento, em algumas das pesquisas feitas pelos formalistas russos no início do século XX, através de sua orientação descritiva e morfológica dos fenômenos literários. Pois uma das grandes preocupações da escola formalista russa foi diferenciar a arte poética da arte prosaica. Ou seja, submeter a literatura à suas divisões internas e registro dos seus limites. De um lado, a distinção da natureza da poesia, e de outro, a do romance e do conto. Tal tentativa visou determinar, portanto, as especificidades de cada tipo de escritura.

A preocupação em diferenciar a prosa poética do verso livre, tem como efeito uma análise do poema descolado do metro e da rima, que eram até então, as marcas da análise clássica.

A base da análise formalista decorre da necessidade de dar conta da produção poética moderna, que se dá em grande parte, pela adoção do verso livre. A existência dessa distinção entre verso livre e prosa rítmica ou poética baseia-se no elemento característico, segundo Iouri Tynianov, da linguagem poética não ter correspondência na prosa; na *inalterabilidade* do verso. A *simetria* do verso resulta da fusão fono-semântica, um modo próprio de significar e de ser da linguagem poética.⁶ A natureza da poesia, diríamos, pertence fundamentalmente à ordem da grade. No entanto, mais especificamente, a grade estaria na conjunção entre os elementos sintáticos, sonoros e semânticos do poema e não apenas na sua métrica ou estrutura de rimas, como se evidenciava no verso clássico.⁷

Levando-se em consideração a orientação descritiva e morfológica da crítica formalista como um todo, se poderia pensar que esta tivesse se dirigido para um estudo meramente sincrônico do fato literário, que considerasse a obra como alguma coisa isolada,

⁶ TYNIANOV, Iouri: *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*. Paris, 1018 UGE, 1977. Para esse teórico da escola formalista russa (além de crítico, romancista e tradutor do alemão e do francês), o ritmo, as palavras e as imagens, são elementos estruturais do poema, conforme esse estudo de 1924, no qual dialoga com Jakobson e Khlebnikov entre os teóricos, e Mayakovski (além de estabelecer uma leitura de Goethe) entre os poetas. Visa definir daí, uma dinâmica geral da estrutura poética a partir de seus elementos recorrentes.

⁷ Não nos deteremos nas formas fixas da poética clássica, porém cumpre dizer que elas retornam como por ex. no soneto, utilizado tanto por autores clássicos, quanto parnasianos, simbolistas e modernos. No Brasil, especialmente em nossos modernos da geração de 45, como em Cecília Meirelles, Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira.

individual e plena, conseqüentemente, afastada de qualquer perspectiva histórica. Todavia, à parte de alguns extremismos polêmicos da fase inicial do movimento, o formalismo em sua face madura, não defendeu a análise da obra literária como objeto isolado. Na verdade, uma das preocupações que ocupa lugar de destaque dentro da crítica formalista, é a idéia de que uma determinada obra não pode ser jamais arrancada de um contexto, de uma perspectiva diacrônica, para a compreensão da dinâmica textual. Com efeito, as contribuições mais importantes dos formalistas sobre os tópicos da legitimidade do texto e da necessidade da perspectiva histórica devem à reflexão de Tynianov a sua inclusão dentro deste contexto crítico.⁸

Tynianov, em suas análises das inter-relações entre os fatores semânticos e os fatores de ritmo, percebe como caráter específico da linguagem literária o fato, de que nela é mais forte do que na linguagem cotidiana, o vínculo que une os vocábulos, de modo que é verificada na linguagem literária uma *relação posicional* que não existe na linguagem cotidiana.

Um outro aspecto importante das teorias formalistas como um todo, diz respeito à rejeição da dicotomia entre o fundo e a forma, ou entre forma-conteúdo, em consonância às pesquisas dos vanguardistas abstrato-geométricos, no campo da visualidade. Os formalistas rechaçaram de forma unânime esta correlação da análise clássica, pois esta implica num conceito de forma como algo exterior, uma espécie de recipiente ou embrulho, que envolveria um elemento interno, o conteúdo. Na substituição de um conceito estático e espacial da forma, por um conceito dinâmico, pois o todo da obra, longe de constituir uma entidade simétrica e fechada, é uma totalidade dinâmica, de modo que seus elementos não se encontram em relação de soma ou adição, mas por correlação e integração.⁹

⁸ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1979, pp. 567.

⁹ Op. Cit. pp. 563, 564. Aguiar e Silva atribui ao denso ensaio de Tynianov, intitulado *Da evolução literária*, além de um estudo escrito em conjunto com Jacobson sob o título de *Os problemas dos estudos literários e lingüísticos*, um importante programa metodológico, onde a perspectiva historiográfica adquire “especial relevo”. Além disso, atribui a Tynianov uma especial censura à história literária tradicional, permeada de vícios psicologistas, (e dessa maneira, atribuindo maior interesse à psicologia dos autores do que às questões especificamente literárias contidas nas suas obras). E observa que esta, desprovida de fundamentos teóricos e metodológicos, e preocupada na indagação sobre as fontes e influências, seria desconhecadora da complexidade do fenômeno da evolução literária. “Para Tynianov, o conceito fulcral para o estudo da evolução literária é o de *substituição de sistemas*. Tanto a obra literária como a literatura constituem um *sistema*, isto é, um conjunto de entidades organizadas que mantêm entre si relações de interdependência e que se ordenam para a consecução de determinada finalidade. Nesses sistemas, cada elemento desempenha uma

A poesia nos joga, de qualquer modo, num cenário de grades dentro de grades. Ou grades invisíveis que se dão por operativas de aproximação entre sonoridade e palavra, ou entre sua possibilidade de remissões internas.

Se pensarmos em alguns dos poemas da escritora brasileira Josely Vianna Baptista, por exemplo, vemos que ensaiam uma estrutura formal bastante próxima da grade, pois o texto parece ser absolutamente ciente de seus limites, das bordas do quadrado que determina a possibilidade da inscrição das palavras. De maneira que seu procedimento poético é muito similar às operações de tecer, pois é inscrito por linhas-carreiras que se sustentam amarradas a uma espécie de moldura-tear. Por outro lado, seu trabalho evidencia que as pausas de respiração não procedem das bordas do quadrado, mas antes de rasgos internos no corpo do poema. Neste sentido, o processo de escritura de Josely Vianna Baptista opta por circunscrever-se em um espaço formal de crescente e complexa redução. Esta redução parece agir em seu trabalho de dois modos. Muito próximo enquanto operativa do jogo da mínima intervenção e do máximo de regras, que vimos anteriormente no contexto da grade nas vanguardas, Mas, sobretudo, na peculiaridade que crescentemente tem emanado em sua escrita, e que concerne às pequenas entradas de “ar” no poema. Isto soa como uma sorte de desafio voluntário por parte da poeta, em reduzir, em tornar cada vez mais rarefeitos para o campo interno de sua grade, as aberturas de alento das poesias para a vida. Josely Vianna Baptista produz poemas sob o signo da bronquite, que nos revelam o sufocamento, a gagueira das palavras cortadas pela necessidade de ar, que de algum modo, parecem honrar suas leituras do asmático Lezama Lima. Na hesitação das palavras entre configurarem-se plenamente devido à necessidade de respirarem, estes poemas talvez revelem a impossibilidade permanente por parte da linguagem, em atravessar a barreira de si ao mundo, como vemos no trecho a seguir:

p u l s e i r a s d e l i l a s e
s s o b a p e l e r e v e l a m
a f i e i r a d e t e u s d e

função: esta função representa a possibilidade de cada elemento entrar em correlação com os outros elementos do mesmo sistema e, por conseguinte, com o sistema inteiro.

n t e s.¹⁰

Havíamos visto o quanto as pinturas de Mondrian, e de outros artistas que tendem para a redução do meio, refizeram um caminho aproximativo às operativas do tecido. Pois a grade nas artes plásticas se manifesta como um retorno a uma espécie de simetria ambidestra do tecido, que ficou perdida ou abandonada no desenvolvimento da escrita prosódica ou convencional. O “método esporádico” da escrita, parece ter por sua parte, sobrevivido a este abandono, dentro da ordem da poesia. Especialmente da poesia concreta pautada na obra dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, mas também de suas derivações, conforme o trabalho de escritores contemporâneos, como o de Josely Vianna Baptista, parece demonstrar.

8. Sobre “Grids”

Mencionávamos em páginas anteriores, ao nos determos sobre como a grade e a espiral são formas emblemáticas, que nos serviriam para pensar as duas faces com as quais a estética da modernidade iria se dirigir, a importância do recorte feito por Rosalind Krauss, a respeito, justamente das grades como signo recorrente de algumas ambições modernistas das artes visuais no início do século XX. Segundo a ensaísta norte-americana, a grade já se encontraria de forma planar na pintura cubista do pré-guerra e foi aos poucos tornando-se mais “convincente e manifesta. A grade anunciaria ainda entre outras coisas “o desejo da arte moderna ao silêncio, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso”.

E para tanto, a grade teria feito seu trabalho com “golpes” eficientes, formando uma barreira entre as artes da visão e as artes da palavra. De modo que teria havido uma espécie de “cerco” nas artes visuais, que a levaram a um campo de visualidade exclusiva na defesa, justamente, contra a “intrusão do discurso.”

¹⁰ VIANNA BAPTISTA, Josely. Trecho de “Autópsia poética das passagens.” In: *Corpografia*.SP: Iluminuras, 1992, em colaboração com Francisco Faria. Sobre a obra poética de Josely Vianna Baptista, ver ainda: *AR.*. SP: Iluminuras, 1991. 2ª edição 2002.

Krauss nesse ensaio, utiliza um vocabulário curiosamente guerreiro, que ao formular uma saída para as leituras dicotômicas do modernismo, recai paradoxalmente na dicção agonística e evocadora das batalhas culturais, que é típica moderna.¹ Nesse sentido, a crítica incorpora uma espécie de tardia permanência desta face da modernidade relacionada aos aspectos maquínicos, tão presentes nas elegias de Marinetti, e nas análises feitas por Benjamin nesta mesma época. Nesse sentido, através da análise da grade, Rosalind Krauss nos conduz a um contexto quase de batalha entre a visualidade e a palavra. Transcreveremos o trecho a seguir no inglês original para que possamos sentir melhor sua evocativa menção de luta no território da grade :

The grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech. The arts, of course, have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto. Fewer and fewer voices from the general critical establishment have been raised in support, appreciation, or analysis of the contemporary plastic arts.²

É interessante observar certa literalidade no entendimento da distinção entre as artes da palavra e as artes visuais, que a crítica tinha na época em que escreveu *Grids*. Este fato é revelador de seu débito com Clement Greenberg, a despeito de seu posicionamento contra o pensamento profundamente distintivo por parte dele, das peculiaridades específicas entre as ordens de expressão. Está apropriadamente colocada no raciocínio de Krauss, uma ênfase no aspecto das artes visuais em busca de auto-referencialidade, na libertação das amarras representativas. Porém, parece haver uma certa confusão que atribui um pouco forçosamente as características narrativas e discursivas no campo literário, como inerentes, imutáveis. Isto leva a algo que se poderia entender implicitamente em seu texto: que o campo literário estaria ainda (na época inicial do uso da grade na pintura) estaticamente configurado como o campo da narrativa e da representação, por excelência. Contudo, tanto as artes plásticas quanto

¹ KRAUSS, Rosalind. *Grids*. in: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1997. 11. Edição. p. 7.

² KRAUSS, Rosalind. Op. Cit, p. 7. Pensamos que ao mencionar na última frase a diminuição do interesse dos especialistas em arte, a partir da grade para a produção contemporânea; a autora está se referindo a um contexto bem localizado: O “declínio” do movimento formalista-abstrato americano, defendido por Greenberg. Sendo o texto de Krauss de 1973, este “declínio” teria ocorrido em parte, pela atuação cada vez mais ativa dos movimentos conceitualistas aos quais nos referíamos mais no início deste trabalho.

alguns movimentos literários congêniolos, no construtivismo ou concretismo, comungaram da mesma tentativa de rompimento com o processo narrativo realista, ou representacional. No entanto, diríamos que a “intrusão do discurso” na obra não teria deixado de ocorrer neste processo. Pelo contrário, antes o discurso foi deslocado de dentro da narrativa até então contida em um aspecto representacional, como nas experiências de libertação do modelo literário em face dominante: o romance. Em busca de uma via de reflexão, defesa e legitimação dos aspectos inerentes que foram compartilhados tanto pelas obras visuais quanto literárias em desenvolvimento. Por outro lado, basta pensarmos na grande produção escrita dos artistas no período das novas invenções, para vermos o quanto as duas formas de expressão alimentaram uma à outra, na constituição dos novos sistemas plásticos. Malevich produziu teoria por escrito a vida toda. Mondrian, à época inicial do *De Stijl*, ficou praticamente três anos sem pintar, escrevendo e teorizando sobre as novas formas. Além disso, o imenso número de manifestos em cada um dos movimentos que surgiam ao longo da criação do campo da grade, tornaram-se amplamente demonstrativos do quanto esta se tornava dependente da “intrusão discursiva”. Na verdade, esta nova associação entre obra visual e discurso, oriunda das primeiras vanguardas, retorna em máxima potência nas vanguardas tardias dos anos 60. E desde então, se tornou um sistema cada vez mais usual no campo da arte, gerando inclusive, por parte do senso-comum, a idéia de que visitar uma exposição, exige a leitura de uma espécie de “bula”.

Segundo Krauss, o contraditório campo de produção em torno da grade, embora tenha se sustentado livremente no todo da produção estética moderna, teria criado ao mesmo tempo um espaço muito resistente à mudança, e a prática modernista teria continuado a gerar sempre mais instâncias de grades. Haveria dois modos nos quais a grade funcionaria para declarar a “modernidade da arte moderna”. Um seria de natureza espacial e o outro, temporal. Por ser planarizada, geometrizada, e ordenada, tornou-se, com efeito, antimimética, antinatural, antireal:

Na planaridade que resulta de suas coordenadas, a grade é o modo de esvaziar as dimensões do real e recolocá-lo com a lateral expansão de uma única superfície. Na total regularidade de sua organização, é o resultado, não da imitação, mas de um mandado estético. Tanto quanto como sua ordem é a do puro relacionamento, a grade é o modo de negar o pedido dos objetos naturais a terem uma ordem particular para eles mesmos: as relações no campo estético são mostradas pela grade para estarem

num mundo à parte e, com respeito aos objetos naturais, ser ao mesmo tempo prévia e final. A grade declara o espaço da arte a ser de uma vez autônomo e autotélico.³

Com relação ao aspecto temporal, a crítica menciona que por ser a grade, a forma *ubíqua* do século XX, tornou-se um emblema da modernidade por não aparecer em lugar nenhum, na arte do século XIX. Fato que teria posicionado Mondrian ou Malevich, numa espécie de lugar fora de alcance de tudo o que veio antes. Ao contrário da perspectiva, a grade não visaria mapear o espaço de uma sala ou paisagem, ou de um grupo de figuras rumo à superfície de uma pintura. Porém, se de fato mapeasse alguma coisa, teria mapeado a superfície da própria pintura, gerando para Krauss, “uma transferência em que nada muda de lugar.”⁴ De fato, os dois planos da pintura, o físico e o estético, fundem-se num só. Ou melhor, as qualidades físicas da superfície, são direcionadas para as dimensões estéticas desta mesma superfície. A análise de Krauss dirige-se então ao materialismo que estaria suposto na grade e que seria a maneira lógica de discuti-la; como ausente no modo com que os artistas a tenham debatido:

Se abríamos qualquer tratado – *Plastic Art and Pure Plastic Art* ou *The Non-Objective World*, por exemplo- iremos descobrir que Mondrian e Malevich não estão discutindo telas ou pigmentos ou grafite ou qualquer outra questão de forma. Estão falando sobre Ser ou Mente ou Espírito. Desde seus pontos de vista, a grade é uma escada ao Universal, e eles não estão interessados no que acontece abaixo no Concreto. Ou para tomar um exemplo mais recente, nós poderíamos pensar sobre Ad Reinhardt que, a despeito de sua repetida insistência de que “Arte é arte” finalizou por pintar a série de nove grades – quadrados negros nos quais o motivo que inescapavelmente emerge é uma Cruz Grega. Não há pintor no Ocidente que possa ser inconsciente do poder simbólico da forma cruciforme e da caixa de Pandora de referência espiritual que é aberta desde que se a use.⁵

Na fenda aberta entre o sagrado e o profano advinda da luta entre a ciência e a religião no século XIX, o artista moderno teria sido confrontado com a necessidade de escolha entre uma e outra. E segundo Krauss, o curioso testamento oferecido pela grade, seria, diríamos, uma sorte de ambivalência, na tentativa de experimentar ambas de uma vez. De modo que mascarando e revelando este duplo valor, a grade serviria não apenas como emblema, mas

³ Idem, pp. 8 e 9. Tradução nossa.

⁴ Idem, p. 9.

⁵ Ibidem, p. 10. A referência da autora ao trabalho do pintor norte-americano Ad Reinhardt (1913-1967) pontua, com efeito, o caráter radicalmente redutivo de sua obra. As pinturas negras de sua última série parecem tentar levar adiante as especulações suprematistas de Malevich. A forma de “cruz” é dada somente pelas diferenças de tonalidade, opacidade e brilho entre diversos tipos de tinta negra sobre a superfície.

também como mito. Ao lidar com este paradoxo ou contradição, seu caráter mítico é reforçado, na medida em que a grade projeta um materialismo, “ou às vezes ciência, ou lógica”, ao mesmo tempo em que permite uma peculiar soltura à crença, “ou ilusão, ou ficção”.⁶

Com efeito, a bem colocada consideração de Rosalind Krauss sobre o poder mítico da grade apesar de sua aparência totalmente moderna, manifestada em um artista polêmico da modernidade tardia como Ad Reinhardt, denota a mobilidade da grade em reinstaurar-se de maneira obsessiva naqueles que a produzem. (Figura 26) Nos deteremos nas palavras do próprio Reinhardt, tentando observar nas suas *Doze Regras Técnicas (ou Como Conseguir as Doze Coisas Que Devem Ser Evitadas)* algumas mudanças de discursividade devido a um distanciamento crítico com que o artista lida com relação aos pioneiros da grade:

1 - Nenhuma textura. A textura é naturalista, mecânica e qualitativamente vulgar, de modo especial a do pigmento ou empastamento. Trabalhar a espátula na paleta, atacar a tela, suavizar a tinta e outras técnicas que pressupõem uma ação são pouco inteligentes e devem ser evitadas. Nada de acidentes ou automatismos.

2 - Nada de pinceladas ou caligrafismo. A escrita à mão e as sacudidelas de mão são pessoais e de péssimo gosto. Nada de assinatura ou marca registrada. Não se deveria permitir que a influência dos maus demônios dominasse o pincel.”

3 - Nada de esboço ou desenho. Tudo, onde começar e onde acabar, deveria ser elaborado pela mente antecipadamente. “Na pintura, a idéia deveria existir na mente antes que o pincel fosse tomado”. Nada de linhas ou contorno. “Os loucos vêem contornos e, por conseguinte, desenham-nos”. Uma linha é uma figura; um “quadrado é uma face.” Nada de sombreado ou riscas.

4 - Nada de formas. “O melhor não tem forma”. Nenhuma figura em primeiro, ou segundo plano. Nada de volumes ou massas, nenhum cilindro, esfera, cone, cubo ou *boogie-woogie*. Nenhum impulso, nenhum empurrão. “Nenhuma forma ou substância”.

5 - Nenhum projeto. “O projeto está por toda parte.

6 - Nada de cores. “A cor cega”. “A cor gruda nos olhos das pessoas como algo que para em nossa garganta”. “As cores são um aspecto da aparência e portanto, somente da superfície”, são “um embelezamento que distrai”, e manifestam uma personalidade indiscreta com insistência envergonhada”. As cores são bárbaras, físicas, sugerem vida, “não podem ser completamente controladas” e “deveriam ser escondidas”. Nada de branco. “O branco é uma cor, e todas as cores”. O branco “não é artístico, é apenas apropriado e agradável para utensílios de cozinha, e dificilmente pode ser um meio de expressão da verdade e da beleza.” O branco sobre o branco é “uma transição de pigmento para a luz”, e “uma tela para a projeção de luz e de pinturas móveis.”

7 - Nada de luz. Nenhuma luz brilhante ou direta num quadro, ou sobre ele. Obscuridade, fim de tarde, crepúsculo sem reflexos, fica melhor lá fora. Nada de *chiaroscuro*, “a realidade malcheirosa de artesãos, mendigos, bebedores andrajosos e enrugados”.

⁶ Idem. p. 11.

8 - Nada de espaço. O espaço deveria ser vazio, não deveria projetar-se e não deveria ser plano. “O quadro deveria estar atrás da moldura”. A moldura deveria isolar e proteger a pintura das coisas que a rodeiam. As divisões de espaço dentro do quadro não deveriam ser vistas.

9 - Nenhum tempo. “O tempo do relógio é inconseqüente”. “Não há antigo ou moderno, passado ou futuro na Arte. Uma obra de arte é sempre presente”. O presente é o futuro do passado e o passado do futuro.

10 - Nenhum tamanho ou escala. Extensão e profundidade de pensamento e de sentimento em Arte não têm relação com o tamanho físico. Os tamanhos grandes são agressivos, positivistas, intemperados, venais e sem graça.

11 - Nenhum movimento. “Tudo o que existe está se mexendo. A Arte deveria ser parada”.

12 - Nenhum objeto, nenhum tema, nenhuma matéria. Nem símbolos, imagens, visões ou pré-fabricados. Nem prazer e nem sofrimento. Nenhum trabalho descuidado e nenhum trabalho-não descuidado. Nada de jogar xadrez.⁷

O dogmatismo de Reinhardt, seu quase “mandato”, para usar a palavra de Krauss, é exemplificativo daquele aspecto da grade por ela observado, o de que nunca um número tão grande de carreiras poderia ter se devotado a uma exploração em terreno menos fértil.

Por conta de sua história e estrutura bivalente, Krauss atribui-lhe um caráter de plena satisfação e esquizofrenia. A ensaísta narra ter testemunhado e participado de argumentos sobre se a grade teria existência centrífuga ou centrípeta no trabalho de arte. A leitura centrífuga atribui um determinado trabalho de arte como mero fragmento, como se fosse uma minúscula peça arbitrariamente colhida de um trabalho infinitamente maior. Por sua vez, a centrípeta funciona dos limites da forma do objeto estético em questão. Nesta leitura a grade é a re-presentação de tudo que separa o trabalho de arte do mundo, do espaço em torno, e dos outros objetos. Uma espécie de introjeição das bordas do mundo ao interior do trabalho.

O exemplo desta disputa se exemplificaria no trabalho de Mondrian. Krauss coloca a pergunta sobre se veríamos em uma de suas pinturas, meramente uma seção de uma continuidade contida, ou se esta se estruturaria com um todo orgânico autônomo. E que dada a consistência visual e formal da fase madura do artista, além de sua passional atitude teórica, poder-se-ia pensar que sustentasse uma posição ou outra. Krauss conclui que Mondrian estaria implicado em ambas, havendo um basculação entre uma ou outra postura. E a ensaísta desenvolve o raciocínio sobre a grade a partir deste aspecto, denominando os dois modos de atitude “além-chassi” e atitude “dentro-do-chassi”.

⁷ REINHARDT, Ad. *Escritos.in* : BATTCKOCK, Gregory. Org. *A Nova Arte*. Col Debates. SP: Perspectiva, 1975. pp. 204, 205, 206. As citações usadas por Reinhardt ao longo do texto não são creditadas. Uma nota de rodapé no início do texto adverte que “fontes das citações extraídas dos antigos serão fornecidas pelo autor, se houver pedido escrito”.

E seja de um modo ou de outro, irá pontuar em última análise, de que, quanto mais extensa é nossa experiência a respeito da grade, mais se descobre que sua qualidade modernista diz respeito de sua capacidade de servir como paradigma ou modelo para o “antidesenvolvimento, a antinarrativa, o anti-histórico”.⁸ Por certo, a ensaísta está usando estes últimos conceitos contra a forma historicista e evolucionista de Clement Greenberg. A seguir, nos deteremos um pouco sobre as reflexões deste crítico, visando estabelecer mais claramente, um pouco do contexto americano anterior às análises de Krauss em que aqui nos detivemos.

9. Clement Greenberg e o tecido da pureza:

Dizíamos que a atitude ética e política de Rosalind Krauss é tributária de uma revisão dos conceitos historicistas e formalistas do influente crítico e historiador de arte norte-americano Clement Greenberg, o grande responsável pela sustentação conceitual da escola americana abstrato-expressionista do pós-guerra.

Em um outro artigo de Krauss, *uma visão do modernismo*, de 1972, estão colocadas suas primeiras argumentações rumo a uma saída do modernismo, conforme as postulações extremamente influentes do crítico. Por outra via, essa direção que está nos anos 70 se formando nas idéias de Krauss, a levarão em busca de armações distintas para seu trabalho, a aproximar-se das idéias dos pensadores pós-estruturalistas franceses por um lado, e de Benjamin e Bataille por outro, para ler o modernismo sob outro ângulo.

Entre as novas investigações, a ensaísta está, inclusive, retomando e incorporando para suas análises, a própria estrutura da grade, agora internalizada em seu instrumental crítico. Estas mudanças geraram livros como *The Optical Uncounscious*, de 1993, ou *Passages in Modern Sculpture* de 1998

Porém, no texto de 1972, onde está começando a tomar uma posição mais acirrada em relação ao formalismo de Greenberg, Krauss atribui a um procedimento formal da pintura modernista, a “desculpa”, que a crítica no modelo greenbergiano, teria tido para manutenção de um critério de valor.

⁸ KRAUSS, Rosalind. Op. Cit, p. 22.

Refere-se ao fato de que a planaridade cultuada por parte da crítica modernista, erradicou a perspectiva espacial, substituindo-a porém, por uma perspectiva temporal, que é a historicidade..¹ Uma história baseada numa visão perspectiva e retrospectiva em suas análises do objeto artístico.²

Faremos uma breve digressão sobre o crítico, para que se possa situar melhor o contexto em que Rosalind Krauss irá desenvolver seu próprio raciocínio, trabalhando a partir dos posicionamentos de Greenberg, ao mesmo tempo em que rejeita parte de seu raciocínio.

O sucesso internacional do expressionismo abstrato e da escola de Nova York durante os anos 50 e a crescente reputação de Greenberg como seu mais poderoso intérprete, o vincula a política da *pax americana* dos tempos da guerra fria. Isso ocorre com a preparação de artigos tais como *pintura modernista* para serem transmitidos pela “Voz da América”, programa radiofônico do governo dos Estados Unidos, usado como instrumento de propaganda da política externa americana. Deveríamos manter em vista que Greenberg está formulando suas hipóteses iniciais durante os anos tardios da segunda guerra, em um tempo de perda efetiva, de migrações e ameaças do estilhaçamento da cultura européia. E deveríamos ter em mente que o conceito de “modernismo” ao qual se refere o crítico por via anglo-saxônica, distingue-se do nosso por muitos motivos, mas especialmente, por colocar-se como uma manifestação erudita da arte. Nesse sentido, o “modernismo” anglo-saxão coloca-se como oposição de parte das chamadas “vanguardas históricas”, pois se constituiu por uma

¹ KRAUSS, Rosalind. *Uma visão do modernismo*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Or. Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997. O artigo foi publicado em *Artforum*, set. 1972.

² A propósito de de alguns problemas específicos da História da Arte como disciplina, ver DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'Image survivante (Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg)*, in: *L'Image –Fantôme, survivance des formes et impuretés du temps*. Paris,: Les éditions de Minuit, 2002. O autor propõe como data de “nascimento” no continuum cronológico da História da Arte, a inclusão por parte de Plínio, o velho (em 77 d.C.) a inclusão, na *História Natural*, de um capítulo sobre a tradição historiográfica da arte grega. Após o “processo de esquecimento” medieval, Vasari em 1550, sobre os *Homens ilustres de Florença*, irá incluir processos de rememoração num arco que vai de Giotto a Michelangelo. Dois séculos depois Winckelmann (1750), inventa a história da arte, na acepção moderna da palavra História. Procedendo do séc. das Luzes, o cunho humanista de sua reflexão trabalha por processos de analogia em analogia e sucessão. Um século depois que Winckelmann compôs a sua monumental *História da Arte dos Antigos*, Aby Warburg publicou um pequeno texto intitulado *Dürer e a antiguidade italiana*. (1906). Estão aí decompostos pela primeira vez, os modelos epistemológicos de Vasari e Winckelmann com seus modelos de vida e morte, grandeza e decadência. Warburg propõe um modelo cultural fantasmático da história baseado em blocos híbridos, rizomáticos que se impõe ao citado ciclo anterior. A grosso modo para Warburg, a sobrevivência, o retorno das formas ou suas remanescências se conectam à uma espécie de inconsciente dos tempos, e há uma série de semelhanças entre suas idéias e as de Walter Benjamin. A iconologia de Irwin Panofsky, parte do pensamento de Ernst Cassirer e a obra de Ernest Gombrich são tributárias de fortes aspectos do pensamento de Warburg, ao qual voltaremos em outro momento deste texto.

tática consciente de exclusão da cultura de massa. De modo que o empenho de Greenberg na construção de uma nova expressão na pintura americana, que fosse capaz de, em linha sucessória, adequar-se como espaço de transferência da arte européia, não podem ser desvinculadas do processo americano do pós-guerra como um todo. Assim, a euforia democrática e nacionalista dos anos anteriores à guerra fria, postula também uma utópica vindicação de ordem cultural erudita. Paradoxalmente, porém, o reconhecimento da importância de Greenberg como crítico de arte durante os anos 60, cresce na proporção inversa de sua influência direta na atuação dos artistas. Pois ao mesmo tempo em que a disseminação generalizada de suas idéias, (inclusive em revistas populares como *House and Garden e Vogue*) e a aceitação de sua teoria como constituintes do núcleo irrefutável da crítica modernista, anunciam por outro lado, o colapso iminente do paradigma por ele proposto, para a arte moderna. De fato, esse momento coincide com a ascensão da *pop art*, movimento rejeitado por Greenberg, em parte por lidar com as imagens da cultura de massa, sua figuração “banal”, sua falta de “*parfum de grand art*”. No final da década, e início dos anos 70, as intervenções conceitualista, pós-minimalista, feminista e pós-colonialista na arte, violaram os princípios mais importantes do modernismo greenberguiano. O fato de que a atividade crítica venha de algum modo “engendrar” o destino da produção artística de determinado meio, pode ser visto como uma distorção, mas é também uma espécie de sintoma do funcionamento do circuito na modernidade tardia. E, esse papel atribuído ao crítico até algumas décadas atrás, se renova dos anos 80 em diante, na figura do *curador*.

De um modo mais genérico, pode-se dizer que a crítica de arte na modernidade se dividiu em duas grandes práticas:

De um lado, os que acreditavam na separação iluminista da prática e do conhecimento em atuações de disciplinas autônomas, e do outro, como manifestação do discurso liberal o público livre, de origem burguesa. A primeira dotou cada área a partir de sua própria racionalidade estética, em normas e padrões estéticos da ordem do belo e das questões de gosto; enquanto que a segunda atribuiu uma função social ao especialista da cultura e uma remuneração no caso dos vínculos com a imprensa.

Mas voltando a Greenberg, diríamos que, sobretudo, se está em um contexto onde a acuidade de sua refinada inteligência visual se torna comprometida pelo julgamento de valor, e pela postulação de convenções, diretrizes e excomunhões.³

Sabemos que um dos principais “motivos” que percorre sua obra é a leitura do modernismo através de uma inscrição crítica marcada no âmbito de cada disciplina, “no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a si mesma”.⁴ E é em busca de Kant que irá buscar o rigor para sua reflexão estética, bem como um caminho em direção à autonomia dessas mesmas disciplinas; crítica esta que em sua reflexão, compreende e insere a si mesma em seu próprio mecanismo. Esse caminho perpassa uma exigência da arte: o rigor da autodefinição e o constante sacrifício de seus próprios meios. A saber: da pintura, a planaridade, e da escultura, uma progressiva literalidade tridimensional, submetida, no entanto, a uma espécie de passado pictórico.

Se a exigência de rigor das disciplinas pode ser vista como um tipo de “descrição” rigorosa e não fabulatória da arte em concomitância à sua defesa da *qualidade*, essas características se vêem constantemente ameaçadas pelo dogmatismo de suas proposições.⁵ No entanto, nem sempre foi dito em sua defesa que, surpreendentemente, sua vindicação da “pureza” dos meios, foi bastante usada por argumentações críticas contrárias às suas. Em uma entrevista concedida a Ann Hindry em Nova York em 1993, às vésperas do “Colóquio Greenberg” no centro Georges Pompidou em Paris, ao ser perguntado sobre o que achava da produção contemporânea que inclui outras disciplinas em sintonia com o desenvolvimento tecnológico, e se continuava pensando que a arte deveria permanecer “pura”, respondeu:

Usei a palavra “puro” porque não sei o que ela quer dizer, mas foi uma ficção útil para os artistas. Quanto à arte que faz uso de outros meios, tudo depende do resultado. Até agora ele não é muito conclusivo, mas talvez eu não tenha visto o bastante. A

³ Nesse sentido há a emblemática exclusão por parte de Greenberg, da importância das contribuições de Marcel Duchamp para a arte do século XX: “Duchamp e sua subtradição mostraram, como nada o fizera antes, quanto a arte pode ser onipresente, todas as coisas que ela pode ser sem deixar de ser arte. E mostraram que posição não privilegiada, não honorífica, a arte, como tal - isto é, a experiência estética - realmente possui. Por essa demonstração podemos ser gratos. Mas isso não a torna em si mesma absolutamente menos entediante.” *Seminário 6*. in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997. pp. 139/40.

⁴ GREENBERG, Clement. *A pintura moderna*. In: *A Nova Arte*. Org. BATTCKOCK. SP: Perspectiva, 1973.

⁵ De qualquer maneira, assim como quando o próprio Greenberg discordava de outros autores que escreviam sobre arte, era porque “encontrava algo que *valia a pena* discordar”, diz o prof. John O’Brien no prefácio a edição brasileira dos textos de Greenberg, in: *Op. Cit*, p. 12.

Do mesmo modo, críticos como Rosalind Krauss, encontram em seus textos formulações que *valem a pena*, seja para concordar ou discordar.

senhora cita Serra e De Maria... Não há muito talento ali... Eles não são nem bons desenhistas, nem bons escultores. Usam grandes pedaços de aço e as vezes isso funciona, porque é tão grande... De Maria tem algum talento, mas é convencional demais. Flavin também é convencional demais, tem bom gosto demais.⁶

É interessante a perspicácia contida na noção tardia com que Greenberg se relê em 1993 ao admitir ter criado uma “ficção”. Poderíamos suspeitar de um “entregar os pontos” ao inimigo, na admissão de uma ordem ficcional a seu campo reflexivo, permanentemente impermeável a qualquer intrusão que não o os do juízo estético contido na experiência imediata da arte.

Porém, sobretudo Greenberg foi um escritor que escolheu a crítica de arte como gênero. Em um artigo bem anterior (de 1967), “Queixas de um crítico de arte”, onde responde a algumas acusações, encontra-se posto a utilização do conceito de “pureza” nos seguintes termos:

A arte tem sua história como um mero fenômeno e também como qualidade. Em ambas é possível discernir ordem e lógica, e o esforço para discerni-las nada tem de ilegítimo. É ilegítimo, porém, acreditar na ordem e lógica específicas que você discerne, advoga-las e prescreve-las, e outra acusação freqüente que preocupa este crítico é a de que ele defende a ordem e a lógica que *ele* discerne. Porque ele viu a “pureza” (palavra que sempre usa entre aspas) e a “redução” como parte da lógica imanente da arte modernista, considera-se que acredita na “pureza” e na “redução” e as advoga. Como se a “pureza”, por mais útil que possa ter sido como uma ilusão, fosse aos olhos dele mais que ilusão, e como se algum dia ele tivesse escrito alguma coisa que indicasse o contrário. Por ter este autor insistido no fato de que a escultura mais original do passado recente abre o monolito de uma maneira radical, considera-se que ele é também a favor da escultura “aberta” e contra a de tipo monolítico. Contudo, nada do que ele escreveu chega a aproximar-se de tal interpretação. O fato de se inferir tão freqüentemente que a análise e a descrição, sem mais nada, formam um programa revela, da parte dos que fazem tal inferência, não apenas preguiça, obtusidade ou analfabetismo, mas algo semelhante à má-fé. Não posso deixar de pensar nisso. A má-fé deriva da necessidade de se exigir do crítico um compromisso, de modo a se poder dizer, quando se discordar dele, que tem motivos, que gosta dessa e não daquela obra de arte porque quer assim, ou porque seu programa o força a isso, não porque seu mero gosto ingovernável o impediria de fazer outra coisa.⁷

Vemos que o conceito de “pureza” é aqui concebido como alguma coisa da ordem da “ilusão” e surpreendentemente posto entre aspas dentro da lógica imanente do modernismo.

⁶ A entrevista foi publicada no *Les Cahiers du MNAM*, n°. 45/6. Reproduzida em *Clement Greenberg e o debate crítico*.

⁷ GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de arte*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. p. 117.

Há também a idéia de que o que se encontra em jogo, é uma espécie de *gosto ingovernável*, um juízo estético involuntário.

De onde extrair-se-ia uma fiança no fato de que a crítica é realmente um trabalho de estabelecimento de juízos estéticos de valor. De modo que o crítico teria direito a manifestar suas preferências pessoais, seu “comovimento” e a partir disso, até mesmo sua incoerência com relação ao meio em que a arte se produz. Ainda em *Queixas de um crítico de arte*, Greenberg pautava essas noções da seguinte maneira:

Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos. Esses princípios qualitativos ou normas sem dúvida estão presentes em operações subliminares; do contrário, os juízos estéticos seriam puramente subjetivos e a prova de que não o são é o fato de que os vereditos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso. No entanto, esses princípios qualitativos objetivos, como tais, permanecem ocultos à consciência discursiva: não podem ser definidos ou explicitados. Essa é a razão pela qual, no julgamento da arte não é possível manter algo como uma posição ou um ponto de vista. Uma posição, um ponto de vista, dependem de critérios qualitativos definíveis ou explicitáveis, e toda a experiência da arte mostra que isso não existe.⁸

A passagem acima demonstra claramente a atribuição metafísica feita por Greenberg, de uma qualidade na obra de arte que estaria intrínseca a si mesma. Seu juízo de valor decorre, portanto, da habilidade contida ou não na obra, de “formar um consenso” futuro de uma imanência qualitativa que segundo o crítico, torna-se objetiva.

Essas qualidades formais, tanto em relação às obras, quanto no campo crítico e que por vezes foram diluídas na agonia conceitual da pós-modernidade, levaram Ives-Alain Bois a formular uma vindicação da necessidade de abrir diálogo com um novo formalismo. Isto se daria da necessidade da tarefa do historiador de arte contemporâneo de resistir às diversas formas de chantagem intelectual. Segundo ele, a chantagem anti-formalista e a político-social, que se exerceriam par e passo, um mergulho “numa espécie de ladainha essencialista e oracular que já não conseguia convencer quem quer que fosse com algum interesse pela

⁸ GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de Arte*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. pp. 117. Publicado originalmente em *Artforum*, Out. de 1967.

historicidade da produção artística”, uma vez que demitido Greenberg de seu papel tutelar, seria preciso muita coragem para ousar interessar-se novamente por questões formais.⁹

Yve-Alain Bois postulava no início da década de 90, uma reação para uma assimbologia generalizada. Esta, segundo o autor, era oriunda das teses iconográficas de Panofsky, utilizadas desviadamente como uma reação para silenciar o discurso greenberguiano. De modo que na remanescência dos estudos sociais da arte, se encontraria a incapacidade de perceber a infinita proliferação de sentidos que forma o tecido do trabalho de arte.

A reação de Yve-Alain Bois situa-se numa espécie de reabilitação do formalismo de Tinianov e Jakobson, que tinha como missão a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, e suas estratégias formais, diante de tudo que ela não é. O interesse de Alain Bois toma uma direção que volta à ênfase no aspecto formal, que sublinha porém que forma é sempre ideológica.

O que metodologicamente, segundo ele, auxilia na compreensão das relações entre as diversas séries culturais de uma determinada época.¹⁰

Exórdio IV. Narrativas ficcionais de Tunga: Sero te Amavi

Um dos procedimentos mais característicos dos trabalhos em arte contemporânea, é a composição por séries. Em Tunga, essas composições elaboram circuitos temáticos que se remetem uns aos outros.

Em grande parte, estes circuitos seriais se constituem através das indagações do artista sobre o problema da especificidade de ação do campo próprio da arte. Esta indagação está posta em andamento justamente através da criação de séries e consequentemente está vinculada às interrogações sobre as distinções da categoria do tempo que são efetuadas no fenômeno estético. Este espaço da não especialização vindicado pelo artista e que tem como consequência direta colocar em cena “a solidez da idéia de que a poética é aquilo que funda a arte”, será determinante para o modo como Tunga elabora

⁹ BOIS, Yve-Alain. *Viva o formalismo(bis)*.in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Originalmente publicado em *Art Press* 149, jul-agosto de 1990.

¹⁰ Idem. p. 248.

certas inversões temporais ao longo de sua obra. Isto, no entanto, se coloca dentro de um processo de problematização espaço-temporal que é oriundo de uma das faces da reflexão moderna da arte.

O fato de estabelecermos relações com a literatura, no trabalho de Tunga, se dá, em grande medida, além das razões explicitadas na introdução deste trabalho, pelo fato de que o próprio artista considera o que faz, ou a própria arte, em suas distintas manifestações, como um acontecimento que opera no campo inerente da poética

Porém, por outra via, um outro modelo da estética moderna irá basear-se ainda numa disposição clássica, em relação à partilha das disciplinas artísticas, o que irá manter fixas, as determinações das artes visuais como pertencentes ao domínio do espaço, e da poesia como pertencente ao domínio do tempo. Nas palavras do próprio artista, a liberdade de mover-se entre meios para que através deles possa efetivar poeticamente sua obra, é uma forma de resistir ao problema da especialização artística:

Tenho uma grande resistência a ser reconhecido ou denominado como artista plástico. Sou um poeta, os artistas são poetas, e os músicos são poetas, e os poetas são poetas. Quer dizer, talvez essa palavra seja menos desgastada do que a questão da especialização que as artes plásticas tem tomado hoje em dia, [o que é muito chato]. Quer dizer, a tendência à especialização é exatamente a tendência a negar aquilo que é o espaço poético. Ou seja, o espaço poético é o espaço da não especialização. É o espaço de rapidamente transitar na alma, transitar no mundo, e tentar compreender de outro modo. E como no começo do século XX uma das grandes conquistas foi exatamente a liberação da noção de atelier, da noção do artista como um artesão, um especialista; acho que voltar à solidez da idéia de que a poética é aquilo que funda a arte, é mais interessante do que falar de artes plásticas ou de literatura, ou de texto...¹

O esquema de especialização ao qual Tunga se refere, é o proposto por Lessing no *Laocoonte*, para determinar as fronteiras das linguagens poéticas e visuais, e que, tardiamente, iria perdurar no modelo greenberguiano, que busca a especificidade de cada meio expressivo na grade do alto-modernismo no século XX.² É com efeito, a este modelo que Tunga se refere quando menciona uma área que ainda se mantém altamente

¹ Depoimento do artista à autora em 9/10/2000.

² Cf. SELIGMANN –SILVA, Márcio. *LESSING-Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. SP: Iluminuras, 1998. Retomaremos adiante algumas idéias de Lessing sobre os limites das artes. Nos detemos também sobre o problema em *Palíndromo Incerto I e II*, nas *Narrativas ficcionais de Tunga*.

especializada na arte de nossos dias. Por outro lado, a modernidade também se constituiu através de uma indeterminação espiralada dos meios que irá simultaneamente, esgarçar tanto os limites disciplinares quanto os espaço-temporais. Por esse motivo são feitas seguidas referências ao longo de nossas análises, à problemática da quebra da linearidade cronológica sucessiva. Esta quebra marcaria irreversivelmente os eventos culturais, porque propõe pensar a passagem do tempo de um modo não progressista. A idéia de progresso leva-nos irreversivelmente para um sistema de pensamento que concebe a civilização e a cultura humanas dentro de uma ordem binária, que se baseia na evolução e no declínio. Por isso, ao reconsiderarmos algumas das quebras das armadilhas que a ordem temporal impõe, vemos que o trabalho de Tunga coloca-se em toda sua potência como uma efetiva oposição à linearidade. Alguns dos argumentos sobre a quebra da linha temporal sucessiva, bem como inversões das leis de causa e efeito, são nitidamente explicadas pelo próprio artista, como nas seguintes palavras:

Acho que está implícito na formação dessa *ópera* ou desse *órgano* que a gente faz, uma subversão da causalidade, das regras da causalidade. As causalidades aristotélicas ficam em suspenso muitas vezes. Isso não é uma invenção minha. Acho que é uma coisa que está presente, por exemplo, quando Artaud em certo momento, move um processo contra Lewring, [que é um escritor inglês], por plágio. Ele acusa Lewring de plágio, só que o texto, é um texto escrito cinquenta anos antes do nascimento de Artaud...Enfim, acho que essa possibilidade de uma coisa futura causar uma coisa anterior está ligada hoje em dia a um conceito que vem sendo especulado e que vem sendo pensado, que é o conceito de ressonância morfogenética, que eu acho que é uma coisa implícita a esse modelo de trabalhar, ou nesse modo de se trabalhar. Muitas vezes, uma coisa que vem depois é anterior, no sentido que revela. Não se trata de nenhuma fantasmagoria, de uma causa que viria depois de uma consequência. Não, é que o fato de uma coisa posterior revelar uma coisa que está implícita numa coisa anterior, termina invertendo a ordem causal. Eu acho que isso aí é do interesse da arte, e é do interesse do meu trabalho e acho que também de muitos outros artistas. No meu trabalho isso fica bastante claro, então normalmente chama-se a isso um labirinto, uma coisa assim. Prefiro não usar o termo labirinto, mas sim falar de uma coisa mais consistente, que seria uma inversão causal.³

O artista relaciona constantemente as inversões da temporalidade ao próprio da poética. O último parágrafo de sua fala merece uma atenção especial, já que Tunga associa a possibilidade de inversão causal como alguma coisa que é própria do “interesse da arte”, do “interesse de seu próprio trabalho”, e também do trabalho de “muitos outros artistas”. Vê-se

³ Depoimento do artista.

a partir deste pequeno fragmento, que para ele, um conceito importante como o da quebra da linha sucessiva do tempo não pertence ao campo de domínio do “sujeito-artista”, mas pertence ao campo de sua obra. É a própria arte, e em menor medida o trabalho do próprio Tunga, que determina uma apreensão das possibilidades de vertigem temporal.

Nesse sentido, podemos convocar algumas idéias do polêmico crítico literário norte-americano Harold Bloom, que se detém na análise da fatura poética baseado justamente nesta problemática das inversões temporais, para que possamos entender melhor a perspicácia do argumento de Tunga, que, conforme vimos em trechos de seu depoimento acima, associa a fatura ou criação poética ao problema das vertigens temporais.

De fato, ao nos determos mais adiante em algumas das conceituações de Bloom sobre a poesia, veremos que suas análises são claramente baseadas no problema da disjunção do tempo. Ou melhor, a medida ou a extensão da imaginação poética, decorre da capacidade que o poeta tem de se introduzir e atuar num domínio espaço-temporal, que seja o mais alargado quanto possível.

Por outra via, não podemos deixar de mencionar que Bloom - que postula uma reflexão apologética do cânone literário ocidental- fato que o tornou conhecido como um defensor ferrenho de “grandes” valores estéticos, postula uma separação muito específica entre alta e baixa cultura. Nesse sentido, seu ideário comunga com algumas das posições críticas de Clement Greenberg, embora se devam guardar as devidas diferenças entre os dois autores. Conforme havíamos visto anteriormente, para Greenberg a idéia de tradição partilha de uma aliança dialética com a idéia de ruptura, o que faz com que a primeira sirva como sustentação para as operações da segunda. Ou seja, no pensamento de Greenberg, a força da expressão vanguardista decorreria dos avanços na linha contínua e progressista de cada uma das disciplinas da arte. Em Harold Bloom, todavia, esta situação se problematiza na medida em que o conceito em que opera e com o qual opera, a tradição, não permite a entrada de mudanças radicais no corpo, sagrado, da linguagem literária.

A memória viva que se mantém na obra desses dois críticos, da pintura num e da literatura no outro, faz com que, em uma primeira análise, se pudesse considerar a ambos como autores da *grade* já que, à *espiral* destinamos a capacidade do esquecimento ou mais apropriadamente, a capacidade de elaboração das coisas que retornam através de diferimento. No entanto, estas coisas que voltam com energia extrema, naquele sentido atribuído por Freud como o “retorno do reprimido”, ou, noutras palavras, as fortes

rememorações que por não terem sido devidamente enterradas, assim que são convocadas, voluntária ou involuntariamente à cena apresentando-se revigoradas, percorrem, também, todo o ideário estético de Bloom. Com efeito, estas coisas ou eventos que freudianamente se apresentam como aparições de vivo frescor em semblantes fantasmáticos, justamente por terem estado ocultas e preservadas no olvido ou na amnésia, são segundo Bloom as próprias manifestações da imaginação poética.

Assim, vemos que embora Greenberg e Bloom compartilhem de idéias sobre os objetos estéticos a partir de formulações interpretativas que os lêem em chave de começo e recomeço, de mapas que tratam de formular a sua origem e decadência, ou ainda de traçar suas progressões e declínios históricos que se posicionam dentro do caráter daquilo que consideramos como *grade*, a situação se problematiza na medida em que para Bloom, a extensão temporal se processa, paradoxalmente, de um modo abismático e com uma série de inversões na linha do tempo, revelando portanto, em uma leitura mais atenta, um forte grau daquilo que consideramos como um aspecto de *espiralidade*.

Esta condição se apresenta na elaboração de sua crítica literária devido ao tributo às idéias de retorno e rememoração desenvolvidas por Freud, a cujas idéias o crítico faz constante referência, bem como através de sua atribuição da influência das criações de William Shakespeare, que, segundo Bloom, é, não apenas o inventor do homem moderno, mas também do próprio Freud.⁴

Angústia da Influência, uma teoria da poesia, seu pequeno tratado sobre a poética datado de 1973, havia exemplificado esta vertigem do tempo ao qual nos referimos, através de seis conceitos onde a poesia é lida quase como um efeito abismal e anômalo da natureza da temporalidade. Ora, entre estes conceitos destaca-se o de *Apophrades*, onde a força da linha invertida do tempo na consecução poética toma toda sua amplitude, o que nos leva a encontrar um eco nas palavras de Tunga sobre a suspensão dos conceitos de causa e efeito como algo que é próprio da natureza da arte. Em linhas adiante nos ocuparemos destes seis conceitos, mas é preciso primeiro frisar que o crítico norte-americano cria neste livro, uma teoria da poesia por meio de análises da *influência* poética. Ou do que cunha como uma “história das relações intrapoéticas”, onde trata de desidealizar as explicações mais correntes sobre como um poeta ajuda a formar outro. Assim, o contexto poético onde a *influência*-

⁴ BLOOM, Harold. Op. Cit. p 17.

angústia que é realizada (e sofrida) na própria obra literária, (menos que na própria pessoa do escritor “precursor”), pode ou não ser internalizada na pessoa do escritor que “vem depois”. A existência, no ideário de Bloom, de um poema e de um poeta “fortes” na tradição literária se torna possível, na medida em que o conceito de “apropriação” poética com o qual lida, trata da disputa de um espaço imaginativo próprio, que é extraído de um campo maior partilhado através do exercício de leitura.⁵ Moldados de formas que não precisam necessariamente serem doutrinárias, os poemas fortes são, segundo suas belas palavras, “sempre presságios de ressurreição”.⁶

Podendo ou não retornar, o “morto”, através do legado de sua voz retomado por outro, ganha vida, o que para Bloom acontece paradoxalmente, não por mera imitação, mas sim numa agônica apropriação “cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos”⁷.

O crítico propõe então, seis “proporções revisionárias” para a leitura da poesia. A primeira que chama de *Clinamen*, (palavra tomada de Lucrécio), tem o significado de um “desvio”. Bloom coloca este conceito em discussão para ler o momento em que um poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema deste de modo a executar o *clinamen*, um “desvio corretivo” em seu próprio poema, de tal modo que cria a sugestão de que o precursor seguiu até um determinado ponto, mas desviou-se, justamente do caminho que o novo poema segue. A segunda proporção revisionária é nomeada por Bloom como *Tessera*, uma palavra extraída de cultos antigos, que tem o sentido de ser um sinal de reconhecimento, um fragmento de um todo, como uma pequena peça de um mosaico. O conceito adquire para o crítico, um significado de completude e antítese poética onde “o poeta ‘completa’ antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante.”⁸ A terceira revisão é a *Kenosis*, uma palavra extraída por Bloom de São Paulo, que significa a submissão ou esvaziamento de Jesus por si mesmo, quando aceita a redução da ordem divina para a

⁵ BLOOM, Harold. P. 55. O autor argumenta que a história poética é indistinguível da influência poética, “uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo.” Bloom vai além enunciando claramente a hierarquia que utiliza em suas análises ao declarar que : “Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se.”

⁶ BLOOM, Harold. Op. Cit.p.24.

⁷ Idem.

⁸ Idem. p. 64.

humana. O crítico utiliza o conceito para perceber um dispositivo de decomposição análogo aos mecanismos defensivos da mente contra “as compulsões da repetição”. Nesse sentido, a *kenosis* é, segundo o crítico, um movimento de descontinuidade em relação ao precursor, onde o poeta que vem depois aparenta um esvaziamento de seu próprio fluxo, ou daquilo que Bloom denomina como “divindade imaginativa”. O poeta aparenta submeter-se a esse esvaziamento, porém como esse movimento de “refluxo” é realizado em relação a um também poema de “refluxo” do precursor, este também é esvaziado, de modo que o poema anterior “não é tão absoluto quanto parece”. A quarta proporção revisionária é a *Daemonização*, um termo neoplatônico que designa um ser que, nem divino nem humano, incorpora-se “no adepto para ajudá-lo”. É usado por Bloom para caracterizar um movimento para um “Contra-Sublime” pessoal em relação ao aspecto Sublime do precursor.

O poeta posterior se abre para o que crê ser um poder no “poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor”.⁹ Ao apontar para esse além em seu próprio poema, coloca a relação de sua própria obra com o “poema-pai”, o que desfaz pela generalização, o caráter único da obra anterior. A quinta proporção revisionária é a *Askesis*, um termo que designa algumas práticas de xamãs pré-socráticos como Empédocles, e significa um movimento de auto-purgação destinado a atingir um estado de solidão. Diferente da *Kenosis*, aqui o poeta posterior não passa por um movimento de esvaziamento, mas de redução. O poeta abre mão do dom imaginativo distanciando-se dos outros, inclusive do precursor. Ao fazer isso em seu próprio poema, coloca-se em relação ao poema-pai de modo que este também passe por uma redução, o que trunca o talento do precursor. E por último a sexta e mais tensa proporção é denominada por Bloom como *Apophrades*, que significa em grego, o retorno dos mortos. Nela, o poeta que vem depois, em sua própria fase tardia, nas palavras do crítico, “já assoberbado por uma solidão que é quase um solipsismo”, sustenta o seu poema novamente tão aberto para a obra de seu precursor que se poderia acreditar “que a roda completou um círculo completo”, e que se estaria de volta à instância de aprendiz do poeta posterior, antes que sua própria força começasse a se afirmar “nas proporções revisionárias”. Todavia, o poema é agora segundo Bloom, *mantido* aberto ao precursor, onde antes *estava* aberto, e o efeito dessa operação é que “a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar

⁹ BLOOM, Harold. Op. Cit. p 65.

escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor.”¹⁰

Vemos que nestas seis proporções revisionárias de Bloom, encontra-se aderida, uma problemática do tempo. A definição de que a fatura poética é sustentada através de forças expressivas em um estado agonicamente competitivo entre poetas, precursores e posteriores, não deixa de revelar num dado poema, uma complexa rede de linhas temporais em constante cruzamento. Nesse sentido, o tempo poético para Bloom não é constituído por uma determinação fixa da linha do tempo, onde apenas o poema passado determinaria o poema futuro. Assim o demonstra a extrema tensão na linha do tempo na qual opera sua última categoria a *Apophrades*. Conforme vimos em algumas linhas acima, nela a roda temporal da influência poética “quase” se fecha, e o ato voluntário de regresso do poeta posterior à seu próprio início se dá por uma opção de inversão da sucessividade, de modo a jogar seu próprio poema no passado do antecessor. Assim, o predecessor em seu momento de maturidade máxima, reinventa a sua maneira uma linhagem ao contrário, pois que parece criar, desde o futuro, o passado que está contido no poeta que veio antes.

De um modo semelhante, para Tunga, que utiliza o conceito de *fato poético* para pensar de maneira ampla a constituição do próprio da arte, o fluxo de tempo pertence a um outro modelo que se distingue do esquema de causalidade como forma de organização temporal:

Muita gente se esquece, por exemplo, que em Santo Agostinho, o passado é determinado pelo futuro, porque o futuro é absoluto, o futuro implica a presença do destino determinado e da eternidade. Então o passado se realiza no presente, porque ele é conseqüência do futuro. Há outras possibilidades de construções temporais que uma obra de arte pode dar, então é preciso inverter, ter uma certa delicadeza, uma certa sutileza ao tratar da arte, compreender que se trata da criação de um universo aonde tempo e espaço e certas categorias em que acreditamos com toda a certeza, ficam em suspensão. Isso pelo menos na produção das obras. Se os espectadores são incapazes de perceber isso, gera-se um empobrecimento, fica-se apenas diante de ícones. Não acho que o fazer artístico, que o fazer poético, seja a produção de ícones, é um pouco mais do que isso, ou seja, a produção de universos.¹¹

¹⁰ Idem.

¹¹ Depoimento.

Vemos que para pensar uma transgressividade em relação ao sistema de *causa e efeito*, que é usualmente determinado pela passagem consecutiva do tempo, Tunga se reporta ao pensamento anacrológico de Santo Agostinho.¹²

Para Agostinho, o problema da temporalidade ocupa, com efeito, grande parte de suas interrogações filosóficas, como veremos a seguir. Porém a postulação que antecipa suas análises do tempo agindo sobre a matéria, é a noção de uma temporalidade divina, a *eternidade* que se constitui como sendo a completa diferença do *tempo* humano:

(...) Quem poderá deter esse pensamento, quem o fixará por um momento, para que tenha um rápido vislumbre do esplendor da eternidade imutável, e a compare com os tempos impermanentes, para perceber que qualquer comparação é impossível? Então veria que a sucessão dos tempos não é feita senão de uma seqüência infundável de instantes, que não podem ser simultâneos; que pelo contrário, na eternidade, nada é sucessivo, tudo é presente, enquanto o tempo não pode ser de todo presente. Veria que todo o passado é repellido pelo futuro, que todo futuro segue o passado, que tanto o passado como o futuro tiram seu ser daquele que é sempre presente. Quem poderá deter a inteligência do homem para que pare e veja como a eternidade imóvel, que não é futura nem passada, determina o futuro e o passado?¹³

Agostinho passa então a se perguntar sobre as qualidades que caracterizam a transitoriedade do tempo terreno sobre todas as coisas:

¹² Santo Agostinho (354-430) autor das célebres *Confissões*, *De Magistro e Cidade de Deus* entre outras, influenciou o pensamento da Idade Média fazendo parte do que os historiadores de filosofia denominaram de *patrística*, a filosofia dos padres da Igreja. Desta filosofia, origina-se posteriormente a escolástica, com São Tomás de Aquino, como o mais conhecido representante. A patrística é uma apologia que sincretiza a filosofia grega clássica com a religião cristã. Embora não seja um objetivo deste trabalho fazer uma análise profunda sobre o pensamento de Santo Agostinho, cumpre que tentemos situá-lo brevemente. Nascido em Tagaste, uma província da Numídia (atual Argélia) Aurelius Augustinus, foi professor de retórica e converteu-se ao cristianismo aos trinta e dois anos. Abraçando a carreira eclesiástica, Agostinho tornou-se bispo de Hipona. Sua reflexão se baseia num esforço em busca da razão para fundamentar a fé, e pela fé sustentar a religião revelada. Agostinho balizou boa parte do espírito medieval católico, porém exerceria também influência no pensamento de nossa época, em nosso próprio ambiente intelectual. Valeria mencionar alguns casos em que o pensamento agostiniano é retomado, como em diversas reflexões que permeiam a obra de Jorge Luis Borges, Murilo Mendes e do próprio Tunga, como nos confirma seu depoimento acima. No caso de Murilo, vale lembrar de *Tempo e eternidade* o livro de 1935 escrito em colaboração com Jorge de Lima, cujo título faz uma remissão integral a um dos pequenos capítulos constantes nas *Confissões*. Esta remissão à Agostinho, na obra de nossos poetas, tem a ver com o fato de que este foi o primeiro livro escrito por Murilo após sua reconversão ao catolicismo. A obra enfrenta as relações entre a poesia e a igreja, o problema do finito e do infinito e é permeada de temática social. Estas remissões tardias ao pensamento agostiniano devem-se, em boa parte, ao fato de que suas reflexões extrapolam o tempo, ou apontam a um retorno sem fim das coisas, gerando uma espécie de movimento cíclico, embora contenham um tratamento de cunho escatológico que visa o final glorioso do cristianismo.

¹³ SANTO AGOSTINHO. *Tempo e eternidade*. In: *Confissões*. Trad. Pietro Nasseti. SP: Martin Claret, 2002. Pg. 265.

Que é pois o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se não houvesse os acontecimentos, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. Como então podem existir esses dois, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou? Quanto ao presente, se continuasse sempre presente e não passasse ao pretérito, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como podemos afirmar que existe, se sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir? Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir.¹⁴

Um pouco mais adiante, declara a efemeridade da constituição temporal:

O que agora parece claro e evidente para mim é que nem o futuro, nem o passado existem, e é impróprio dizer que há três tempos: passado, presente e futuro. Talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança. Se me é lícito falar assim, vejo e confesso que há três tempos. Diga-se também que são três os tempos: presente, passado e futuro, como abusivamente afirma o costume. Não me importo, nem me oponho, nem critico esse modo de falar, desde que fique bem entendido o que se diz, e que se acredite que o futuro já existe e que o passado ainda existe. Uma linguagem que se expresse com termos exatos é incomum; com muita frequência falamos com impropriedade, mas entende-se o que queremos dizer.¹⁵

O bispo de Hipona continuará a deter-se sobre a natureza do tempo nas páginas que seguem este trecho das *Confissões*, incluindo sutis observações sobre o tempo e sua reação com o movimento das coisas, sobre como atua nas distensões da alma, e como medida e extensão dos fenômenos terrenos em comparação com a ausência de tempo na ordem celestial. Ao estudar profundamente a filosofia agostiniana, Maurice de Gandillac analisa que as aporias clássicas de uma dimensão vivida, cujo conteúdo não é senão a passagem do “não-ser-mais” ao “ainda-não-ser”, adquirem na obra de Agostinho uma ressonância singular porque o interlocutor por ele instituído seria a “eterna Razão na qual nada começa ou termina”.¹⁶ Gandillac enfatiza a relação existente entre a linguagem enquanto escritura de

¹⁴ Idem. . *Que é o tempo?* Pág. 267.

¹⁵ Idem. *Conclusão*. Pg. 273.

¹⁶ GANDILLAC, Maurice de. *Cidade dos Homens e Cidade de Deus*. In: *Gêneses da modernidade*. Trad. Lucia Cláudia Leão e Marília Pessoa. SP: 34, 1995. p.16.

ordem poética e o sagrado, ao ler nesta Razão agostiniana (segundo os próprios escritos do santo), como sendo, “o Verbo co-eterno ao Pai que diz tudo simultaneamente e deixa, entretanto, que se sucedam as criaturas desse dizer.”¹⁷

Porém, as medidas de duração- cujas porções são para Agostinho, “fugidios instantes”, já que “do futuro o presente imediatamente voa ao passado” - são afetadas pela memória. O conceito de rememoração intervém no pensamento agostiniano não apenas em referência à lembrança de um fato que passou, porém mais propriamente como uma qualidade de excelência da alma, ou como “uma forma superior de presença a si”.¹⁸ Na observação de Gandillac, a memória agostiniana é então uma espécie de invólucro para guardar as percepções dos sentidos,

Reservatório do instantâneo e do efêmero, se a memória é também a ‘imensa capacidade’ de qualquer experiência e de qualquer saber, é porque o próprio Deus fez dela sua morada e porque, através desta, o Eterno de algum modo confere ao temporal, para além da dispersão e da impotência, um valor positivo de reunião e de energia.¹⁹

Assim a autêntica duração não é reduzida no pensamento agostiniano, à medida dos movimentos celestes. Gandillac entende que mais do que “número” ela seria um modo de “distensão”, que os exemplos do poema ou da melodia bem demonstram, e nos quais através de uma atenção ao presente, reúnem-se o passado e o futuro.²⁰ Desse modo, diríamos que Gandillac atribui para Agostinho, um interesse pelas disciplinas estéticas produzidas pelo homem (em detrimento de uma possível superioridade da natureza através do movimento cíclico dos astros), enquanto sendo uma espécie de moldura ainda que fragmentária, das manifestações atemporais do Verbo. Nos interessaria, sobretudo, salientar que a leitura de Gandillac extrai também da filosofia agostiniana, uma espécie de temporalidade intermediária entre o humano e o divino, que funde o mundo angelical e o quase nada da matéria pura. Daí decorreria uma “subsistência” por ordem do divino, das

¹⁷ GANDILLAC. Op. Cit. p. 16.

¹⁸ Idem.p16.

¹⁹ Ibidem. p 16.

²⁰ Idem. p 16.

realidades que vão surgindo a despeito da alternância entre os aspectos noturno e diurno das coisas. Isto irá corresponder a uma ambivalência do devir, pois gera ao mesmo tempo, uma estabilidade das formas ou das idéias, e um fluxo das coisas sensíveis. Assim, se tudo foi criado de uma vez, esse ato divino, sem o qual *tudo* voltaria ao *nada*, nunca cessa de se reproduzir. Eis que teríamos aqui em germe uma das bases da essência do eterno retorno, para a qual Tunga dirige sua atenção através do pensamento agostiniano quando menciona que, pela arte, as categorias usuais da sucessão do tempo ficam em suspensão.²¹

Havíamos mencionado, também, mais acima, que Harold Bloom havia atribuído à Shakespeare a invenção do homem moderno. Seu raciocínio o leva a postular que “Shakespeare nos inventou e continua a conter-nos em si”.²²

Porém o crítico norte-americano não se encontra sozinho ao atribuir a Shakespeare a capacidade imaginativa de nossa era. O pensador Gilles Deleuze aponta uma flecha na mesma direção em um texto que inclusive, leva um título muito semelhante aos dos vertiginosos escritos do crítico norte-americano: *Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana*.²³ Neste ensaio, ao revisar analiticamente o problema da temporalidade na obra de Immanuel Kant, o filósofo contemporâneo projeta sobre o pensamento do pensador da *razão crítica*, o semblante de Hamlet. Estamos diante do tópico barroco do tempo desconjuntado. Talvez se possa dizer que Kant é transmutado em Hamlet, devido ao fato de que a condicional do *time out of the joint*, do personagem de Shakespeare, é, na acepção de Deleuze, da mesma ordem do legado filosófico do Kant tardio. Para que

²¹ Borges em ensaio sobre Nietzsche, já havia encontrado em Santo Agostinho uma das fontes do *regressus in infinitum*, ao constatar que neste, a resolução do problema do retorno se processa a partir da idéia de que o primeiro segundo do tempo coincide com o primeiro segundo da criação. In: *La doctrina de los ciclos*. Buenos Aires: Sur, Março de 1936. Em seus anos tardios, o autor das *Ficções* retoma o argumento temporal de Agostinho em *A Divina Comédia*, uma das conferências de *Sete Noites*, de 1980. Por outra via, o argumento que se encontra em filigrana no texto do medievalista Maurice de Gandillac sobre Agostinho, diz respeito às hipóteses historiográficas que permeiam seus estudos: a tentativa de ler em um período que se estende do século V ao início do século XVII, alguns matizes da construção da civilização “moderna” da Europa Ocidental. No limite, esta construção se daria sobre base mediterrânea, mas cada vez mais atlântica, chegando ao ápice violento da descoberta do Novo Mundo. Assim sendo, suas análises sobre o pensamento do santo africano rumam para a *Civitas Dei* e sua transposição terrena, para nesta longa lembrança, lembrar dos mitos do liberalismo e da livre empresa, os mitos recentes das “harmonias econômicas”. Guardadas as devidas diferenças, de contexto e de ideologia, tais experiências, sejam elas efetivas ou mentais, (como no caso de Agostinho) tendem a desnudar a resistência que a realidade impõe à organização utópica. Cf: Gandillac. Op. Cit. p.22.

²² BLOOM, Harold. Op. Cit. p 17.

²³ DELEUZE, Gilles. *Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana*. In: *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. SP: 34, 1997;pp. 36/45.

possamos entender melhor a simetria existente entre a atribuição feita por Bloom a Shakespeare como o “inventor do homem moderno”, e a atribuição deleuziana de um Kant “hamletiano” como inventor das mais problemáticas formulações filosóficas que nosso tempo herda, procederemos a um breve resumo das idéias desenvolvidas no ensaio de Deleuze.

Usando como epígrafe a conhecida frase constante de Hamlet , “The time is out of joint”, (usualmente traduzida em nosso idioma como “O tempo está fora dos gonzos”) o autor observa que o “gonzo” ou “cardo” indicaria, justamente, a subordinação do tempo aos pontos cardeais, “pelos quais passam os movimentos periódicos que ele mede”.²⁴

Assim, Deleuze enfatiza uma característica da filosofia antiga que diz respeito à subordinação do tempo ao movimento circular do mundo. Por essa razão, haveria no pensamento antigo, uma série de hierarquias dos movimentos, de acordo com sua proximidade ou distância do Eterno.²⁵ Porém o tempo *out of joint* inaugura para Deleuze a primeira grande reversão kantiana:

É o movimento que se subordina ao tempo. O tempo já não se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona. Por isso o movimento já não é uma determinação de objeto, porém a descrição de um espaço, espaço do qual devemos fazer abstração a fim de descobrir o tempo como condição de ato. O tempo torna-se, portanto, unilinear e retilíneo, já não de modo algum no sentido em que mediria um movimento derivado, porém nele mesmo e por si mesmo, uma vez que impõe a todo movimento possível a sucessão de suas determinações. É uma retificação do tempo. O tempo deixa de estar curvado por um deus que o faz depender do movimento. Deixa de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio. No tempo nada mais resta de originário nem de derivado que dependa do movimento. O labirinto mudou de feição: já não é um círculo nem uma espiral, porém um fio, pura linha reta, tanto mais misteriosa quanto é simples, inexorável, terrível.(...) Hölderlin já via Édipo adentrar esse estreito desfiladeiro da morte lenta, segundo a ordem de um tempo que deixava de “rimar”. Nietzsche, num sentido vizinho, via aí a mais semita das tragédias gregas. Édipo, contudo, ainda é impelido por sua perambulação como movimento de deriva. É Hamlet, sobretudo, que completa a emancipação do tempo: ele realmente opera a reversão, pois seu próprio movimento resulta tão – somente da sucessão da determinação. Hamlet é o primeiro herói que tem real necessidade do tempo para agir, enquanto o herói anterior o sofre como a consequência de um movimento originário (Ésquilo) ou de uma ação aberrante (Sófocles). A *Crítica da razão pura* é o livro de Hamlet, o príncipe do Norte. Kant está numa situação histórica que lhe permite apreender o alcance todo da reversão: o tempo já não é o tempo cósmico do movimento celeste originário, nem o

²⁴ DELEUZE, Gilles. Op.Cit. p 36.

²⁵ Esta subordinação parece ter sido relativizada nas definições do tempo no pensamento de Agostinho conforme nos demonstram suas cisões na linha sucessiva.

tempo rural do movimento meteorológico derivado. Tornou-se o tempo da cidade e nada mais, a pura ordem do tempo.²⁶

Deste modo, Deleuze apreende por sua vez, o momento de mudança onde não é mais a sucessão que define o tempo, mas o próprio tempo tornado um elemento autônomo, que define como sucessivas, no mundo moderno, as diversas partes do movimento das coisas. Assim, os conceitos de permanência, sucessão e simultaneidade são modos ou relações de tempo (duração, série, conjunto, como bem nos lembram as poéticas contemporâneas), que são na verdade, “cintilações do tempo”.²⁷ Se o tempo não pode mais ser definido como sucessão, por sua vez, o espaço não pode mais ser definido como coexistência ou simultaneidade, e para tanto;

Será preciso que cada um, o espaço e o tempo, encontrem determinações inteiramente novas. Tudo o que se move e muda está no tempo, mas o tempo ele mesmo não muda, não se move e tampouco é eterno. Ele é a forma de tudo que muda e se move, mas é uma forma imutável e que não muda. Não uma forma eterna, mas justamente a forma daquilo que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento. Uma tal forma autônoma parece designar um profundo mistério: ela reclama uma nova definição do tempo (e do espaço).²⁸

Estas redefinições operam por sua vez, uma intensa mudança na concepção humana do próprio “eu”, na medida em que na concepção antiga do tempo havia uma espécie de associação entre este e a alma, fazendo com que esta fosse uma espécie de tempo espiritual. Deleuze atribui o início desta mudança filosófica à Descartes ao jogar em cena uma espécie de *determinação* instantânea no *eu penso*, no qual está implicada uma condição prévia *indeterminada* no *eu sou*. A partir desta premissa, Kant, enquanto tributário do problema da colocação do sujeito, irá pensar um “eu penso” como algo que afeta o tempo. Teria-se, assim, um “eu” passivo, que está no tempo e que não para de mudar; e um “eu” enquanto ato, um eu do pensamento e da determinação. É nesse sentido que Deleuze irá pensar o caráter “kantiano” de Hamlet, um sujeito cindido entre um lado de sua existência que é passivo e que recebe a “atividade do pensamento” como de um Outro, que lhe permite um perigoso poder que desafia a razão.²⁹

²⁶ Idem., p. 37.

²⁷ DELEUZE. Op. Cit. p. 38.

²⁸ Idem.

²⁹ Ibidem. p. 39.

Ou seja, diríamos que Hamlet inaugura a cisão irrevogável entre um sujeito antigo, cujas ações são prefiguradas e determinadas pelas ações do tempo natural, como andar a pé ou viajar a cavalo, e um sujeito que é fruto da modernidade em face barroca, cujas ações são determinadas, num primeiro momento, pela ampliação do mundo através das navegações, e pelas crescentes invenções maquinicas que irão gradualmente fazer com que os deslocamentos temporais passem a se processar de maneira cada vez mais rápida.³⁰

Deleuze, em sua bela análise, irá ainda dizer que no Kant tardio da *faculdade judicativa*, estas duas ordens do “eu” irão formar uma série de estranhas combinações, “formas arbitrarias de intuições possíveis”, que, poder-se-ia dizer, são fruto do *time out of joint*. É quando toda a lógica do Belo e do Sublime, está subordinada ao elo entre os dois “eus” e, por conseguinte, das redefinições da temporalidade no que ela afeta e é afetada por construções de uma imaginação que é, a um só tempo, autônoma e infinita.³¹

Frutos de um tempo onde a dessublimação da arte predomina, as obras de Tunga, por sua vez, operam em ampla medida, dentro de um fenômeno de retorno existente na cultura contemporânea, e que está diretamente implicado no problema da história cultural enquanto um saber da modernidade que dessacralizaria os objetos, ou noutras palavras, as obras do artista estariam intervindo na “ressublimação do dessublime”.³²

Até este momento, as palavras de Tunga sobre as possibilidades de inversão temporal no domínio da arte bem como sua referência teórica a algumas idéias de Santo Agostinho, fizeram com que nos detivéssemos na problemática da temporalidade na própria teologia filosófica agostiniana; em algumas conceituações sobre o regime do tempo na

³⁰ A este propósito, segundo o historiador de arte e criador do método iconológico Irwin Panofsky, que fez parte dos estudiosos do Instituto Warburg, (a qual nos deteremos mais adiante neste trabalho): “nenhum período esteve tão obcecado pela profundidade e pela amplitude, pelo horror e pelo sublime do conceito de tempo como o Barroco, a época em que o homem enfrentou o infinito como qualidade do universo, em vez de ser uma prerrogativa de Deus. Só Shakespeare - deixando todos os outros isabelinos de parte – implorou, desafiou, censurou e conquistou o tempo em mais de uma dúzia de sonetos e em nada menos que onze estrofes do seu *Rapto de Lucrecia*. Foi capaz de condensar e superar as reflexões e emoções de muitos séculos. Cf. PANOFSKY, Irwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1995. p 81.

³¹ DELEUZE. Op. Cit. p.40.

³² A expressão pertence ao ensaísta e professor Ítalo Moriconi. Segundo ele, a história da dessublimação da arte é complexa. Numa primeira análise tem a ver com a mercantilização do objeto de arte, porém a função estética separaria um conjunto de obras revestindo-as de uma aura de sublime e destinando-as à transmissão de um saber coletivo. Assim dessublimar a arte tem a ver com a tentativa de extrair dela o caráter de objeto e é por excelência, uma corporalização, um rebaixamento e uma reincorporação do caos e do acaso ao acontecimento artístico. Cf. Moriconi, Ítalo. *Sublime da estética, corpo da cultura*. In. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/ Letras contemporâneas. 1998. pp 63/70.

poesia segundo Bloom; e por último na breve remissão ao ensaio de Deleuze, onde está posta a idéia de que a temporalidade filosófica moderna de matriz kantiana, é oriunda da marcante obra literária de Shakespeare.

Nas linhas que seguem, tentaremos explicitar melhor como a “ressublimação do dessublime”, pela via do corpo, opera na temporalidade circular própria da arte, através de uma obra específica de Tunga: *Sero te Amavi*. Se até aqui havíamos visto como alguns conceitos agostinianos afetam o modo como o artista conceitua e formula certos processos de seu trabalho, agora trataremos de observar nesta obra, a referência direta, ou até mesmo o uso literal de um texto de Santo Agostinho.

Com efeito, esta remissão não se dá apenas em caráter conceitual quando constatamos o uso do texto como mote da obra que é mais um trabalho do artista constante em seu livro **Barroco de Lírios**. Este trabalho, que pode ser lido, em ampla medida, como mais um *texto visual*, já que todas as obras reproduzidas no livro podem ser assim consideradas, inicia-se com uma série de dez fotografias. Estas nos mostram um menino brincando na água rasa do mar com um dedal, uma bobina de linha de costura e um termômetro. Estamos diante de uma imagem que contém uma claríssima alusão à problemática da Trindade no pensamento agostiniano.³³ Estes três elementos são também recorrentes em outras obras do artista, mas em *Sero te Amavi* adquirem uma força narrativa por razões que veremos mais adiante, nos desdobramentos que se constituem uma performance desta mesma obra. No entanto, o livro literalmente inverte a seqüência temporal deste trabalho, ao iniciar a “narrativa” através deste trabalho fotográfico realizado posteriormente, à versão performática da obra. As dez fotografias enfocam uma bela seqüência da mão de uma criança no movimento de sustentar os três objetos citados, diante da força do movimento infinito da água do mar. (Fig. 25)

³³ A criança fotografada no ensaio de Tunga parece tratar-se do filho do artista, Antonio. Quanto aos três objetos com os quais o menino brinca, fazem referência direta com o problema da configuração da Santíssima Trindade. Agradeço a interlocução do padre Vânio da Silva, pároco do Santuário do Sagrado Coração em Ingleses, com suas explicações sobre o pensamento agostiniano. Segundo Pe. Vânio, a preocupação com o mistério da Trindade é quase uma obsessão na reflexão dos doutores medievais e se manifesta especialmente em Agostinho. Uma das bem conhecidas histórias sobre o santo, narrada em *De Eternitates* conta-nos de seu encontro com um menino. Agostinho observando um menino cavando um buraco na areia (buraco que logo era preenchido e desmanchado pela água, e que era insistentemente refeito diversas vezes), lhe pergunta sobre o propósito da ação. O menino responde que quer preencher o buraco com toda a água do mar. Agostinho ri, e o menino lhe responde que ele está fazendo o mesmo, já que se dedica a fazer com que a Trindade lhe caiba na cabeça.

O texto de Agostinho aparece na versão latina sobre cada uma das imagens, realizando um movimento de onda, e encontra-se dividido em dez linhas, tal como na versão original. Nas duas últimas páginas do ensaio de Tunga, encontra-se de um lado da página uma espécie de desenho infantil dos elementos que constam na foto, nas mãos do menino, e abaixo, uma tradução ao português do texto; e do outro, a versão original em latim, ambas transcritas abaixo:

Sero Te amavi,
Pulchritudo tam antiqua
Et tam nova, sero Te
Amavi! Et ecce intus
Eras et ego foris et ibi
Te quaerebam et in ista
formosa, quae fecisti,
deformis irruebam.
Mecum eras, et tecum
Nom eram!*

*S. Augustinus- Confessiones
Liber II- 27&38*

E conforme a tradução ao português:

*Tarde vos amei, ó beleza
Tão antiga e tão nova.
Tarde vos amei! Eis que
Habitáveis dentro de mim,
e eu lá fora a procurarvos!
disforme, lançava-me sobre
estas formosuras que criastes.
Estáveis comigo, e eu não
estava convosco!*

A imagem do menino brincando com os pequenos objetos, além de reportar-nos à visão religiosa de Agostinho, leva-nos a considerar novamente a problemática do tempo. Com efeito, uma criança transporta inexoravelmente nosso pensamento para as possibilidades latentes de um ser humano em pleno devir. E este devir, abre portas para inúmeras séries possíveis.

Porém, uma versão anterior de *Sero te amavi* feita em 1992, é bem distinta visualmente da versão com as fotos do menino criadas para o livro do artista.³⁴

Esta outra versão constitui-se de uma performance onde três mulheres vestidas com camisas brancas e com dedais, anéis e agulhas nas mãos, compõem uma série de poses. (Fig. 26) Em cada uma destas poses, cada uma delas parecendo indiferentes às outras ao mesmo tempo em nelas se apóiam, sugerem algo que é da ordem da falha da tentativa de erigirem alguma coisa em conjunto através de seus três corpos. A idéia que regula a composição da performance parece, segundo o crítico Reinaldo Laddaga, fazer referência à figura topológica do *nó borromeano* da psicanálise desenvolvida por Jacques Lacan.³⁵ Eis que novamente nos deparamos na obra do artista com a força de três elementos, que, tais como nas suas bem conhecidas tranças, sustentam uma breve configuração. Um *nó borromeano* se compõe de três anéis enlaçados de tal modo que, se um dos três se rompe, os outros dois também se libertam.³⁶ Estas configurações formadas de três elementos na obra de Tunga, são bastante frágeis. Do mesmo modo que nas tranças formadas por cobras vivas em *Vanguarda Viperina*³⁷, esta versão em performance de *Sero te Amavi*, aponta para a efemeridade destes agrupamentos triangulares. Pois, a cada momento em que o tempo passa sobre estas breves configurações, seus elementos friccionando-se uns aos outros, se mantêm aderidos

³⁴ Embora uma longa série de fotografias da versão anterior também esteja incluída no livro. Cf. *Barroco de Lírios*. Pp.195/224.

³⁵ LADDAGA, Reinaldo. *Tunga. Uma visión panorâmica (1977-1997)Um universo de enlaces exquisitos*.In: http://www.universes-in-universe.de/artnexus/n27/ladd_es.htm

³⁶ Oscar Cesarotto e Márcio Peter de Souza Leite observam que o *nó borromeano* na psicanálise lacaniana é um recurso a uma figura topológica, a saber - um ramo da geometria que diz respeito as propriedades essenciais que permanecem imutáveis quando os espaços são deformados - em cujo traçado se inclui a localização do sujeito. A amarração dos três círculos permite enlaçar através da matemática, as três dimensões distintas dos campos do Simbólico, do Imaginário e do Real. A tríade, criada por Lacan, tem o propósito de efetivar algumas dificuldades deixadas por alguns dos postulados freudianos, que segundo os autores, teriam sido responsáveis por certas confusões entre a psiquiatria e a psicanálise, e as distintas maneiras de lidar com as psicopatologias. In: *Jacques Lacan. Uma biografia intelectual*. SP: Iluminuras, 2001. pp 75/78. Diríamos que a contribuição de Lacan através do “nó”, resulta também eficaz para definir novos sistemas sobre o problema da verdade e do segredo, que se torna evidente através da sua busca de saída da topografia para a topologia.

³⁷ Sobre a problemática das serpentes na obra de Tunga, ver mais adiante neste trabalho: *Vanguarda Viperina em Narrativas ficcionais de Tunga*.

fugazmente. Ainda na perspicaz opinião de Laddaga, esta aglomeração ou esta trança humana, é também a *Santíssima Trindade* da doutrina cristã.³⁸

Já havíamos visto em um texto anterior, o interesse do crítico argentino nos prazeres gerados pelo enovelamento, pela “ocupação do menor espaço possível” dos seres que “desfrutam de si mesmos”, quando analisa a obra de sua própria tríade, os escritores Felisberto Hernández, Juan Rudolfo Wilcock e Virgilio Piñera. Torna-se interessante observar que sua sensibilidade no texto sobre Tunga - e é importante frisar que este é prévio em cinco anos à publicação do livro com as análises literárias -, já explora um certo caráter de abjeção sublime que é aliás comum, tanto no imaginário desses escritores quanto no de Tunga. Por essa razão, nas palavras do crítico, as relações criadas na poética de Tunga, entre as serpentes e a Santíssima Trindade, exploram simultaneamente, a absorção e a partilha prazerosas, que são oriundas da força obtida por cada um dos elementos da tríade:

¿De donde provienen estos seres? La inspiración para este trabajo (y la expresión de su título) es un pasaje de las Confesiones de San Agustín. El modelo de este grupo, esta aglomeración o este trenzado, es la Santísima Trinidad de la doctrina cristiana. ¿Pero, qué puede encontrar este artista, tan poco cristiano en apariencia, de especialmente atractivo en esa figura de la tradición? ¿Que hay para Tunga de particularmente fascinante en la Santísima Trinidad? La primera vez que vi este performance, en Nueva York, hace sólo un par de años, las tres adolescentes estaban en el fondo de una galería profunda. En la parte anterior de la galería había una caja de acrílico repleta de papeles, donde se arrastraban tres serpientes. ¿Cual es la relación-me preguntaba entonces- entre unas serpientes y tres adolescentes inmóviles que representan (la palabra es probablemente inadecuada) a la Santísima Trinidad? Ningún ser se repite más en la obra de Tunga que las serpientes en especial, las serpientes enlazadas. Una de sus materializaciones tiene ahora una década. En 1987, Tunga realizó las **esculturas y conceptos** de un filme dirigido por Arthur Omar, con el título de **Nervo de Plata** (nervio de plata). En una secuencia del film la cámara retiene el frotamiento de una piel con otra. Es como si las serpientes estuvieran movidas por el deseo de hacer un contacto tan total como fuese posible, incluso al precio de la pérdida de la distinción propia en un montón o una masa de partes indiscernibles. Por desvariada que la idea parezca, es posible que Tunga encuentre fascinante la figura de la Santísima Trinidad en lo que ella le recuerda el espectáculo también fascinante de algunas serpientes trenzadas. ¿No es la Santísima Trinidad, en la tradición, un compuesto de tres seres que hacen contacto extático y total los unos con los otros? En la cual se combina el máximo de absorción de cada una de las partes, abandonadas al placer de hacer experiencia de sí, y el máximo de comunicación con otras partes, igualmente abandonadas? La lectura es violenta y, sin

³⁸ LADDAGA, Reinaldo. Idem. Não sabemos até que ponto o crítico é ciente do interesse de Tunga na filosofia de Santo Agostinho. Por nossa parte diríamos que esse interesse conduz claramente o artista a uma apropriação não apenas de alguns conceitos da filosofia agostiniana como a problemática da temporalidade, mas também de elementos bastante concretos do imaginário filosófico-religioso de Agostinho, e neste caso específico, a remissão à Trindade.

embargo, creo, adecuada. Una idea de la Santísima Trinidad, el trío de adolescentes, las serpientes tranzadas, las trenzas de metal que aparecen un poco por todas partes en esta obra son, quizá, materializaciones momentáneas de un fantasma de placer total, en la absorción perfecta en sí y en la comunicación sin límites con algunas otras o algunos otros.³⁹

A citação um tanto longa do texto de Laddaga, tem o propósito de nos alçar em direção a um ponto que consideramos importante destacar neste momento: trata-se de entender que a exposição retrospectiva de Tunga no Bard College em 1997, assistida e analisada pelo crítico argentino, está configurada dentro de um amplo contexto artístico em que as discussões sobre o corpo estão em disseminação. Nesse sentido, Tunga não é um caso isolado dentro da discursividade da arte de seu tempo. Com efeito, a década de 90, no campo das artes plásticas, foi permeada em grande parte, não apenas por uma espécie de retorno da *figura* humana no imaginário artístico mas, mais propriamente de um *corpo* humano cuja ênfase está posta em seu caráter fragmentário, parcial, bem como pela potência dos processos sexuais e fisiológicos. Evidentemente que estão sendo colocadas em pauta, uma série de tomadas de posição sobre questões políticas de gênero e sobre identidades.

Porém o que nos interessa colocar em discussão, é que estamos rastreando a inserção de um artista latino-americano no circuito mais elitizado da arte deste período nos Estados Unidos. Tendo seu trabalho sido difundido, desde os anos 80, na Europa e nos Estados Unidos, a exposição retrospectiva de 1997 no Bard College cunha uma importante marca

³⁹ Laddaga; Idem. Valeria ainda, a propósito da idéia de Trindade, mencionar que do ponto de vista da História Cultural, E.H. Gombrich, que tal como Irwin Panofsky, - que citamos em nota algumas páginas atrás neste mesmo texto, e que também fez parte do círculo de estudiosos do Instituto Warburg; lê alguns tópicos da filosofia hegeliana como interpretações heréticas ou blasfemas da interpretação cristã da história providencial. Para tanto, Gombrich começa por observar que tanto na história judaica, quanto na cristã, a história era vista como parte de um plano superior, ou divino, na qual os eventos e ações humanas eram concebidos como manifestações desta vontade superior. Nesse sentido, o plano de salvação só pode concretizar-se na “plenitude dos tempos”, quando a comunidade universal estivesse suficientemente madura e unida para uma linguagem comum. A partir deste ponto a história se processaria como o campo de batalha entre a igreja e o adversário, cujo resultado é garantido pelo segundo advento, altura em que a história, tal como usualmente concebida, chegaria ao fim. Gombrich atribui ao abade medieval Joaquim de Flora a precisão sobre essa profecia, pois tendo elaborado um sistema histórico trinitário, em que o Antigo Testamento representava o reino do Pai e a era de cristo o reino do Filho, que por sua vez, seria substituído pelo terceiro reino: a era do Espírito. Para Gombrich a influências destas esperanças milenárias exerceram influência em sucessivos intérpretes da História, especialmente entre os alemães. Citando as leituras que Lessing faz em torno das idéias do abade, e as visíveis marcas trinárias nos primeiros trabalhos de Hegel (embora o propósito do historiador britânico seja aqui encontrar estas marcas já na obra madura sobre filosofia da história), Gombrich declara não ser surpreendente o fato de serem os germânicos o instrumento e o receptáculo do novo espírito, que por sua vez, também se desenvolve em três fases: a da conquista do mundo romano, a da monarquia feudal da idade Média e por fim, a que se inicia com a reforma. Ver: GOMBRICH, E.H. *Para uma história cultural*. Col Trajectos, Lisboa: Gradiva, 1994.pp 19/34.

ambivalente. Pois se, por um lado, as chamadas retrospectivas de *mid-career* no cenário americano de arte, são uma fonte de legitimação e de permanência no circuito; por outro, a década de 90 no ambiente cultural americano, encontra-se numa batalha ideológica entre diversos discursos. E entre eles, há um que diz respeito à posição estética de nosso artista, colocando-o no olho do furacão da década : a luta entre os discursos do corpo.

Em outros momentos deste trabalho e por razões distintas, nos deparamos com um problema que retorna uma e outra vez em nossas análises: a hipótese de que a estética moderna e as vanguardas tardias do pós-guerra bem como as vanguardas tardias dos anos 60 e 70 na América, não estariam dissociadas de um contexto cultural no qual a predominância religiosa de origem protestante, e no limite puritana, em confluência com um contexto de imigração judaica massiva, iriam, a partir destas duas vertentes, reforçar as tendências abstrato-geométricas, a arte *minimal* e o próprio conceitualismo. Ou, noutras palavras, o triunfo formal das formas artísticas derivadas da *grade*, em face norte-americana estaria implicado num forte contexto cultural oriundo destas matrizes religiosas. Trata-se de um contexto cultural cujas fontes religiosas possuem em comum, quando não uma interdição à imagética, um certo pudor em relação aos seus usos, além de uma certa tendência, no caso específico do protestantismo, à um entendimento literal do signo. Tais condições são favoráveis à criação de um vocabulário plástico de ordem abstrata e econômica.⁴⁰

Em um texto elaborado no mesmo ano da exposição de Tunga nos Estados Unidos, onde é apresentada a performance de *Sero te Amavi*, a escritora Eleanor Heartney pontua que não é uma mera coincidência que a maioria dos artistas atacados pelo movimento dos “direitos religiosos”, provenham de uma formação católica.⁴¹ As *Postmodern Heretics*, analisadas pela autora, dizem respeito ao fato de que a despeito da “crença modernista” americana ser seguidamente discutida em termos “quase teológicos”; a religião encontra-se aparentemente fora do debate cultural, no sentido de que a mentalidade progressiva do meio da arte estaria focada no humanismo existencial. Contudo, Heartney agudamente observa que por trás da quietude do reino profano da arte, escondem-se “guerras culturais” que tem origem nas distintas ordens religiosas.

⁴⁰Reenviamos essa problemática à *Palíndromo Incerto I In: Narrativas ficcionais de Tunga II*.

⁴¹ HEARTNEY, Eleanor. *Postmodern Heretics*. In: *Art in América*. Vol. 85, n. 2. Fevereiro, 1997. pp 32/41.

Analisando a obra de quatro artistas - Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, Kiki Smith e Joel-Peter Witkin, enquanto alvos favoritos de políticos de extrema direita, em função de produzirem obras que giram em torno das questões do corpo e suas transgressões - Heartney começa a interrogar o que teriam eles em comum, além de suas obras, em que na maior parte dos casos, o corpo humano encontra-se exacerbadamente marcado pelas condições de dor e de prazer. Heartney conclui que a maioria dos artistas com uma certa proeminência no debate sobre a representação do corpo humano, nasceram ou foram criados num ambiente católico.⁴² Na análise de Heartney haveria uma espécie de marca na perspectiva católica que seria determinante na direção para a qual esses artistas conduzem suas obras na presença de um forte dado corpóreo, ligado à transgressividade. A autora acredita que embora os artistas de origem católica não sejam em sua maioria praticantes, pertencem a uma tendência minoritária no país, fato que não impede que um rico imaginário religioso esteja gravado de um modo mais ou menos subliminar, e inclusive frequentemente emergindo em suas obras na mistura do sagrado com o profano. Esta mistura teria sido entendida como uma espécie de blasfêmia ou de sacrilégio aos espectadores fundamentalistas. Estes “guardiões da moral americana”, como grifa a autora, são de origem protestante e teriam portanto, uma noção cristã que separa em pólos opostos, os reinos do humano e do divino. E na acepção de Heartney, seriam incapazes de detectar a linha de continuidade existente entre os aspectos humano e divino, com suas conseqüências sexuais e carnis, bem como a vizinhança transgressiva da dor e da morte.⁴³

Heartney insiste em que as referências ou temas católicos presentes no trabalho dos quatro artistas citados, são o motivo pelo qual algumas de suas obras foram consideradas

⁴²Embora Heartney foque na obra dos quatro artistas citados, sua lista é mais longa, e nela estão incluídos Mike Kelley, Janine Antoni, Karen Finley e David Wojnarowicz.

⁴³ Um acento no aspecto físico do corpo é um elemento chave da doutrina católica. Os temas da Imaculada Conceição, a Crucificação e a Ressurreição, e a Transubstanciação da hóstia no corpo e sangue de Cristo enfatizam o corpo humano como, segundo as palavras de Heartney, “um véu do espírito divino”. A autora menciona um famoso estudo do crítico Leo Steinberg sobre a sexualidade de Cristo, onde ele reconhece uma conexão existente entre a doutrina e o foco no corpo físico de Cristo nas imagens da Renascença. Steinberg argumentaria que muitas imagens da Virgem são representações em que seus dedos apontam para o pênis do menino, enfatizando a humanidade de Cristo. Heartney faz uma longa análise sobre alguns trabalhos de Mapplethorpe, (aos quais não podemos nos deter aqui profundamente) nos quais reconhece que a “estética da submissão” presente nos trabalhos do artista, tem ligação com o tema barroco da piedade. Para tanto, Heartney relembra uma imagem da “caridade romana”, na qual uma filha amamenta o próprio pai agrilhado, para que este não morra de fome. Esta fisicalidade da doutrina é, segundo a autora, uma fonte de inspiração para muitos artistas contemporâneos.

tão urticantes. ⁴⁴ Assim, no catolicismo o *continuum* entre corpo e alma, terra e céu, humano e divino sugerem um corolário inevitável, uma espécie de ligação permanente entre o sagrado e o profano. (Figs. 27 e 28) Ou, nas palavras da própria autora, “os prazeres terrenos podem ser a queda do homem mas eles também permitem lampejos de êxtases paradisíacos”. ⁴⁵

Sem negar os aspectos sociais e políticos conservadores da doutrina enquanto instituição, Heartney, todavia, está interessada em frisar que o catolicismo encorajaria uma visão mais ampla do mundo, tendência que, persistiria no imaginário mesmo quando o indivíduo descarta a ortodoxia doutrinária. Esta “visão mais ampla do mundo” estaria relacionada aos temas extremos da expressão sexual, aos horrores da decadência do corpo, bem como aos processos físicos de produção de fluidos e de excreção, em oposição ao entendimento literal do fundamentalismo protestante:

Para quem os símbolos e as representações são indistinguíveis das coisas às quais se referem. Foi tal literalidade que contribuiu para a controvérsia em torno de *Piss Christ* na qual políticos e membros do ‘Christian Right’ pareciam inaptos, ou não desejosos, de distinguir entre um crucifixo de plástico e Cristo o salvador (do mesmo modo que outros tipos de fundamentalistas confundiram a bandeira americana com os Estados Unidos e imagens pornográficas com atos de violação física). (...) Ponderando as raízes católicas e os trabalhos controversos de tais artistas, somos inevitavelmente levados a considerar questões políticas mais amplas. Como a religião se mantém alta na pauta nacional, muitos fundamentalistas cristãos gostaria de inscrever sua visão moral como a lei da terra. Sua visão é redutora das demandas complexas e conflitantes da crença religiosa, discurso político, identidade social, desafio econômico, expressão cultural e relacionamentos individuais à uma fórmula simplista contida na frase “valores familiares”. Ela apaga todas as cinzentas sombras na determinação de bem e mal, encontra a violência corporativa da mídia aceitável mas as representações de atividade sexual consensual repreensíveis, e confunde imagem por ação, jogo imaginativo ou interpretação artística por vida real. ⁴⁶

Ao final do artigo, Eleanor Heartney conclui que um conhecimento sobre as raízes religiosas pode ajudar a entender certas tendências de moralidade ainda existentes no

⁴⁴ Heartney refere-se em especial às obras *X portfolio* de Mapplethorpe e ao *Piss Christ* de Serrano.

⁴⁵ HEARTNEY. Op. Cit. p 37. (Tradução nossa).

⁴⁶ HEARTNEY, Eleanor. Op. Cit. p 39.(Tradução nossa). Valeria lembrarmos que no caso específico do fotógrafo Andrés Serrano as implicações públicas são bastante visíveis. Em 1989 o artista- para quem, aliás, a arte não deve ser limitada à moral, mas á uma consciência pessoal por parte do artista- se tornou internacionalmente conhecido quando o senador Jesse Helms atraiu atenção para seu trabalho. Helms tornou-se publicamente virulento porque uma soma de dinheiro do governo federal pela via do agora extinto National Endowment for the Arts havia sido utilizada para uma exposição, intitulada justamente de *Piss Christ* uma fotografia de um crucifixo submerso na urina do artista. O trabalho posterior de Serrano inclui fotografias de sem-teto, e da Ku Klux Klan, entre outros temas controversos, nos quais se incluem, obviamente, os fluidos do corpo.

debate cultural americano, bem como explodir o mito da necessária hostilidade entre religião e arte contemporânea. Pois, segundo sua opinião, enquanto os políticos conservadores vão à guerra contra a cultura contemporânea em nome da pureza e da inocência, os artistas que de algum modo possuem uma relação com a cultura imagética do catolicismo, “têm muito a ensinar sobre o lado escuro do desejo, a inseparabilidade do corpo e da alma e a necessária complexidade do julgamento moral”.⁴⁷ Curiosamente, o texto de Heartney nos fornece uma cena que antecipa o triunfo do fundamentalismo religioso protestante americano, que ocorreria quatro anos depois, com os eventos políticos após o 11 de setembro. Por outra via, nos leva a pensar nos paradoxos entre os distintos níveis em que as ordens social e política se mascaram através das doutrinas religiosas.

Se nos Estados Unidos o catolicismo se encontra mais em simetria com o imaginário dos artistas citados por Heartney, e que, justamente por essa razão, serão motivo das dificuldades de leitura por parte dos políticos ligados ao fundamentalismo religioso protestante, um fato recente no contexto cultural argentino nos reporta exatamente na direção contrária: trata-se da exposição retrospectiva do artista León Ferrari, na sala Cronópio, do Centro Cultural La Recoleta.

Os eventos que ocorreram em torno da exposição exemplificam o quanto as “guerras culturais” ainda estão, surpreendentemente implicadas no processo religioso de cada lugar. A exibição de León Ferrari, um dos grandes nomes da arte da vanguarda tardia na Argentina, teve uma série de incidentes, tendo sido inclusive invadida, e tendo alguns dos trabalhos danificados por militantes católicos que se consideraram indignados com algumas das obras, que se compunham de imagens religiosas com textos considerados blasfemos. Ou seja, o fundamentalismo moral sob a máscara religiosa na Argentina de nossos dias, adquire através do catolicismo uma clara posição autoritária e de censura à liberdade artística que é, paradoxalmente semelhante às manifestações de intolerância frente a arte, oriundas do fundamentalismo religioso protestante nos Estados Unidos nos últimos anos.⁴⁸

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ A exposição retrospectiva de León Ferrari na sala Cronópio do Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires, intitulada *Por la abolición de los infiernos* foi aberta em 30 de novembro de 2004 com data de término em 27 de fevereiro de 2005, com curadoria de Andréa Giunta. O artista se vale do imaginário católico para trabalhar crítica e humoradamente as questões políticas do imperialismo e do autoritarismo do século XX. Desde os primeiros dias da exposição Ferrari sofreu uma série de reações por parte da igreja e de alguns setores da sociedade argentina, que culminaram no incidente de tentativa por parte de um pequeno grupo de manifestantes que se auto-proclamaram como católicos, de destruírem as obras. Esta situação gerou um

Em um recente artigo em que comenta extensivamente os acontecimentos em torno da exposição de León Ferrari, a crítica Beatriz Sarlo, ao engajar-se na discussão, demonstra alguns dos paradoxos com os quais os intelectuais argentinos, especialmente aqueles oriundos de uma forte orientação política de esquerda, estão a elaborar suas análises de alguns problemas do presente. Com efeito, o problema cultural gerado pelo autoritarismo da intervenção de parte da Igreja Católica argentina, sancionando os conteúdos imagéticos da obra de Ferrari, cria problematicamente, a necessidade de um revisionismo que distinga claramente, os limites civilizados em que a religião e a política podem e devem intervir na área da cultura. Evidentemente, a necessidade de demarcar novamente estas fronteiras, traz consigo uma acalorada dicção afetiva, no que diz respeito às ambivalências com as quais a Igreja se inscreve no campo social da Argentina nos últimos anos. Por essa razão, já no início deste artigo, Sarlo nos faz a seguinte advertência:

No quiero enmarcar las reflexiones de esta nota recordando la notable participación de la Iglesia cuando, durante la crisis, organizó la mesa de Diálogo Argentino, ni la responsabilidad que muchísimos sacerdotes y laicos han asumido en las redes de solidaridad. No quiero enmarcar mi nota con esos comentarios porque tampoco quisiera recordar las páginas negras escritas por la Iglesia durante la dictadura, ni la presencia de sacerdotes bendiciendo sus actos cuando no desempeñaban funciones silenciosas y silentes en los campos de tortura, muerte y desaparición. El balance de la Iglesia argentina es mezclado, como el de la sociedad a la que pertenece y pretende guiar.⁴⁹

No entanto, sua advertência de “não querer recordar” recordando, as ações de duplo vínculo da Igreja, é visivelmente marcada por uma pungência que irá se estender na seqüência do texto.⁵⁰ Porém, o modo com o qual o artigo é crescentemente irrompido pelo chamado à demarcação dos limites intervencionistas da Igreja, nos lembrando

amplo debate com manifestações de diversas frentes apoiando o artista, e com a exposição tendo sido aberta e reaberta diversas vezes, e atingindo um elevado índice de visitação. Tunga, por sua vez também viveu um momento polêmico no mesmo Centro cultural de Buenos Aires, em 1999. Ao apresentar a performance *Tereza* que é feita com a participação de grupos minoritários, e que, no caso da exposição na Argentina, foi realizada por moradores de favela de Buenos Aires, sofreu intervenção policial. Dizíamos que a atitude ética e política de Rosalind Krauss é tributária de uma revisão dos conceitos historicistas e formalistas do influente crítico e historiador de arte norte-americano Clement Greenberg, o grande responsável pela sustentação conceitual da escola americana abstrato-expressionista do pós-guerra. Oltaremos sobre esse item em *~Éxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, mais adiante, nas *Narrativas ficcionais de Tunga*.

⁴⁹ SARLO, Beatriz. *Guerras de Religión*. In: revista *Debate*. Dezembro, 2004.

⁵⁰ Nesse sentido, Sarlo exemplificaria a hipótese do sociólogo argentino Hector Leis, que havíamos citado anteriormente. Segundo Leis, a tendência a recorrência da memorialização na cultura argentina, estaria relacionada à elaboração constante de certos “ressentimentos”. Cf. LEIS, Hector Ricardo. *Condição humana e ressentimento na modernidade periférica*. In: *Condição humana e modernidade no Cone Sul*. Fpólis: Cidade futura, 2003.

constantemente até que ponto eles são ou não viáveis, opera, curiosamente, um registro na dicção de Sarlo que é, por sua vez, de cunho ambivalentemente profético. Seria necessária uma análise mais acurada que pudesse dar conta das sutilíssimas maquinarias com as quais a linguagem de Beatriz Sarlo se transfigura neste texto, o que seria uma tarefa inviável em nossa breve análise. No entanto, valeria frisar, que ao assumir orgulhosamente um ponto de vista laico, Sarlo revela alguns retornos de fortes conteúdos pedagógico-marxistas, surpreendentemente manifestados através de uma dicção que revela lampejos muito próximos das nuances da fala religiosa. Desta maneira, embora a posição manifestadamente anti-religiosa de Sarlo diante da ampla discussão civil que a exposição tem provocado, seja a de uma justa defesa do pluralismo, - o que exclui o poder da Igreja de intervir efetivamente em assuntos da cultura - o modo como suas idéias estão expressas no texto, acaba por manifestar alguns conteúdos dogmáticos que são seguramente uma volta à sua origem política, mas que são, todavia, formalmente muito semelhantes aos conteúdos relativos a fé que pretende criticar.⁵¹

Valeria mencionar ainda, que León Ferrari, tal como Tunga, é filho de um católico praticante: Augusto Ferrari, arquiteto e pintor italiano que emigrou para a Argentina, tendo trabalhado em obras religiosas ao longo de toda sua vida. (Fig.29) Daí advém o domínio que León Ferrari possui, de permear sua obra com elementos religiosos.⁵²

⁵¹ No artigo citado, Sarlo trata ainda de atribuir ao Estado a responsabilidade de manter o pluralismo face a pouca contribuição econômica das empresas privadas pra os eventos de cultura na Argentina, o que aliás, nos sugere um contexto semelhante ao brasileiro. O tom duramente pedagógico de Sarlo trai, de certa maneira, que seu entendimento do problema da religiosidade no mundo contemporâneo se pauta por uma noção que distingue ainda, muito claramente, a verdade da ficção, havendo pessoas que acreditam na “verdade científica” de um lado, e pessoas que acreditam de maneira literal, nas histórias e nas metáforas religiosas, como verdades inabaláveis, conforme lemos no trecho a seguir: “Tanto como a la Iglesia la ofende que se muestren imágenes de santos (sin consagrar) adentro de una licuadora o sobre una parrilla, ofende mis ideas que se diga que el alma descende sobre un par de células en el momento mismo de la concepción. Esa frase contradice lo que muchos de nosotros aprendimos de la ciencia sobre el desarrollo del ser humano y sobre la existencia de algo llamado alma.” Voltamos a Sarlo, mais adiante, ao tratar dos debates culturais da Argentina na Revista Punto de Vista, do qual a socióloga é diretora. Sem relações com as querelas religiosas, o posicionamento de Sarlo na revista exhibe, não por acaso, as contradições de intelectuais ensaiando formas de sair do moderno, tentativas de “sair de Borges”, o que produz ambivalências e faz retornar, às vezes, as marcas recalcadas de uma formação “forte”, como no texto acima.

⁵² No caso de Leon Ferrari as “angústias do endividamento” (na expressão de Bloom), com a trajetória do pai, se manifestam numa obra que, conforme sua recente retrospectiva demonstra, é quase uma contra-face da obra do antecessor. Augusto Ferrari (1871-1970), estudou arquitetura em Gênova, pintura e estilos antigos e modernos e fotografia em Turim. Pintou quadros, nus em pequenos formato e grandes panoramas e afrescos em igrejas. Em 1914 emigra para a Argentina decorando a capela do Divino Rostro em Buenos Aires e como arquiteto reforma a igreja de San Miguel Arcángel. Além disto pinta 120 quadros com a ajuda de numerosas fotografias com as quais traça os esboços para as pinturas. Sua interessante produção fotográfica, cujo propósito era ser apenas uma ferramenta para a condução das pinturas de cenas religiosas, tem sido

No entanto, o que nos interessa frisar em relação ao artigo de Eleanor Heartney, é o fato de que ele nos amplia a possibilidade de entendimento de um contexto cultural mais amplo em que a exposição de Tunga - e consequentemente *Sero te Amavi*, nela incluída - está inscrita. O texto de Hartney talvez nos ajude a responder a pergunta que se fazia o crítico Reinaldo Laddaga, a propósito da referência à Santíssima Trindade no trabalho de Tunga: “mas o que pode encontrar este artista tão *pouco* cristão em aparência, de especialmente atrativo na figura da tradição?”

Para ajudar a responder a interrogação de Laddaga, além de todo o contexto situado pela escritora americana, valeria buscarmos auxílio em dois argumentos distintos.

O primeiro reside no fato de que de um ponto de vista de ordem mais estritamente iconológico - que aliás não corresponderia totalmente a nosso propósito investigativo sobre a obra de Tunga - há certamente, por parte do artista, na versão da performance com as três meninas de *Sero te Amavi*, uma refinada referência à temática pictórica renascentista das *Três Graças*.(Fig. 30) As distintas versões desta “Trindade” feminina, foram, segundo o historiador de arte Irwin Panofsky, interpretadas pelos humanistas platonizantes do Renascimento de um modo filosófico: elas seriam qualificativas de uma única entidade, Vênus. Ou seja, as *Três Graças*, encarnariam a um só tempo o triplo aspecto de Vênus, bastante semelhante ao da Santíssima Trindade Cristã.⁵³

O segundo argumento, mais centrado numa análise do presente, encontra-se no fato de que o pai do artista, cuja voz poética havíamos convocado em texto anterior, ter tido uma sólida formação intelectual católica.⁵⁴ Mas para que se possa avaliar melhor até que ponto a

recentemente analisadas em uma chave que busca desvincular sua arte do mero registro de artífice religioso. Estas fotografias utilizavam muitas vezes mendigos, e também os membros de sua própria família. Segundo o crítico Luis Felipe Noé, o momento atual é adequado para revisar a obra de Augusto no sentido de que estaríamos crescentemente ficando libertos tanto dos prejuízos acadêmicos quanto da “ditadura vanguardista”. Sua hipótese leva em consideração que o “aspecto vago” da consciência pós-moderna serviria, mais do que para reconsiderar a pré-modernidade censurada de academicista (em sua vontade de sobrevivência frente à modernidade), para apreciar propostas latentemente formuladas pelo ecletismo. Cf. NOÉ, Luis Felipe. *Presencia y vigencia del pasado em la obra de Augusto Ferrari*. In: *Augusto Ferrari (1871-1970). Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Licopódio, 2003.

⁵³ CF. PANOFSKY, Irwin. Op. Cit. pp138/139. Segundo a aguda erudição de Panofsky, os nomes tradicionais das “graças” da Antiguidade, (Agláia, a luminosa, Eufrosina, a alegre, e Tália, a que traz flores), que eram filhas de Zeus com a ninfa marinha Eurínome, foram substituídos no Renascimento por outros como “Pulchritudo”, “Amor”, “Voluptas”, ou ainda, “Pulchritudo”, “Amor”, “Castitas”. Valeria acrescentar que esta mudança de significado das graças, atravessa a Idade Média, onde elas adquiriram uma associação com as três artes liberais, a gramática, a retórica e a lógica, ou *Trivium*.

⁵⁴ Com efeito, o poeta e jornalista Gerardo Mello Mourão, fez a maior parte de seus estudos em seminário e é católico praticante até hoje, conforme declara: “Sou católico, apostólico, romano. Acho que as pessoas de

herança católica do pai de Tunga intervém ou não em sua obra, talvez possa ser interessante que analisemos brevemente um caso até certo ponto semelhante, de pai e filho artistas, cujas profundas implicações religiosas de um, e políticas de outro, balançam atualmente a cena cultural da Argentina, conforme vimos mais acima.⁵⁵

León Ferrari é um artista que ao longo de toda sua carreira tem imprimido uma marca transgressiva à sua obra. A produção complexa de suas investigações realizadas na escultura, na escrita, nas instalações e assemblages, têm como intersecção uma crítica da civilização ocidental e cristã nas quais se entrelaçam problematizações sobre as instâncias do poder, além de indagações sobre os valores éticos e estéticos dominantes.⁵⁶ Ou seja, trata-se de um artista alinhado ao debate das vanguardas tardias, onde o engajamento político não se encontra desvinculado das proposições estéticas. Nesse sentido, Ferrari encontra-se circunscrito num registro estético dissonante em relação ao modo como por muitas décadas, a obra de seu pai havia sido usualmente considerada: arte aplicada de caráter religioso. Desse modo, vemos que a maneira um tanto rebelde com a qual León Ferrari inscreve sua obra em relação ao legado de seu pai, é reveladora de certa angústia, o que nos leva a pensar algumas implicações com a herança paterna no caso de Tunga. E aqui teríamos um matiz um tanto diverso. Embora a obra poética de Gerardo Mello Mourão se constitua em outros registros distintos dos quais Tunga arma suas ficções, há uma partilha de interesses, fazendo com que elas, em muitos sentidos, sejam bastante próximas.⁵⁷

Em última análise, apesar das diferentes nuances com que cada um elabora uma visão peculiar da ordem cristã, León Ferrari, Tunga, e os artistas norte-americanos citados por Heartney, compartilham daquilo que Raúl Antelo havia cunhado como *ficções*

outras religiões têm as mesmas chances de salvação.(...) Tenho três filhos, o que acho muito importante, pois creio, como está no credo de Santo Atanásio, na ressurreição da carne.E os filhos são a prefiguração da ressurreição da carne.” Entrevista à Rodrigo de Souza Leão in: [www.http://virtualbooks.terra.com.br](http://virtualbooks.terra.com.br).

⁵⁵ Havíamos considerado em um texto anterior de *Narrativas ficcionais de Tunga, O jardim das Sereias*, o fato de que há uma série de posições estéticas, especialmente a atração por certos mitos, que Tunga compartilha com seu pai, o poeta Gerardo Mello Mourão. Valeria também lembrar, que formulamos em texto anterior que nos move uma hipótese segundo a qual a cultura brasileira e a argentina, possuiriam profundas implicações de alteridade, uma em relação à outra, e que elas agiriam nos interstícios entre a memória e o esquecimento. Cf. *Infra: Entre atribuição errônea e heterotopias*.

⁵⁶ Segundo a curadora Andrea Giunta, no folder on –line da retrospectiva, um outro elemento que atua como uma nota constante, organizando a recente exposição de Ferrari, estaria na presença de uma zona de tensão entre o poético e o político.

Cf: GIUNTA, Andréa. *LeónFerrari*. In:<http://centroculturalrecoleta.org/12/visuales4.htm>

⁵⁷ Já analisamos esta proximidade em *O Jardim das Sereias*. Retornaremos a interlocução de pai e filho adiante, em *Éxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, ambas leituras de *Narrativas ficcionais de Tunga*.

transcristãs: um espaço que ao contrário dos relatos pagãos que haviam identificado a injustiça com a destruição, estaríamos frente a uma dramática releitura dos conflitos bíblicos, onde, justamente através da destruição, se realizaria uma autêntica justiça.⁵⁸

Todavia, de um ponto de vista mais restrito à inscrição do nome do Pai no trabalho de nosso artista, se nos permitirmos uma certa literalidade sobre este tópico, pode-se trazer à tona novamente uma convocação à Harold Bloom. Isto é concernente ao fato de que suas leituras sobre poesia, freudianamente lidam com as angústias que decorrem, justamente dos problemas da “filiação” poética.

Voltemos para tanto, a evocar a obra de Tunga em questão, cuja análise nos levou a tecer acima, diversas digressões com o propósito de tentar captar os variados contextos em que ela pode operar. Como sempre, estas abordagens, por mais amplas que se proponham a ser, não visam estabelecer uma “verdade” final para as obras do artista. Na verdade, estas análises se colocam como pequenas tentativas de intervenção nestas mesmas obras, sendo cientes porém, de sua parcialidade. Isto posto, reenviamos à menção feita mais no início deste texto: que o fato de Tunga apreciar acima de tudo, a noção de que seu trabalho é da ordem da poética, nos permitiria tecer em relação a ele, certas aproximações com os conceitos poéticos de Harold Bloom.

Indo um pouco *com* e *contra* as categorias do crítico norte-americano, convoquemos como exercício suas proporções revisionárias, que como vimos anteriormente, são por ele utilizadas para ler os distintos níveis em que a construção poética opera; de modo que se possa traçar um esboço que gere uma operação de leitura para o *Sero te Amavi* de Tunga. Então poderíamos ver que na operação apropriativa e intervencionista de Tunga no

⁵⁸ ANTELO, Raúl. *Uma literatura centáurica*. In: *O Brasil, a América Hispânica e o Caribe: Abordagens Comparativas*. Revista Iberoamericana, ns, 182-183, janeiro/junho, 1998, pp 81-94. O ensaísta ao ler em retrospectiva algumas leituras de Nietzsche em autores latino-americanos que, já no início do século, prefigurariam algumas das noções foucaultianas, reconhece que, a dissolução do caráter teórico de cunho nacionalista das últimas décadas, exigiria - justamente por se trabalhar teoricamente em nossos dias sobre fluxos e diferenças - um realinhamento de certas forças discursivas. Por esse motivo Antelo irá reler algumas das postulações de Borges, Clarice Lispector e Murilo Mendes, que examinadas à luz de alguns antecessores (que foram pioneiros leitores de Nietzsche), como Alceu Amoroso Lima, entre outros, retornam a nós como criadores de fabulações contemporâneas. Ou melhor, Antelo reconhece nas ficções tanto as de Borges, quanto as de Lispector ou de Murilo Mendes, uma condição “transcristã”, no sentido de já conterem dados pós-modernos de ordem apocalíptica, conforme vemos nas palavras a seguir: “Como observa Deleuze, a modernidade do Apocalipse não está nas catástrofes anunciadas mas na auto-glorificação programada e na instauração demencial de um poder absoluto, o planejamento burocrático-industrial do estado onipresente. Para o pensamento 68, o Apocalipse não é exatamente o campo de concentração adorniano mas a segurança do Estado; não é bem a disciplina foucaultiana mas o controle como biopolítica.”

“Poema-Pai” de Santo Agostinho, não há uma categoria inteiramente pura (entre as seis proporções revisionárias), na qual pudéssemos encaixar inteiramente esta obra. Na verdade Tunga parece misturar diversos aspectos de algumas delas.

Assim, a primeira categoria apontada por Bloom, o *Clinamen* não parece encaixar-se na operação de Tunga, já que o “desvio” executado pelo poeta posterior em relação ao primeiro é uma tática poética que visa sugerir que o poema anterior seguiu até um determinado ponto, mas que em algum momento desviou-se. Isto abre um campo de ação para o poeta posterior enfatizar sua intervenção “corretiva” no corpo do poema, sugerindo que o precursor é que teria tomado uma espécie de errância em relação à captura da voz com a qual a própria poesia quer falar. Tunga não operaria esse desvio corretivo no corpo do “poema-pai” agostiniano, na medida em que está abrindo uma nova série a partir dele. Ou seja, não se trataria, na versão *Sero te Amavi* proposta por Tunga, de propriamente estabelecer um diálogo, ou uma entrada efetiva no domínio do espírito poético, ao qual Bloom se refere. Pois os “poetas fortes” do campo do sublime apontados pelo autor da *Angústia da Influência* estabelecem uma linha e, conseqüentemente uma linhagem de uma tradição extremamente circunscrita.⁵⁹ Tunga rearma uma série atuando numa sorte de reavivamento da palavra antiga, ex-cêntrica e esquecida de Agostinho. A lição aqui parece vir novamente de Borges: a busca menardiana por um anacronismo deliberado.

Por outro lado reconhece-se um pouco da *Tessera* nesta obra, a operação de completude e antítese, na medida em que Tunga nos revela um “sinal de reconhecimento” em relação ao texto agostiniano, já que o enfatiza em seu caráter de fragmento, “completando” o texto precursor ao reter seus termos, mas usando-o num sentido absolutamente distinto do que soa ser o propósito do texto original.

A terceira categoria, a *Kenosis* pode também ser amplamente encontrada na operação de Tunga. Segundo Bloom, a *Kenosis* ocorre numa aceitação do poeta posterior, de uma redução de *status*, do divino para o humano em sua própria “divindade imaginativa”. Evidentemente Bloom está fazendo referência a um poeta posterior cuja dicção tão sublime e sagrada quanto à do antecessor, é voluntariamente desublimada ou decaída. E esta torção visaria um esvaziamento sacrificial do poeta tardio, cujo maior propósito porém, seria o de

⁵⁹ Lembremos que a reflexão de Bloom em *Angústia da Influência* se circunscreve ao domínio do sublime romântico anglo-saxônico sendo objetos de sua análise na maior parte dos casos, poetas como Emerson, Milton, Shelley e Coleridge.

reduzir o absoluto do precursor. Em Tunga diríamos que a *Kenosis* ocorreria de uma maneira quase literal, no sentido em que o artista “rebaixa” o texto sagrado de Agostinho para a sua própria dimensão: a dimensão profundamente aviltada e profana na qual se circunscrevem, não apenas sua própria arte, mas em ampla medida, a arte de nossos dias. Assim, nos encontramos outra vez diante de uma “ressublimação do dessublime” . Conforme as palavras de Ítalo Moriconi,

Dessublimar, em matéria de arte, significa tentar tirar dela seu caráter de objeto. Nesse sentido, o movimento de dessublimação é por excelência um movimento de corporalização, de rebaixamento, de reincorporação do caos e do acaso ao arbítrio necessário do acontecimento artístico. Por mais laico ou aparentemente anticristão que seja o gesto artístico dessublimador típico das vanguardas não construtivistas do século XX, seu acontecer manifesta um tipo de pulsão profundamente enraizada nos atavismos da civilização cristã, dentro da qual a modernidade surgiu, feito adaga. A dessublimação realiza uma dialética do sublime na medida em que o acontecer estético anti ou des-construtivo dissolve o sublime promovendo sua *encarnação*.⁶⁰

O movimento de dessublimação, é por excelência um movimento de corporalização, de rebaixamento, de reincorporação do caos e do acaso ao arbítrio necessário do acontecimento artístico. Enquanto uma das faces com a qual a modernidade do século XX se manifesta na ordem estética, a dessublimação depende da existência do “sagrado estético laico”,⁶¹ para opor-se a ele. Esta condição de resistência própria de algumas vanguardas do início do século XX, encontra-se, em nossos dias, plenamente inserida no âmbito cultural, chegando inclusive a tornar-se uma espécie de clichê do que o senso comum costuma entender como sendo próprio da “arte moderna”. Assim, a ressublimação do dessublime na arte contemporânea, voltaria a tensionar certas possibilidades críticas na esfera da própria arte.

Por sua vez a categoria da *Daemonização* parece ser uma das mais adequadas para lermos esta obra de Tunga. Bloom, através dela, se refere a um movimento de “Contra-Sublime” personalizado que se efetivaria em relação ao sublime contido na obra do precursor. O poeta tardio se abriria a um poder contido no “poema-pai” que não pertenceria a ele mesmo, mas a alguma coisa que estaria além dele mesmo. Isto faz com que apareça na obra do poeta tardio, um elemento comum entre ambos fazendo com que a obra anterior

⁶⁰ MORICONI, Ítalo. *Sublime da estética, corpo da cultura*. In: *Declínio da arte, ascensão da Cultura*. Fpolis: Ufsc, Abralic, letras Contemporâneas, 1998. pp 68-69.

⁶¹ Idem. p. 69.

perca seu caráter único e se generalize. Há uma espécie de aura contida no *Sero te amavi* agostiniano, que não apenas se torna “rebaixada”, gerando um efeito quase simultâneo de dessublimação e ressublimação. Ou seja, o texto canônico é dessublimado e ao mesmo tempo atua como um elemento de ressublimação das fotografias. Além disto, podemos constatar em relação ao encaixe com as fotografias contemporâneas da criança, no entanto o texto agostiniano passa também a operar em consonância com estas imagens, produzindo uma espécie de dispositivo heterotópico. O espaço heterotópico como havíamos visto em páginas anteriores, colocar-se-ia segundo a análise de Michel Foucault, como uma espécie de contestação ao mesmo tempo real e mítica dos espaços determinados, marcados por funções específicas de uso, traindo através de sua natureza ilusória, quão ilusória é também a natureza do espaço “real”. Assim o trabalho feito para o livro do artista, - que, diga-se de passagem, não é propriamente um “livro de artista” no sentido justo do termo - coloca-se como um espaço de indeterminação para a categoria do objeto-livro.⁶²

Também se poderia ler parte do procedimento de Tunga nesta obra na categoria seguinte, a *Askesis*. Um pouco distinta da *Kenosis* haveria aqui também um movimento de redução que se daria não por esvaziamento imaginativo, mas por uma busca de uma solidão auto-purgativa, o que nos termos de Bloom levaria a um truncamento do talento de ambos. Com efeito, o *Sero te amavi*, de Tunga relido em uma distância de mais de dezesseis séculos do texto original, ao mesmo tempo em que denota uma peculiar aproximação de tempo e de espaço entre ambos, tensiona os discursos de cada um, acentuando a enorme solidão e a distância com a qual cada um opera.

E por fim a última categoria, *Apophrades*, cujo conceito Bloom extrai dos “tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado”, parece encaixar-se perfeitamente no procedimento apropriativo de *Sero te amavi*. Esta categoria é aquela onde o retorno do referente se efetiva com mais força. Assim, à primeira vista, parece que o texto de Agostinho retorna plenamente através da operação de Tunga, formando um círculo completo na linha do tempo. Contudo, a operação de Tunga de incluir as fotografias e de separar as linhas do poema, jogando-as numa certa ordem,

⁶² Usualmente os livros de artista são frutos de uma edição pequena e numerada manualmente num processo semelhante às tiragens de gravura. Tal não é o caso de *Barroco de Lírios*, uma edição preparada para ser inserida e distribuída no mercado num certa escala industrializada. Neste sentido, *Barroco de Lírios* é um livro do artista Tunga mais do que um livro de artista de Tunga.

demonstra uma operação cujo cálculo tem como resultado, *manter* suas fotos abertas - ao invés de submetê-las - ao texto.

Em última análise, o fato de tentarmos encaixar *Sero te Amavi* nas categorias poéticas de Bloom nos leva a pensar, paradoxalmente, que a obra as desborda e de certo modo as ultrapassa, ao encontrar-se presente em todas elas, não podendo, porém, ser totalmente reduzida a nenhuma. Nesse sentido, a obra do artista, por não poder ser literalmente “enquadrada”, já que suavemente torna-se escorregadia às classificações, torna-se esse elemento maleável, *entre* possíveis, que simula a um só tempo, fazer e não fazer comunhão tanto com a *grade* quanto com a *espiral*.

10. Algumas considerações iniciais sobre as grades na América Latina

No espaço onde Rosalind Krauss silencia, em seu texto *Grids*, uma série de vozes latino-americanas, se põem a falar. A vacância com a qual Krauss cede espaço para estas vozes, procede ainda politicamente, de um mapa cultural firmemente baseado na hegemonia anterior e mais explícita, do que aquela feita pelos países hegemônicos em rumo a processos de alteridade decorrentes da cena política dos anos 90. O caráter ficcional e por vezes anedótico, destas mudanças, tem como efeito, possíveis e imaginárias inversões nas hierarquias culturais nos quais os mapas vão sendo nos últimos anos redesenhados.¹ Porém, cumpre destacar que a omissão de Rosalind Krauss, nega o firme estabelecimento da grade como operativo artístico na América do Sul que se processa aqui, alguns anos antes, e gera uma discussão mais vigorosa do que na América do Norte. Isto endossa o fato de que como tantas outras incorporações de nossas vanguardas, a grade irá, em nossa imanente modernidade, ser um elemento a mais de algo permanentemente aderido à uma suspeita colonialista. Isto decorre das amplamente conhecidas aptidões ao mimetismo dos latino-americanos. Aptidão que serve de gatilho a uma disseminação de paranóia por parte do hegemônico, que percebe o jogo irônico contido na “conversão” cultural, como um todo.

Em relação à grade na América Latina, diríamos que não somente uma forte tradição vanguardista relaciona-se ao construtivismo enquanto uma face da vanguarda européia, mas

¹Cf. analisa o crítico cubano Gerardo Mosquera, que havíamos mencionado anteriormente.

também em momentos de reassimilação de formas “autóctones”. Ou seja, de uma leitura feita pelas vanguardas, da tradição pictórica indígena. Nossa vanguarda de linhagem concreta irá assim, privilegiar as similaridades formais entre o novo europeu e a tradição indígena reprimida durante o processo de colonização. De modo que uma espécie de apaziguamento das forças selvagens reprimidas, retorna em diálogo com aspectos metafísicos e platônicos da arte, característicos das primeiras manifestações abstrato-geométricas em nosso meio.

Joaquín Torres-García foi o artista pioneiro da tendência construtiva na América do Sul. Em 1891, migrou com a família de Montevideu para Barcelona, entrando em contato com algumas das correntes de renovação da arte. Já em 1904 publica um artigo no qual afirma que a forma artística nunca deve ser cópia da realidade.² Fiel a vida toda à valorização do objeto artístico em si, eliminando qualquer resíduo referencial da obra, seu sistema, segundo Jorge Sschwartz é muito semelhante enquanto proposta teórica, ao criacionismo de Vicente Huidobro, embora o preceda em alguns anos.³ Em um texto chamado *Meu testamento artístico*, o artista pontua que, “a forma tem um valor absoluto, em si, e não em relação a qualquer realidade: é uma forma plástica. E é aquela que faz alusão a Platão”.⁴

No início desta reflexão sobre a grade, seguindo George Rickey, comentávamos o fato de que algumas formas ancestrais de decoração de objetos, retornaram “dignificadas” no vocabulário plástico das tendências construtivas. Quando Torres-García alude às formas que têm relação com o pensamento de Platão, além do aspecto metafísico e transcendente dessas formas, há sem dúvida a atribuição da beleza em si das formas geométricas, pelo autor do *Filebo*. A divisão que está posta no olhar ocidental entre os domínios da arte e da arte aplicada, havia distorcido a percepção da produção simbólica de objetos em outras culturas tais como as indígenas, da Oceania e da África. Razão pela qual nos detivemos no início deste texto, em exemplificar o vocabulário geométrico a partir de uma lista de objetos utilitários da antiguidade grega e européia. Assim procedendo, enfatizávamos melhor dentro da revolução construtivista européia o movimento de retorno e deslocação hierárquica dessas formas. De modo que o enfoque no recorte ocidental da grade, melhor exemplifica algumas de suas remissões internas e retornos. Embora a referência de Torres_García a Platão, seja

²SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. SP:Edusp, Iluminuras, Fapesp, 1995. pp. 369. Torres_García foi fundador com Michel Seuphor, do grupo Cercle et carré, de tendência abstrato-geométrica.

³Op. Cit, p. 369.

⁴TORRES-GARCÍA, Joaquín. Apud: Op.Cit, p. 369.

uma amostra de uma vertente idealista e metafísica tanto em seu trabalho artístico quanto em seus pressupostos teóricos, não deixa de por outro lado, ter uma sustentação nas origens destas formas na Grécia. Neste sentido, Torres-García está postulando uma recorrência das formas que seu contemporâneo - o historiador da arte alemão de origem judaica - Aby Warburg denominou como *pathosformel*.

Para Georges Didi-Huberman, ao modelo natural dos ciclos de vida e morte, grandeza e decadência, que são aspectos da historiografia de ordem natural e simbólica que gera um modelo cultural evolutivo, Aby Warburg procedeu a uma substituição, por um modelo fantasmático. De modo que Warburg, bem ao início do século XX, trabalha a partir de um modelo fantasmático que se impõe ao ciclo de vida e morte e de “renascimentos” com que a historiografia da arte vinha até então se baseando. Warburg irá enfatizar, em concordância, aliás, com algumas idéias psicanalíticas posteriores, a reminiscência das imagens.

Esta reminiscência atua dentro da ordem ficcional, ao dirigir-se ao aspecto simultâneo das imagens, que ao se cruzarem no espaço do pensamento, são potencializadas no presente.⁵ Isto exclui a noção de anacronismo vinculado à sucessão destas imagens, na impossibilidade de esquecê-las.⁶ E não por acaso, Warburg irá formular alguns conceitos sobre os retornos imagéticos, a partir de uma viagem de estudos feita em 1915 aos índios Pueblo, nos Estados Unidos. A pesquisa de Warburg cruzou o paganismo primitivo com o paganismo da antiguidade clássica grega. O que lhe fará defender que a cultura evolui apenas na medida em que o simbolismo substancial se transfigura em pensamento. Warburg queria mostrar a permanência de certos valores expressivos, que sobreviveram numa espécie de patrimônio sujeito a complexas leis de transmissão e recepção. Nesse sentido, sugere uma concepção de história semelhante às de Benjamin nas *Teses sobre filosofia da História*. De modo que o renascimento, em seu conceito amplo e trans-histórico, é a tentativa de recuperação de aspectos da tradição perdida. Isto se dá através de uma memória coletiva que se manifesta através de sintomas.

Os princípios do *Construtivismo Universal* de Joaquín Torres-García operam de modo semelhante, na atribuição de um valor intrínseco à imagem:

⁵ Retornamos as idéias de Warburg adiante em *A espiral que rasteja na terra clareia o céu*.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Warburg, notre fantôme*. in: *L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de L'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Editions de Minuit, 2002. p. 27/28.

Que é a construção? - No momento em que o homem abandona a cópia direta da natureza e faz *à sua maneira* uma imagem, sem querer se lembrar da deformação visual que a perspectiva impõe, isto é, desde que se desenha mais a *idéia* de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável, começa uma certa construção. Se além disso, dá-se uma ordenação a essas imagens, buscando harmonizá-las ritmicamente de maneira que elas pertençam mais ao conjunto do quadro que àquilo que elas querem expressar, já se atinge um elevado grau de construção. Mas isto não é ainda a construção tal como a consideramos. Antes de chegar a isso devemos ainda considerar a forma. Como representação das coisas esta forma não tem um valor em si mesma e não podemos denominá-la plástica. Mas assim que esta forma contém um valor *em si* - isto é pela expressão abstrata de seus contornos e de suas qualidades - ela adquire uma importância plástica, e pode-se dizer de uma obra assim concebida que ela participa de uma certa construção.⁷

Em 1934 Torres_García retorna ao Uruguai depois de 43 anos onde se dividiu entre a Catalunha, Nova York, e Paris. Segundo Schwartz, os anos de retorno à cidade natal foram muito fecundos. Em seu “*taller*” Torres-García, escreveu livros, proferiu conferências e viveu uma das etapas mais criativas de sua produção pictórica.⁸ Estavam lançadas as sementes construtivas em solo sul-americano, nos anos da produção final de Torres-García em Montevideú. Estes últimos anos de disseminação do universalismo construtivo no Uruguai, são simultâneos a um inicial e crescente interesse na arte abstrato- construtiva em Buenos Aires. Com efeito, em 1944, ano das mortes de Kandinsky e Mondrian, uma revista chamada *Arturo* lança seu primeiro e único número nas ruas da capital portenha, apregoando o advento de uma nova era na arte. “Nem representação, nem simbolismo”, proclamam os jovens artistas do grupo: “Invenção”. Esta seria a palavra –chave do modo como tomam distância da idéia (considerada romântica) de criação, e de suas conotações subjetivas e intuitivas como essência básica das operações artísticas. Influenciados por *De Stijl* e pela *Bauhaus* e mais especificamente por algumas teorias de Theo van Doesburg e Max Bill, apregoam uma “arte concreta”. Arte que se formula, através de uma linguagem “universal” presente na linha e no plano, e num rigor científico, que superaria o caráter subjetivo da pintura representativa, seja ela expressionista, surrealista ou cubista. Os artistas, em grande parte eram materialistas dialéticos, que se opunham, no entanto, à precariedade do realismo socialista, bem como ao espiritualismo contido nos pioneiros da abstração européia, tais como Kandinsky, Mondrian e Malevich. Pela primeira vez um grupo de vanguarda não

⁷TORRES-GARCIA, Joaquín. *Querer Construir*. In SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit, p. 373. O original francês foi publicado em *Cercle et carré* 1. Março de 1930.

⁸SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit, p. 370.

chega ao país pelas mãos dos artistas que traziam as informações da Europa. O movimento se gerava da Argentina em resposta ao mundo, numa ousada atitude “entre o sacrifício e o jogo”. Ainda que nenhum de seus membros tenha na época pisado ainda o solo europeu, estavam a par de todas as tendências e querem entrar no jogo, a despeito de sua posição periférica. Os membros originais do grupo eram os uruguaio Carmelo Arden Quin e Rhod Rothfuss, e os argentinos Gyula Kosice, Lidy Prati e os irmãos Tomás Maldonado e Edgar Bayley. A primeira quebra no grupo ocorre por conta do fundamentalismo (que inclusive os levará a cisão em vários e sucessivos grupos). Maldonado e Prati fundam em 1946, a *Asociación Arte-Concreto-Invención*, da qual participavam Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Iommi, e Oscar Nuñez. No Manifesto Invencionista dão assim a conhecer suas idéias: “Es preciso inventar objetos cotidianos que participen de la vida cotidiana de los hombres. El Nuevo Arte nace de um deseo de participación en el mundo”.⁹

Os artistas, convencidos da utopia de que o desenho industrial e a arte serão um só, vivem tempos difíceis. Alinhados com o Partido Comunista, são vistos com desconfiança dentro do próprio partido, já que a abstração (de qualquer natureza) era considerada pelas esquerdas, uma espécie de “degeneração”. No entanto as acusações de hermetismo a impediram a radicalidade dos projetos rumo à quebra do quadro. Isto se deu, primeiro pela eliminação da moldura. A seguir, pela materialização das figuras em recortes e, após, pelo abandono da tela como suporte, utilizando a própria parede como tal. Chegam então ao que consideraram seu descobrimento máximo: A separação no espaço dos elementos constitutivos do quadro. O grupo termina de desagregar-se com a ida de Maldonado para incorporar-se a Escola Superior de Desenho de Ulm, dirigida na época por Max Bill. A sobra desta primeira aventura utópica e concreta na Argentina se manterá viva na revista *Nueva Visión*.¹⁰

O ciclo do grupo *Madí*, composto por artistas como Arden Quin, Rothfuss, Kosice e Martín Blaszko, embora menos dramático, pois não prescreve um futuro da arte no funcionalismo, nem se alinha com o PC, ainda mantém taxativa a especificidade da pintura e da escultura. Resgata, todavia, o conceito de criação, que havia sido rejeitado em anos

⁹FORN, Juan. *El dilemma del marco irregular*. In: Abstraccion I. Buenos. Aires, Banco Velox, 2001.

¹⁰Juan Forn pontua que Maldonado irá declarar anos depois na Itália que: “*Íbamos em busca de uma vanguardia que transformara la realidad y tuvimos que contentarnos com uma que solo pudo modernizar esa vetusta organización llamada arte.*” Op. Cit, p. 11.

posteriores, ao dizer que, “para el madismo, la invención es um método interno, superable, y la creación es uma totalidad incambiable. Madí por lo tanto, inventa y crea”.¹¹ Diríamos que buscando uma espécie de *entre-lugar*, os artistas do Madí reivindicam uma poética mais sutil, que deixe margem para a subjetividade e uma certa marca pessoal. Em anos subseqüentes, (ao final dos 40 e meados dos 50) novas cisões vão corroendo o grupo até a total extinção em 1960. O único dos concretos desta geração que se manteve obstinadamente fiel à pintura e as problematizações da grade argentina, e neste sentido, delas legítimo herdeiro foi Raúl Lozza.

Simultaneamente a uma vida pessoal marcada por muito sofrimento, prossegue em uma jornada rumo ao problema do marco ou moldura irregular, pois haveria que enfrentar também o problema da cor. Lozza estava em busca de uma síntese entre a cor e seus limites espaciais, para tentar estabelecer uma conjunção entre o tátil e o visual. Em 1952, o artista vai além no que denomina campo colorido (o plano onde se instala a obra) e especifica as dimensões que deve ter o “muro arquitetônico”, e a distância entre este e o espectador, além das intensidades cromáticas e de luz. Diante da escassez de obtenção desses muros, e também para evitar o acaso das salas de exposição, começa a instalar suas obras sobre placas esmaltadas, considerando-as fragmentos de muros, e não molduras que as encerrem. (Fig. 31) Com o passar dos anos, Lozza continua com sua obra solitária intitulando cada uma de suas peças com um número consecutivo.¹² Começa tardiamente a receber reconhecimento.¹³ Com os novos ventos da crítica, o artista passou a ser considerado um pioneiro na desconstrução do quadro e na desmistificação da peça única, irrepetível. Lozza parece responder aos pioneiros da grade européia, numa ordem de jogo que é - nas palavras de outro Raúl, Antelo - pura “adesão e revolta, liberação e controle.”¹⁴

Na retrospectiva que o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires lhe dedicou em 1997, o artista, segundo Juan Forn, se deu ao gosto de dizer com picardia, do alto de seus 86 anos:

Creo que ni Van Doesburg ni Max Bill superaron los límites de la pintura abstracta. Correspondió a nuesro país dar respuesta y solución a aquellas propuestas. Pero, de

¹¹Idem, p. 14

¹²Forn nos diz que em 199 já passavam de mil.

¹³Em 1971, sua obra 703 ganha medalha de ouro da câmara dos deputados da nação. Em 1985 a Fundação San Telmo lhe dedica uma importante mostra retrospectiva, e em 1991 recebe o premio Palanza da Academia Nacional de Belas Artes.

¹⁴ANTELO, Raúl. *Por um auto-exotismo abismal. (Na terra do jogo)*.in: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa, UEPG, 2001. p. 80.

acuerdo a mi criterio, lo realizado entre el 45 y el 46 por Madí y el Invencionismo sólo significó el agotamiento de un eslabón más del proceso hacia lo real-concreto”. Mis pinturas continuán siendo vanguardia? Vivo a la espera de que alguien las supere.¹⁵

Quatro anos após as aventuras de arte concreta na Argentina, surgem os primeiros núcleos de artistas abstratos no Brasil. Os artistas, que se reuniram em torno de Mário Pedrosa após seu retorno do exílio em 1945, pioneiros da abstração-geométrica eram os jovens, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, que começam a ter uma participação efetiva na cena cultural em 1948. Em 1949, um artista e teórico paulista, funda o Art Club, espaço que além de promover exposições mantinha contatos com o exterior. Junto a Luís Sacilloto e Lothar Charoux, forma-se o primeiro grupo abstrato-construtivo na cidade de São Paulo. Ambos sofreram reações contrárias por parte de alguns remanescentes do Modernismo de 1922, com Di Cavalcanti e Portinari. Assim posiciona-se Di Cavalcanti em 1949:

O que acho, porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios.¹⁶

Está manifestada na opinião de Di Cavalcanti, uma atribuição de perigo às fontes internacionais da abstração, que revela quão incipientes ainda são as manifestações abstratas de nosso próprio meio, neste primeiro momento. Com efeito, embora a luta contra a representação não seja inédita neste período, (não é uma questão a ser trabalhada em seus primórdios, já que os antecedentes se encontram em torno do modernismo de 22) setores consideráveis dos intelectuais de esquerda não querem o “afastamento da realidade”. Nesse sentido, o abstracionismo é condenável por não revelar um critério básico que se apóie no real. Ou melhor, da realidade social de seu povo. Aspecto que nos demonstra, que antes das escolhas estéticas, está em pauta o compromisso que os intelectuais e artistas brasileiros se colocavam em relação à sociedade. E isto se dá, especialmente no momento em que o país está se reorganizando politicamente após a implantação do Estado Novo. De modo que o

¹⁵Idem, p. 17.

¹⁶In: *Abstracionismo Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos 50*. COCCHIARALE, Fernando, e GEIGER, Anna Bella. RJ, Funarte, 1987.

projeto estético se postula a partir de sua posição diante de uma concepção social, e o critério usado para avaliá-lo está fora do âmbito estético, habitando o solo ideológico.

No entanto, é de curta duração esse conflito, que, nos próximos anos, em meados dos 50, desloca-se para dentro do próprio campo da abstração. Somos transpostos a uma cena de batalha em algumas partes do manifesto do grupo *Ruptura*, (composto pelos artistas Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilloto e Anatol Wladyslaw) núcleo de artistas concretos paulistas, não deixa nenhuma dúvida quanto ao alvo principal:

É o velho

todas as variedades e hibridações do naturalismo;
. mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;
. o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.

É o novo

.as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
. todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo-movimento-matéria);
. a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
.conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.¹⁷

Podemos extrair da contudência do trecho acima, a noção subliminar presente no *Ruptura* de ser de fato, a primeira vanguarda brasileira. Tão literalmente pioneira, de acordo com aquele aspecto que Walter Benjamin admirava nas primeiras vanguardas, em sua aptidão em construir alguma coisa de uma “tábula rasa”. É curioso que em *Experiência e pobreza*, Benjamin se refira a esses criadores capazes de extraírem alguma coisa do “nada”, como justamente, “construtores”.¹⁸

A propósito, John Kraniauskas em um artigo sobre Walter Benjamin narra como a América já lhe havia sido acenada mais cedo na vida, do que na tentativa de fuga para

¹⁷Extr. de Op Cit, p. 219.

¹⁸BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: Obras Escolhidas I, Brasiliense, 1985, p. 116.

trabalhar junto a seus colegas exilados nos Estados Unidos, no Instituto de Pesquisas Sociais.¹⁹ Em uma carta dirigida a Benjamin em 23 de Setembro de 1935, o historiador da literatura Erich Auerbach em tentativa de retomar o paradeiro de Benjamin, menciona uma oportunidade de trabalho surgida para ele, de exercer cargo de professor em São Paulo:

Pensei no senhor uma vez, pelo menos um ano atrás, quando estavam procurando um professor para ensinar literatura alemã em São Paulo. Encontrei seu (então) endereço dinamarquês por meio do *Frankfurt Zeitung* e o transmiti às autoridades competentes - mas a coisa deu em nada, e teria sido inútil escrever-lhe da Alemanha.²⁰

A “coisa deu em nada”, porém a por si só sedutora existência desta possibilidade, nos leva à indagação sobre quais teriam sido as conseqüências se a vinda de Benjamin para o Brasil tivesse se efetivado. Que espécie de intercâmbio poderia ter havido entre Benjamin e a cena cultural do país nos anos que anteciparam a emergência destas primeiras vanguardas “autônomas” no sentido estrito da palavra? E até que ponto a modernidade periférica teria influído e desviado sua filosofia crítica, que teria se deparado com uma efetiva potencialização afirmativa do presente nestas mesmas vanguardas? Pois a demarcação guerreiro-modernista de terreno no manifesto do *Ruptura* situando-se contra as principais tendências de arte do país, é posta pela primeira vez em termos estritamente plástico-formais. Há uma rejeição de questões extra-artísticas, que até então faziam parte do debate, tais como a brasilidade, o realismo social, ou aspectos regionalistas.

Porém em filigrana, podemos ler que a maior ameaça ao concretismo, que não adviria das idéias dos remanescentes de 22, porém do “não figurativismo hedonista”. (Fig. 32) Esta conceituação é entendida pelo grupo, como apropriada para cunhar a outra corrente de abstração emergente no país (a informalista), que não era definida em termos racionais. No ano seguinte (1953) Waldemar Cordeiro publica o texto “Ruptura” em suplemento do correio Paulistano, como resposta às críticas que Sérgio Milliet havia feito ao manifesto e a

¹⁹KRANIAUSKAS, John. *Cuidado, ruínas mexicanas! “Rua de mão única” e o inconsciente colonial*. In: *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e experiência*. Orgs. Andrew Benjamin e Peter Osborne. RJ: Jorge Zahar, 1997. p. 149/164.

²⁰Idem. John Kraniuskas leciona história cultural latino-americana na Universidade de Londres. Neste artigo especula a partir de dois fragmentos de “rua de mão única”, as menções que Benjamin faz ao México. Essas imagens, produzidas na interseção da etnologia, da estética e da psicanálise, constitutivas do imaginário expressionista e surrealista, forneceram segundo Kraniuskas, uma parte do inconsciente do recém dividido homem europeu. A natureza onírica das imagens dos fragmentos de Benjamin promovem, no entanto, uma “traição” ao crítico do historicismo, pois o México de Benjamin aparece num outro tempo, sem vínculo com o presente.

exposição do grupo no ano anterior no MAM de São Paulo. Cordeiro concentra-se em demonstrar, justamente os problemas plástico-teóricos do “abstracionismo hedonista”, corporificado neste caso, na obra de Cícero Dias. Waldemar Cordeiro usa as próprias palavras de Sérgio Milliet contra ele mesmo. Ou melhor, de um comentário feito por Milliet endossando a obra de Cícero Dias - o ativo participante do *Ruptura* - extrai os argumentos contra esta mesma obra:

Julgamos hedonista o não-figurativismo do Sr. Cícero Dias porque *cria formas novas de princípios velhos*. Demonstra-lo-emos aproveitando as palavras insuspeitas do Sr. Milliet - O Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas-mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições.²¹

Valeria lembrar que as origens da cisão entre as duas principais correntes abstratas têm origem por um lado, na seqüência das idéias de Van Doesburg que foram continuadas após sua morte em 1936, pelo artista suíço Max Bill. A exposição *Cercle et Carré* e sua dissidência caracterizaram claramente as dissidências posteriores. Desta, origina-se o grupo *abstración-creación*, que nos anos do pós-guerra, irá se desdobrar no *Salon des Realités Nouvelles*, que foi o principal evento de difusão do informalismo na Europa.²² Simultaneamente, o concretismo de Max Bill, sediado na Suíça, espalha-se pela América Latina, Argentina e depois Brasil, e também na Alemanha em Ulm, sede da Escola Superior de Desenho Industrial.²³ Valeria lembrar que o primeiro ano das manifestações organizadas do grupo *Ruptura*, 1952, corresponde simultaneamente, à vinda de Max Bill à América Latina, onde entrou em contato com os artistas argentinos, convidando Tomás Maldonado para substituí-lo no cargo de diretor da Escola de Ulm, e também, de sua vinda ao Brasil, no ano anterior, onde tinha ganho um prêmio na I Bienal Internacional de São Paulo, com sua emblemática escultura *Unidade Tripartida*.²⁴

²¹CORDEIRO, Waldemar. In: Op. Cit, p. 13.

²²Indo um pouco além nas origens da discussão, em 1930, Michel Seuphor e Torres-García organizam a exposição *Cercle et carré*, que pretendia agrupar as principais manifestações abstratas desde sua implantação 20 anos antes. Theo Van Doesburg e outros artistas acharam que a mostra diluiria as tensões entre as tendências convidadas e se recusaram a participar, e ao mesmo tempo, fundam o Concretismo lançando uma revista e uma exposição paralela, no intuito de tornar explícita a contradição entre abstração e intenção não figurativa.

²³Ver COCHIARALLE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Op Cit, p. 16.

²⁴Max Bill, já em 1950 tinha vindo ao Brasil para expor no MASP trabalhos de escultura, pintura e arquitetura, além de ter ministrado cursos no inicial Instituto de Arte Contemporânea do Masp. Criou-se neste mesmo ano, ligada ao Instituto, a Escola de Propaganda. Cf. Op Cit, p. 35.

A vinda de Max Bill à América Latina também resultou num convite para a ida da escultora brasileira Mary Vieira para fixar residência e trabalhar na Suíça. Em seis décadas de produção escultórica na Europa, sua obra permaneceu quase desconhecida em nosso país. Uma das precursoras da arte cinética, Mary, curiosamente, operou formalmente na confluência das formas da grade e da espiral. Com efeito, suas esculturas construídas a base de um dispositivo eletromecânico, constituem-se por uma sobreposição de planos metálicos, que recortados em forma espiralada, propõem tempo e movimento à ordem escultórica de meados da década de 50. (Fig. 33)

Neste mesmo período, uma conflituosa dobra está se manifestando dentro da própria vertente construtiva brasileira. Isto procede das diferenças que os grupos concretistas de São Paulo (Ruptura) e do Rio (Frente) têm, na interpretação distinta dos aspectos teóricos e práticos da arte concreta. O grupo paulista, de linha mais “dura”, procurou sempre referenciar sua prática aos problemas conceituais do Concretismo, em relação a Max Bill e a escola de Ulm. Por seu lado, o grupo *Frente*, do Rio, formado inicialmente pelos artistas Aluísio Carvão, Décio Vieira, Carlos Val, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson, cuja primeira mostra foi em 1954, cultivou desde o início uma certa autonomia em relação a estes problemas. A I exposição nacional de Arte Concreta, em 1956, foi um divisor de águas dentro das duas correntes. Os cariocas, acusados de empirismo e de não entendimento teórico das formulações concretas, por parte do grupo de São Paulo, acusação esta, que servirá como uma consolidação da posição carioca em afirmar suas diferenças. Até que em 1959, por conta das divergências inconciliáveis, o grupo do Rio - a esta altura contando com a participação dos artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann e o jovem Hélio Oiticica, além dos paulistas Willis de Castro e Hércules Barsotti; e os poetas Cláudio Mello e Souza, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spadinus - formaliza sua ruptura com o Concretismo e funda o Neoconcretismo.²⁵

O dado agônico entre os conceitos de Invenção e Criação, presente durante o processo de formação do *Madí* argentino, é novamente colocado aqui em pauta. A categoria de expressão, entendida pelo Concretismo como ainda uma modalidade travestida da representação, é retomada no Neoconcretismo. Com isto, é reconduzida a ação artística, ao campo da subjetividade, onde a idéia de criação (que havia sido substituída no concretismo

²⁵Cf. COCHIARALLE & GEIGER, Op. Cit, p. 18.

Paulista pela de produção) reencontra um lugar. Dentro do aspecto formal, a obra neoconcreta aboliu a distinção hierarquizada entre cor, forma e fundo, características do movimento paulista. Pois, no neoconcretismo, manter ainda o espaço do quadro para a intervenção estética, é manter um lugar sacrossanto da arte, enraizado nas Belas-Artes. Por isso, o espaço real adquire predominância, fazendo assim sentido a abolição da moldura na pintura, bem como da base escultórica. Por outra parte, o humanismo neoconcreto que se combina a uma fundamentação fenomenológica da experiência artística, considera a obra como uma espécie de totalidade cujas qualidades efetivas só podem ser fruídas esteticamente, antes, portanto, de qualquer recorte analítico que possa ser operado pelo discurso.

No decorrer da década de sessenta em diante, as experiências cada vez mais radicais de Hélio Oiticica e Lygia Clark iriam lançar os desdobramentos do movimento neoconcreto. Hélio Oiticica que com apenas 14 anos começou a estudar com Ivan Serpa, havia participado do grupo Frente em 57/58, com os *Metaesquemas*, *Penetráveis* e *Bólides*, em acordo à tentativa neoconcreta de fundar um novo espaço expressivo para a pintura, rompendo a relação de contemplação ao criar estruturas com a cor no espaço real, nos *Penetráveis*. Com isto, diríamos que nos encontramos diante de um processo de literal esgarçamento dos limites da grade. E Lygia Clark, que traçou uma linha de seqüência em toda sua trajetória, irá da quebra da moldura como primeira operação, também ao questionamento do espaço pictórico. (Fig. 34) Encaminhará seu trabalho rumo a tridimensionalidade com os *Casulos* e através do *Contra-relevo*, até chegar aos *Bichos*, que introduzem a manipulação do espectador. De algum modo, os dois artistas operam uma passagem da problemática da grade que rumo para espiral, quando em suas obras tardias, as questões dos sentidos e do corpo, são enfatizadas, gerando através disso, um retorno ao campo dionisíaco e sagrado da arte.

A radicalização tardia contida na obra de ambos, levará fundamentalmente à noção que irá substituir o papel do “artista” ao de “propositor”. Lygia Clark irá registrar por escrito este momento em 1968, da seguinte maneira:

Nós somos os propositores

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo.

Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a ‘obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores; Não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o 'agora'.²⁶

A geração pós-neoconcreta, irá trabalhar a partir dos desafios lançados pelo movimento, em relação às quebras, aos desvios com o rigor dos concretistas.²⁷ Com efeito, é a partir da herança do espaço expandido da obra, e da expansão da obra no espaço, que alguns artistas brasileiros, desde os anos 70, irão mover-se. Este espaço agora diferido, distanciado das premissas conquistadas pioneiramente por Oiticica e Clark, é desdobrado em relação ao espaço que concerne ao próprio local do circuito da arte. (Fig. 35) Por outra via, a substituição do artista pelo propositor, foi também ampliada e diferida. Onde, propositor e artista de uma só vez, ou alternadamente, conforme o jogo simulatório contido na arte, venha a demandar.

Neste sentido, a obra de Tunga propriamente, inscreve-se. O artista, considerado por grande parte da crítica como herdeiro legítimo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, opera num campo explicitamente onde o corpo (seja do espectador, ou de seus *performers*) adensa as noções de espaço, circularidade de circuito, e proposição. A fruição do trabalho de Tunga pressupõe um abandono prévio dos conceitos de arte em direção a uma outra experiência. Pressupõe um alargamento dos sentidos para abarcá-la, porque justamente uma das urgências próprias de seu trabalho é a derrubada de barreiras. Nesse sentido, seu modo de trabalhar se dá fora do formato clássico de exibição. Tratam-se de acontecimentos polimórficos advindos de uma recombinação de disciplinas. E é neste ponto que sua obra torna-se caracterizada pela reelaboração conceitual da sensibilidade precursora de Lygia Clark e Hélio Oiticica, da qual o próprio Tunga considera-se tributário. E nos peculiares eventos que apresenta compostos de várias obras que se cruzam, deve-se frisar que, cada uma delas é composta em si mesma por um sistema de grades. Grades conceituais e invisíveis, no entanto, compostas de redes, relações e remissões internas.

²⁶ Extraído de: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Catálogo da sala especial do 9º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Funarte, 1986.

²⁷ Como pós-neoconcretistas, entende-se a inserção de Cildo Meireles, Waltércio Caldas e Tunga.

Exórdio V. Narrativas ficcionais de Tunga: Havia um tunga no pé da tecelã

Entre os vários dispositivos que Tunga utiliza para proceder à suas hibridações plásticas, encontra-se a gelatina, que por sua natureza gelatinosa serve como instrumento que remete aos fluidos corporais, e que dá aos seus objetos, uma liga que se encontra muito de acordo ao que é próprio do corpo humano e seus sentidos, fatores tão presentes em sua obra. **Fig. ? Candentes lácteos.** Em outros momentos de seu percurso, encontram-se os imãs, a serviço da junção com os quais são aglutinados os distintos elementos. Porém há uma recorrência de fios de toda sorte, que, utilizados como matéria expressiva e maleável em suas esculturas, servem também como aglutinadores, do universo heterogêneo do artista. Os fios dão liga ao conjunto de elementos que constituirão uma mesma obra, ou ainda, para juntar várias obras entre si, e através disso, produzir uma terceira.

Assim é o caso de *Gravitação Magnética*, uma grandiosa escultura apresentada na 19. Bienal de São Paulo em 1997, onde a cabeça do próprio artista, moldada em ferro, mantinha-se levemente suspensa acima do solo por conta do uso de imãs, e onde uma imensa cabeleira de fios de ferro descia desde o teto do prédio, até o chão do primeiro andar. Da mesma maneira, os fios recorrem toda a estrutura de seu *Palíndromo Incesto*,¹ onde são os elementos aglutinadores de um circuito de esculturas de materiais diversos. Em *Barrocos de Lírio*, um trabalho apresentado para a X Bienal de la Habana, em 94, novamente os fios metálicos sustentam os objetos criados pelo artista, neste caso, uma série de caixas com charutos entortados a mão.

Porém, uma obra, *Xipófagas capilares entre nós*, chama especialmente a atenção, no sentido de nela se encontrarem emblematicamente, a soma entre produção plástica, escultórica, com seus escritos ficcionais. Nesse sentido, sua bem conhecida obra com o tema das *Xipófagas capilares*, coloca a um só tempo, uma problemática estrita sobre a narrativa - que é um dos grandes interesses que o artista demonstra - e uma utilização radical, do ponto de vista da forma, de fios de várias espécies, para a consecução mais propriamente plástica da obra. Conforme concebido para a versão de seu livro, *Xipófagas Capilares* é um circuito de esculturas em metal e delicadas pinturas sobre seda, que são, em sua maior parte compostos por uma temática relacionada à cabelos e pentes. Estas, versam em torno

¹ Obra que analisamos em duas versões neste trabalho. Cf: *Palíndromo Incerto I e II*, ambos exórdios de *Narrativas ficcionais de Tunga*.

de uma outra obra: uma performance, onde duas adolescentes caminham lentamente de mãos dadas, sendo que os corpos das meninas, se encontram “xipófagamente” unidos por uma vastíssima cabeleira loira.²

O texto ficcional do artista que as acompanha, é elaborado de um modo bastante complexo, em um folheto à parte dentro do livro do artista, e, como em outras de suas narrativas ficcionais, a criação de enigmas é postulada do início ao fim da história. O narrador começa por dar testemunho de uma série de eventos estranhos que estariam a ocorrer em sua vida nos últimos anos, tempo no qual se havia dedicado a realização de um filme no túnel Dois Irmãos.³ Entre os curiosos eventos, destaca-se um desconexo telegrama recebido pelo narrador, por uma amiga antropóloga que trabalharia na Dinamarca, com as seguintes palavras:

**“Todos túneis por parares
Topas toro tapa rochas
Se das beiras parte rachas
Pares ouro bordas aros
Soas artes para taras
Torpes poros tortos ossos”⁴**

A seguir, a antropóloga lhe envia pelo correio um envelope onde constavam cópias de seu trabalho, “uma tradução dos recentemente encontrados *Escritos Europeus* do professor Lund”.⁵ O narrador menciona então, que Pieter Wilhelm Lund, um naturalista dinamarquês, que havia dedicado boa parte de sua vida ao Brasil, tendo tido apenas dois anos de “vida científica” na Europa, onde teria registrado os tais textos encontrados, sendo que, “neles, Lund descreve o mito de origem de um povo nórdico”.⁶ Nosso narrador transcreve então, o mítico texto encontrado pelo “Prof. Lund”:

² Além de um registro fotográfico constante em *Barroco de Lírios*, há uma versão filmada da obra no vídeo *O Nervo de prata*, com argumento e direção de Artur Omar e esculturas e conceitos de Tunga. Fundação Iochpe, 1983.

³ Há aqui um procedimento de incluir a obra dentro da obra, já que Tunga está fazendo referência à *Ao*, seu filme onde há uma imagem de um túnel sem começo nem fim. Mencionaremos esta obra em *Palíndromo Incerto II*, em *Narrativas ficcionais de Tunga VIII*.

⁴ TUNGA. *Xipófagas capilares entre nós*. In: *Barroco de Lírios*.

⁵ Idem.

⁶ TUNGA. Op. Cit.

**Se pelos pêlos
Deparas acéfalas
A falas separa
Para nascentes o outro
Ou poupas sementes
Ou roubas somente
Bastardas as taras
Bastarrás as tabas
Abastadas atadas
Das bordas acéfalas
Ceifadas as falas
Ou vês ouro ou calas.⁷**

Neste momento da narrativa de Tunga, chama a atenção, divertida e curiosamente, o fato de que a documentação da “mítica nórdica”, recolhida pelo Prof. Lund, - a despeito de que a maior parte da vida deste personagem tenha se dado no Brasil - seja construída de tal maneira, que a tradução da “antropóloga”, possa sustentar uma série de rimas e de jogos verbais, inclusive alusivos à tradição da poesia concreta em nossa própria língua. Aqui se tornam evidentes a utilização da simulação e da falsificação, como dispositivos fabulares próprios da singularidade de Tunga, conforme o trecho acima demonstra, ao reorganizar a fantasia imaginativa, sob as bases da conquista da autonomia da linguagem.

A abismal história das *Xipófagas capilares*, continua a ser narrada pelo artista, de tal modo que uma série de histórias paralelas, vão sendo dispostas no relato, no melhor estilo das fabulações das *Mil e uma noites*. No entanto, daremos ênfase aqui para a parte em que as “pesquisas” do Prof. Lund aparecem, por conta de que nelas se encontram descritos os personagens e as aventuras, que estariam no cerne, na apenas desta narrativa escrita em particular, mas como elementos que estruturam o circuito de esculturas e de pinturas, composto pelo artista sob o nome de *xipófagas capilares*. O narrador inclui estes personagens e suas aventuras, através de uma descrição feita pelo próprio “Prof. Lund”, que se refere a respeito do mito ancestral nórdico, conforme leremos a seguir:

⁷ IDEM.

Parece que houve o nascimento de bastardas xipófagas e capilares, o que gerou discórdia, discussões e desavenças no país. Foram lembradas as tradições e na tentativa de desvendar o significado contido nos enigmáticos versos, chegou-se a uma unanimidade: uma vez que havia risco apenas na procriação, tentaria uma 'exegese' até a puberdade das bastardas. O tempo porém trouxe o agravamento da discórdia, o país se encontrava em ruína quando se deram os sinais púbicos. Em meio à desavença, a facção mais forte deliberou que o corte deveria ser efetuado e por vontade das xipófagas, caso contrário seriam sacrificadas. Frente à recusa das jovens, foram condenadas, sendo honrados seus últimos pedidos: foram decapitadas, decepadas por um só golpe. Adveio a decadência, lutas intestinas, e o fruto da discórdia, inseulto, manteve-se pendurado a uma árvore. A putrefação das carnes separou os tecidos dos crânios, restando da bela cabeleira loura um ressecado emórbido troféu. Sabe-se de posterior desaparecimento do agora escalpo. Um astuto bandoleiro, informado da mitologia que cercava o troféu, viu nele um belo presente para sua amada. Resgatou a peça r, nas extremidades ressecadas do couro cabeludo, achou o lugar para, de forma sintética, narrar o mítico texto concernente ao escalpo, agora palimpsesto. A mada esposa, agradecida, guardou intacta a prenda, dela retirando apenas um par de sedosos fios. Com eles, bordou numa fina seda uma imagem extraída dos seus sonhos. Durante a confecção desta tarefa, se deu conta de que os pêlos se metalizavam e douravam paulatinamente. Uma vez pronta a obra, a aparência era de fios de ouro. As aventuras do palimpsesto-escalpo e seus portadores cessam ao se introduzirem no templo de Yun Ka, com o propósito de saqueá-lo. Não consideraram a astúcia dos templários e menos ainda a poderosa arma.⁸

O trecho citado acima, nos coloca diante da decorrência na obra do artista, do tema da cabeça decapitada, que analisamos anteriormente em relação à *Semeando Sereias*. Mas o relato do Prof. Lund segue, em *Xipófagas capilares*, brindando-nos com a descrição sobre a vida no templo:

Aos homens cabia a atividade da pintura, repetiam uma mesma imagem sobre seda e com um caráter gestual ao modo da pintura chinesa (pintavam mordendo a língua). Sobre elas, eram bordadas preciosas imagens. As mulheres se dedicavam ao canto, melhor seria chamar murmúrio, pois eram sons guturais emitidos com os dentes

⁸ TUNGA. Op. Cit.

cerrados; a peculiaridade era que, a cada templária, se extraía um dos dentes, o que dava a afinação de cada nota. O conjunto soava assombroso e parece que o efeito desses 'cânticos' o era mais ainda...O portador do escalpo teve sua sorte determinada aí, pois ao ouvir o estranho coro, desfaleceu e sucumbiu com os ossos amolecidos. Sua amada, no entanto, foi poupada. Um dos templários, ao ver o bonito bordado, por ele foi seduzido e, com o propósito de incorporar esse modo iconográfico às suas sedas pintadas, poupou-lhe a vida. A obstinada artesã passou a participar do cotidiano do templo. Apenas era mantida em contínua sonolência, para que desse torpor extraísse imagens que, sonâmbula, bordava nas sedas.⁹

O narrador então, toma partido, frisando que a história não se encerra aí, já que,

Convém lembrar que a interpretação do mito dada por Lund se justifica, pois caso o tal povo não tivesse realizado o desastroso sacrifício, gerações de xifóides tributariam suas grotescas estranhezas com a conversão post-mortem de seus cabelos em ouro.¹⁰

A seguir, a história prossegue com diversas outras séries cruzadas, onde a estranheza dos fenômenos gera uma tônica quase surrealista, através do entorpecimento e do sono, que termina com o narrador acrescentando “apenas que tudo levava a crer que esses sintomas indicavam a puberdade de xipófagas capilares entre nós”.¹¹

Vale mencionar que o relato de origem do misterioso povo nórdico criado por Tunga, encontraria uma disseminação no Brasil. Isto se deve, ainda dentro da história, à descoberta de misteriosos fios dourados, durante a escavação de um túnel no Rio de Janeiro, que, entre outros enigmáticos acontecimentos, tudo teriam a ver com as xipófagas. Através da invenção do artista, coloca-se em cena uma discussão, que indo além da questão do mito de origem, deflagra, novamente, uma problemática sobre as identidades. Vimos em texto anterior,¹² que a fragmentação e o constante movimento identitário do mundo contemporâneo, surge, vez por outra na obra do artista, como um tópico onde a referência à cultura latino-americana, é dimensionada constantemente. Nesse sentido, a paulatina douração dos cabelos, parece colocar em jogo, irônicamente, uma alteridade e uma ameaça.

⁹ IDEM.

¹⁰ IDEM.

¹¹ TUNGA. Idem.

¹² Cf. *O Jardim das Sereias*.

Frisando, porém, a riqueza formal que *Xipófagas capilares* apresenta, nos deteremos em alguns aspectos de sua consecução, para que se possa entender melhor como seus mecanismos conceituais, afetam e também são afetados por sua fatura e sua materialidade. Dizíamos anteriormente, que se trata de um circuito composto de esculturas e pinturas que foram sendo disseminadas em torno da performance de duas adolescentes ligadas pelos cabelos. Com efeito, muitas das esculturas daí advindas, se tornaram obras emblemáticas do artista, no sentido de que aí começaram a gestar alguns elementos fortes de sua obra posterior. Entre elas, encontram-se as grandes cabeleiras e tranças metálicas dispostas pelo chão, gigantescos pentes e toros de ferro, bem como os conhecidos tacapes de imã. E, entre as obras tridimensionais, destacam-se as *Pinturas sedativas*, que como o próprio nome sugere, foram supostamente realizadas pela “amada do bandoleiro” do relato escrito. Estas pinturas foram feitas sobre seda, e algumas delas receberam ainda, bordados de fio dourado sob sua superfície.

Em alguns dos textos anteriores, estabelecemos uma analogia entre procedimentos narrativos e a confecção de tecidos. E neste contexto, tratávamos de estabelecer relações entre a metáfora do tecido-escritura, com algumas peculiaridades próprias das artes visuais, - especialmente aquelas enfatizadas pelas tendências construtivas, nas quais o *chassis* encontra, por sua própria forma, uma aproximação com a questão estrutural da tecelagem através da horizontalidade da trama e da verticalidade da urdidura - para pensar de que maneira o processo de Tunga estaria implicado, ainda que por uma série de desvios, entre alguns dos sistemas determinados pela *grade*.

Quando nos detemos sobre as tramas narrativas, que vão sendo armadas pelo artista ao longo de seu trabalho, vemos que estas, em grande parte, são frutos de sua talentosa astúcia em fiá-las, como parte de uma tática pessoal para a criação constante de um entre-lugar heterotópico na arte. Nos detivemos sobre as qualidades, a um só tempo, míticas e concretas, com as quais as heterotopias analisadas por Foucault, criam um espaço ilusório dentro de um espaço real. Algumas das heterotopias plásticas do presente, nas quais circunscrevemos a obra de Tunga, compreendem um diferimento em relação às experiências radicais das vanguardas tardias, onde nos *happenings* e performances pioneiros, havia ainda, uma certa idéia de transparência em relação ao procedimento, revelando ao espectador, todo o segredo sobre a constituição da obra. Vimos, nesse sentido, que a saída dos enigmas

ficcionais borgeanos em alguns criadores contemporâneos, consiste em uma retomada de algumas postulações do próprio mestre.

Os modos de narrar destes criadores, são regidos ainda, por um sistema que se manteria profundamente associado à criação do enigma como no modelo borgiano, mas se onde se exclui a revelação de como ele pode ser constituído. Estas seriam algumas maneiras possíveis de entrar numa área da discursividade que, trazendo a tona os procedimentos das gerações anteriores, trata, ao mesmo tempo, de reestabelecer uma tensão conflitiva com elas. É nesse sentido que o trabalho de Tunga se assemelharia ao de narradores como César Aira ou Enrique Vila-Matas, quando apontávamos que em suas narrativas, estes escritores propõem uma caminhada, ou um processo, que dá voltas em torno da engenharia revelada ou do procedimento dos criadores modernistas.

Assim, o retorno da fabulação em nossos dias, constituiria uma reordenação da própria estrutura narrativa, que pode então, proceder à uma potencialidade ficcional onde a exigência da verossimilhança da linguagem com seu meio específico, não é mais exigida. Se os criadores modernos, em grande parte operaram no sentido de revelar o segredo, ou ainda de revelar que por trás do segredo não haveria revelação; a criação feita no presente, permite uma dobra sob essa rasura, através da simulação da existência do segredo. No caso dos dois narradores, a saída de Borges, passa por uma lição do próprio autor das *Ficções*: a de se permitirem a máscara de serem deliberadamente anacrônicos, no sentido de estarem novamente abertos para os possíveis retornos da fabulação.¹³

Do mesmo modo, no processo de Tunga, encontramos uma série de questões em comum com estes narradores, especialmente no que diz respeito à uma exacerbada elaboração ficcional quase transgressiva em relação à um contexto artístico culto, que foi sendo constituído a partir do entre-guerras, e onde as alegorias e remissões literárias nas artes visuais, foram sendo progressivamente combatidas.

Até aqui, nos referíamos ao conceito de *trama* de um modo concreto em relação às análises feitas mais acima sobre a grade, especialmente em sua analogia entre tecido e escritura. Num primeiro momento, pensávamos que a reflexão que foi sendo armada sobre a grade neste texto, nos serviria para melhor situar a produção artística de Tunga, desde a sólida tendência construtiva das artes no Brasil, e também a partir das derivações

¹³ Cf. *Entre atribuição errônea e heterotopias*.

neoconcretas. Na medida em que nos aproximamos do conceito de *espiral*, começamos a nos deparar com uma série de tensões, nas quais Tunga opera, tanto seus fios narrativos, quanto plásticos. Nesse sentido, nossa indagação partiu da tentativa de mapear em que medida seu trabalho - que se processa segundo o próprio artista, de um desdobramento da obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica- ¹⁴ se mantém em relação, se desvia, ou se afasta, desta poética pós- construtiva. Para Tunga, algumas das táticas vanguardistas, e entre elas, as de orientação construtiva, tanto européias quanto brasileiras, demandariam reformulações:

As estratégias modernas, dentre as quais se encontra o construtivismo, e que talvez seja a que tenha tomado um ápice maior por causa da questão cubista, que seria claramente a primeira formulação da autonomia da arte moderna, se mostram ultrapassadas. Não penso que o projeto moderno tenha sido ultrapassado, mas que está apenas nascendo. É um projeto que ainda está vigente, e que talvez encontrou falência nos modos de se expressar. Dentro desse projeto, acho que a experiência brasileira, a experiência dessa cruel sociedade em que nós vivemos, cheia de contradições, tem o que aportar, e é nessa direção que o meu trabalho se constrói.¹⁵

Na medida em que se analisa o problema da possível filiação de Tunga com a orientação construtiva brasileira, vai-se tornando evidente que ela se processa a partir do desvio ou da “impureza” prévia, operada pelos neoconcretos, através da inclusão do corpo e dos sentidos, ao campo que era antes, estritamente visual ou ocularcêntrico do concretismo. Porém, há uma outra via de aproximação entre Tunga e a *grade*, menos diretamente mediada pelas circunvoluções das artes plásticas, se a enfocarmos, justamente, por uma remissão direta à tradição feminina da tecelagem e da narrativa. Isto mostra que o

¹⁴ O artista enfatiza sua filiação à tradição neoconcreta pela via do corpo, declarando que dentro da peculiar e fértil trajetória da arte moderna no Brasil, “é notório pensar-se o trabalho do Hélio Oiticica, que tem uma gênese estritamente ligada ao construtivismo, mas que vai encontrar uma subversão disso, por uma experiência da sociedade brasileira. Evidente que tudo isto está mediado não é uma coisa estanque, não há uma originalidade brutal nos criadores brasileiros, porquê a passagem à questão do corpo estava pensada em outros territórios, em outros pensadores que abordaram antes essa questão do corpo. Mas, enfim ela é radicalizada numa obra como a de Hélio ou Lygia Clark. A gente poderia falar, não de uma tradição, mas de segmentos, de uma seqüência de reflexões que no Brasil terminaram constituindo um corpo, que talvez seja uma grande colaboração à essa coisa do moderno. Acho que meu trabalho se coloca nessa linha.” Depoimento à autora em outubro de 2000.

¹⁵ TUNGA. Depoimento à autora em outubro de 2000.

artista parece colocar a si mesmo num devir feminino, como em *Serei A?*, já havíamos observado.

Com efeito, a tecelagem e o processo narrativo, fundem-se na palavra *trama*. E indo além, fundem-se astuciosamente, ao pensarmos que a *trama*, ou a *tramóia*, têm semântica e literalmente, uma ligação com estratégias de um jogo de procrastinação com o propósito de manter a sobrevivência. Estaria então implicadas na *trama*, um certo sentido malicioso de armadura e de defesa, que se instauraria, ao longo do tempo, dentro da ordem do universo feminino, como resistência. Nesse sentido, sabemos que da forte tradição de mulheres fiandeiras e tecelãs, oriunda da Grécia, iria surgir todo um mecanismo literário onde a tradição narrativa é fortemente associada aos gestos artesanais da costura, do bordado e da tecelagem. Deste modo, mencionamos anteriormente a figura de Penélope, famosa por sua astúcia, na espera do retorno de Ulisses, ao tecer o manto que lhe afastou os pretendentes indesejados. Mas Penélope, cujo próprio nome já destina sua vocação, já que é oriundo de *pene*, que em grego significa o fio próprio para tecer, tornou-se sobretudo, um emblema do impasse do criador frente à resolução final da obra, diante das possibilidades infinitas que a linguagem oferece.

Vimos anteriormente, um abandono e um retorno de certos elementos, nas configurações que Tunga vai montando, num processo semelhante ao de Penélope de tecer e destecer, ou, noutras palavras, há no artista, uma espécie de procrastinação voluntária, ao não tratar de resolver todos os enigmas que sua obra vai constituindo, e que parece ser concernente à uma ativação constante e desafiadora de sua própria capacidade criativa. Porém, existem em sua obra, uma série de referências que evocam estritamente figuras emblemáticas da mitologia tais como as Sereias e a Medusa, para colocar em debate, tópicos estéticos, sociais e políticos de nossos dias.¹⁶

Relembrando um pouco destas figuras femininas da mitologia, onde os fios literalmente conduzem a narração, podem ser convocadas também as mitológicas Parcas, as tecelãs dos destinos humanos, onde o desenrolar das vidas são o motivo que decora o tecido. E temos Ariadne, que forneceu a Teseu a chave da astúcia para vencer o Minotauro, através de um fio. Arma gerada pelo poder ardiloso, o fio de Ariadne, lembremos ainda guia metaforicamente, a resolução de problemas, sendo a chave da descoberta de um

¹⁶ Cf. *O Jardim das Sereias*, de *Narrativas ficcionais de Tunga III*.

determinado caminho ou problema. Há ainda Pandora, que além de possuir a fiança da caixa que não deveria ser aberta, foi a primeira mulher tecelã, e que aprendeu a arte da fiação com a própria deusa Atena, que nesse sentido, é designada como Atena *Penitis*, a tecelã. E por fim, a própria Aracnê, que após desafiar a deusa Atena nas artes da tapeçaria, termina por ser transformada em aranha, o animal que por excelência tece, terrível e belamente, a malha mortuária para sua presa.

Em todos estes casos, aparece uma idéia de astúcia e de ardil feminino em relação ao processo efetivo de fatura têxtil, que aparece conjugado à transmissibilidade da palavra. É desde esse ponto que a tradição feminina de lidar com os fios, nos levaria à narrativa processada como fio que separa a vida da morte, pela mulher que conta histórias. À essa narrativa suspensa por um fio, pertence a linhagem de Sherazade e dos narradores que com ela, e através do poder encantatório da palavra, tentam driblar a morte. Nesse sentido, Sherazade, que é a moldura das *1001 noites*, que é a armação que viabiliza a narrativa, para todos os efeitos, consegue procrastinar a própria morte, ao vencê-la por mais um dia. Esta reconquista da vida, nos fala, também, dos frágeis, tênues mecanismos dos meios da linguagem, que precisa vencer constantemente a ameaça de sua dissipação.

Por certo nos deparamos nas *1001 Noites* com a figura do narrador interminável, que prende o tempo e vence o poder da finitude. Pois, simultaneamente, Sherazade tece também, um manto infundável para a narrativa, que, aliás, é mantida em suspensão, já que, finalizá-la, é condenar à morte tanto o narrador, quanto a própria história. Nesse sentido, a teia que Sherazade herda de Aracnê, envolve um espaço redentor e imanente para a linguagem, que apenas a ficção permite.

Em grande parte, as narrativas ficcionais de Tunga, são tributárias de seu olhar retrospectivo sobre nosso modernismo antropofágico, bem como certas operações do surrealismo, conforme havíamos apontado anteriormente.¹⁷

Porém valeria frisar, que há um ponto de confluência sobre as operações de tecelagem oriundas da Antiguidade, e certas mitologias indígenas das Américas, que como sabemos, alimentaram grande parte do imaginário estético de nossas vanguardas.

Reconsiderando este imaginário, que também alimenta boa parte da produção de Tunga, explicitamente em trabalhos como *Tesouros Besouros* ou *Vanguarda Viperina*,¹⁸ do

¹⁷ Cf. *O motivo da vingança* e *O Jardim das Sereias*, em *Narrativas ficcionais de Tunga I e III*, respectivamente.

ponto de vista da antropologia, nos deparamos com a idéia da tecelagem como atividade extremamente sofisticada.

Com efeito, Claude Lévi-Strauss, ao estudar as mitologias nativas da América do Sul e do Norte, através de uma série de correlações míticas que associam homens, animais e técnicas nas cosmologias ameríndias, observa uma interessante associação entre o bicho preguiça e a arte da tecelagem. Embora o estruturalismo ao qual Lévi-Strauss fez importantes contribuições, se baseie numa oposição entre a natureza e a cultura, a observação do lendário antropólogo, sobre o caráter que aproxima os humanos dos animais, enfatiza o fato de que os indígenas buscariam nestes últimos, exemplos de determinados modelos culturais a serem seguidos.

Nesse sentido, a brasileira preguiça que come muito pouco e evacua dentro de longos intervalos, aparece como um exemplo de boa educação. Lévi-Strauss nos narra, a partir de seus estudos com os povos amazônicos que, segundo um mito Tacana, houve um tempo em que as preguiças eram iguais aos humanos, além de exímias tecelãs, e o mais novo de um par de irmãos, se apaixonou por uma mulher-preguiça:

Nenhuma mulher podia ser comparada a ela como tecelã de redes, sacolas e faixas. O irmão mais velho detestava a cunhada, mas não conseguiu acabar com o casamento. As mulheres-preguiça, conclui o mito, são as melhores tecelãs e as melhores esposas. O mito Waiwai citado acima afirma que na origem os índios e as Preguiças *Choloepus* sabiam fabricar roupas de fibras.¹⁹

Num outro mito, desta vez Warau, Lévi-Strauss avança sua interpretação sobre natureza e cultura, ao transcrever um mito que opõe as duas esposas de um índio:

Uma é boa tecelã, mas é estéril, a outra é fértil, mas incompetente para qualquer ofício. Estéril e talentosa, a primeira está totalmente do lado da cultura; a segunda, pelas razões opostas, completamente do lado da natureza. Os índios sul-americanos atribuem um valor social e moral ao controle das funções de eliminação. (...) Ceder à natureza é mostrar-se um mau membro da sociedade. Por sua esterilidade, a trabalhadora habilidosa do mito Warau transpõe para o registro das funções reprodutoras a retenção que é uma qualidade nos homens no que diz respeito às funções de eliminação. Nesse sentido, o Preguiça, que come pouquíssimo e evacua a longos intervalos, sempre no mesmo lugar, aparece como um animal naturalmente bem-educado que pode servir de modelo cultural para os índios. Não surpreende, portanto, que lhe atribuam uma competência especial em matéria de tecelagem, a

¹⁸ Sendo que a primeira já foi abordada em texto anterior, *O motivo da vingança*, e a última em texto adiante, *Vanguarda Viperina*.

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. SP: Brasiliense, 1986. Páginas 122/123.

mais complexa e mais refinada das grandes artes da civilização, e que sociedades de um nível técnico rudimentar conseguiram levar a um alto grau de perfeição.²⁰

Vemos em suma que nestes dois exemplos extraídos por Levi-Strauss das cosmologias ameríndias, a técnica da tecelagem está associada ao bicho preguiça, que é modelo por sua retidão alimentar e de eliminação. De modo que o caráter “educado” da preguiça-tecelã, a coloca culturalmente no topo de um espaço hierárquico que marca a tecelagem como uma das expressões mais refinadas entre as técnicas artísticas.²¹

Sherazade, a exímia narradora constantemente ameaçada de ser silenciada pela morte, seria, neste sentido, uma tecelã das mais refinadas, e se seguimos tomando de empréstimo a analogia ameríndia, poderíamos acrescentar que além de refinada, ela é literalmente “preguiçosa”, porque procrastina, retém e erotiza a teia narrativa.

Aqui, mais uma vez a sensibilidade da poeta e ensaísta argentina Tâmara Kamenszain nos auxilia, ao dizer que a escritura e o silêncio se reconhecem um ao outro, no caminho que os põe à parte da fala; e que a mulher, “silenciosa por tradição”, está próxima da escritura.²² Em seu argumento, o acesso feminino à fala teria nascido, balbuciente e acanhada, do sussurro e dos cochichos, apesar do fato de terem as mulheres, paradoxalmente, recebido dos homens, a alcunha de “muito conversadeiras”. Essa conversação, no entanto, não tendo tido atuação decisiva na “marcialidade” dos discursos de poder, não seria outra coisa que:

Esa enmarañada mezcla de niveles discursivos cuyo decir, como objeto, es la nada. Susurrante plática de mujeres, fue creando una cadena irrompible de sabiduría por transmisión oral, que nunca quedó recogida en libros.²³

Há um reverso que habita na escritura, que baseia sua preservação por via da transmissão oral. Kamenszain relaciona, a partir desta premissa, que a produção de alguns escritores, deve sua estrutura ao aspecto feminino e maternal da escritura, pois, “da mãe se aprende a escrever”, sendo a mestra por excelência de escritores, sendo ela que imprime ao

²⁰ Idem. Pág. 123.

²¹ A esse respeito vale ressaltar que as pesquisas analógicas de Levi-Strauss em *A Oleira Ciumenta*, constata a relação de um animal mais “imperfeito”, o pássaro *engole-vento*, (que é comilão e que não retém fezes) com as técnicas da cerâmica.

²² KAMENSZAIN, Tâmara. *Bordado y costura del texto*. in: *Historia de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Piados, 2002. pp. 205/211.

²³ Op Cit. p. 205.

lar, aquele *sem sentido* prazenteiro da palestra.”²⁴ A ensaísta começa por observar que Góngora não aprendeu a escrever através de manuais de versificação, mas que sua poesia, “receita milenar de avó”, procederia da prática reiterativa oriunda dos cochichos das regras culinárias. Através de um depoimento de uma irmã de Lezama Lima, que recorda o ambiente cotidiano da família, Tamara enfatiza o importante papel que as as mulheres iriam ter em sua obra, já que elas investiam grande parte do tempo em incessantes diálogos, que eram somente interrompidos para prosseguirem nas tarefas do dia-a-dia, e ao qual retornavam, fiando-os com aperfeiçoada técnica, formando como que a marca cultural das crianças da família. De modo que essa rica tradição oral serviu para enriquecer o inconsciente do poeta, que anos mais tarde, os iria remontando, submetendo-os à sua invenção. O que ao longo do tempo os foi como incubando dentro de sua obra. De modo que a mãe imprime o espaço artesanal ao lar, na obsessão vazia das tarefas diárias:

Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir. Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar. Tras el supuesto de que las mujeres, dedicadas al detalle, pierden mucho tiempo, las grandes compañías de limpieza prefieren contratar hombres. Son ellas las que ven el polvo escondido detrás de los objetos y las que se detienen en él. En esa lenta práctica de ir descubriendo lo que otros no ven, perfeccionan su oficio. Del mismo modo, cuando el ojo que releo lo escrito pierde tiempo encontrando suciedad en el detalle, trabaja como mujer. Cepillar un texto, pasarle el plumero, son metáforas que nacieron en la tarea domestica y a ella deben su obsesividad artesanal.²⁵

Ao citar um verso do “tecedor” Lezama Lima; *Parmênides ciego tejiendo la alfombra de Bagdad./ Comienzo porque sé que alguien me oye/ la que oyó mi nacimiento*, a autora atribui à mãe do poeta a tarefa de desenrolar o fio, ao mesmo tempo em que com sua eterna escuta, abre ao filho o lugar da escritura. Kamenszain, atribui à falta de demanda de que as mulheres escrevessem, através dos séculos, o fato de que incubassem o *sintoma* literário, desviando-o para as tarefas domésticas e a conversação. O sintoma, porém teria ido habitar em seus filhos, e assim, teriam surgido algumas das obras assinadas por homens, dotados porém, de uma invisível co-escritura feminina. A memória feminina, incorporada nas conversações, encontrou seu lugar de registro escrito nos diários, cartas e receitas:

²⁴ Idem. p. 205.

²⁵ KAMENSZAIN, Tâmara. Op Cit. P. 206.

Proust, como tantos otros artesanos del bordado y del tejido, es hijo de la escritura femenina. Interlocutor de abuelas, madres, sirvientas, lanza a rodar el diario íntimo, lo legaliza, lo vuelve literatura.

Y aunque para ello era necesario que le imprimiera una firma masculina - ley y hombre encuentran su síntesis perfecta en la firma - también era necesario que permaneciera sentado, como las hermanas Brontë imaginadas por Virginia Wolf, en medio de la sala de estar. Para la Wolf es en medio de esse ámbito de pláticas, de cruces, de trabajos domésticos, donde se teje la historia familiar. Charlotte Y Emily, sin cuarto propio, acumulaban, desde el lugar colectivo de la casa, la maeria de la novela.

Pero así como Proust pidió prestado a la mujer ese lugar de la casa, las Brontë, para publicar - para hacerse públicas- , pidieron prestadas al hombre la firma, la legalidad.”²⁶

Esta aproximação da ensaísta à metáfora entre o texto e a escritura, e que se alarga ao domínio das pequenas tarefas cotidianas, lendo nelas, uma prática de escritura sem grafia e sem marca, nos gera a possibilidade de uma outra abordagem para algumas hipóteses que havíamos formulado mais no início deste trabalho, quando nos detínhamos a pensar uma espécie de analogia “genética”, uma espécie de recorrência de elementos da *grade*, quando se manifestam na consecução, tanto do tecido, quanto da escritura. Mencionamos que a modernidade, considerada a partir dos procedimentos de cópia, geraria uma constante cisão da metáfora *tecido-escritura* devido, entre outras coisas, ao seu próprio processo interno de disseminação dentro do papel, o que a faria afastar-se do padrão simétrico de ocupação do suporte por todos os lados. Mencionamos, também, as mudanças de suporte para a escrita, processo que, indo do raro velino ao vulgar papel, detonariam mudanças materiais e físicas que afetariam a própria escritura. Isto se daria porque o papel, contrariamente ao tecido, é um aglomerado constituído de fibras abertas, e que tende a expandir-se virtualmente para todos os lados, tendo então uma similaridade com o feltro, o “nômade” não-tecido, por excelência. ²⁷

Todavía, a reflexão de Tamara Kamenszain preenche detalhadamente outro espaço. Trata-se da análise de um espaço imanentemente arcaico, onde a sobrevivência da narrativa, estaria novamente associada à fragilidade dos fios da vida cotidiana, mantido pela ordem do feminino. Este universo, alimentado pelo sintoma da escritura, teria então sobrevivido, às mudanças geradas pela ampliação do mundo na conquista da América e à disseminação da escrita após Gutemberg, teria resistido à própria à revolução industrial, onde o tecido

²⁶ Idem. p. 207.

²⁷ Ver neste trabalho os textos anteriores: *A grade como espaço relacionado ao tecido*, e *Sobre alguns recuos e aproximações da escrita em relação à simetria da grade*.

passou a ser fabricado por máquinas, e teria ainda, resisitido à própria an-estesia moderna, que Walter Benjamin havia considerado como uma das mais importantes mudanças decorrente da própria industrialização, na modernidade.

O espaço sugerido por Kamenszain, em última análise, nada mais seria do que a sobrevivência da fatura artesanal e narrativa, do fio de união entre a mão e a palavra, que se encontravam completamente esgarçados na cena fragmentária da modernidade benjaminiana, e nesse sentido, são a contra-face daquela experiência que havia sido considerada irreversivelmente perdida.²⁸ Assim, Kamenszain aponta para uma preservação deste espaço de experiência, que se manteve preservada, ainda que sutil e sub-repticiamente, frente às mudanças técnicas e estéticas da modernidade.

Esse espaço de sobrevivência apontado pela escritora argentina, vem ao encontro do modo como Tunga aproxima-se em seu trabalho, da imagem da astuciosa mulher fiandeira, que a amada do bandoleiro no relato das *Xipófagas*, havia encarnado. (Fig. 36 **pintura sedativa**) . A tradição da tecelagem e a da narrativa encontram em sua obra, uma série de recorrências, e num sentido estrito, os fios e as tranças, são elementos materiais que a percorrem com constância. Eles aparecem em esculturas como as longas cabeleiras metálicas, tranças e linhas de costura, que mencionamos anteriormente como em *Palíndromo Incesto* (Figs 8 e 9), e aparecem ainda na performance das *Xipófagas capilares entre nós*, (Fig. 37) e como elementos intrínsecos da performance *Teresa*, onde tranças feitas de cobertores desfiados, vão sendo feitas por um grande número de atores, em um crescendo durante horas.²⁹

Porém em *Xipófagas capilares entre nós*, a relação entre fios usados pelo artista não apenas figuradamente, mas de modo literal, através de cabelos e fios dourados, e a própria narrativa escrita que a acompanha, são exemplares daquele espaço de sobrevivência do ato de contar histórias, que Tamara Kamenszain nos aponta.

²⁸ Valeria a pena retomarmos algumas das noções colocadas ainda por Benjamin em *Experiência e Pobreza*: “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?”. Cf. Walter Benjamin. Op. Cit. p. 116.

²⁹ *Teresa* é uma obra que será abordada mais ao final deste trabalho. Cf. *Êxtases, teresas, Assaltos e Resgates*, em *Narrativas Ficcionalis de Tunga IX*.

11. Uma breve passagem da grade à espiral na estética de Adorno e Benjamin

*Turug-tug passarei
Turug-tug esta década
Turug-tu num chiqueirinho bem burguês
Turug-tug comendo
Turug-tug minha culturinha de massa todo
mês.*

Tom Zé: O Pão Nosso de Cada Mês

A discussão que estamos mantendo até aqui, sobre um espaço ambíguo entre os conceitos da *grade* e da *espiral*, dá-se, vale reiterar, através da criação de uma imagem que ofereça mecanismos de leitura para as análises sobre as obras de Tunga. A imagem da espiral é convocada no sentido de interrogar os limites da linguagem, enquanto que a trama discursiva da grade, ao buscar um pleno desvínculo com as questões da representação, optou por privilegiar as formas geométricas, por serem estas, uma pura manifestação da racionalidade constitutiva do pensamento humano sem nenhuma relação com as formas naturais. Por sua parte as formas espiraladas são encontradas na grafia da natureza. Basta pensarmos sobre as inscrições nas conchas e folhas.

Para uma análise sobre o imaginário da espiral, tanto na natureza quanto nas representações dela na arte, nos reportaremos ao interessante livro de Theodore Andrea Cook, *The curves of life*.¹ Marcel Duchamp com os *roto-reliefs*, e os *discos giratórios*, de 1923, nos fornece, por sua vez um paralelo ao vocabulário não representativo do período de formação das linhagens da grade. Estes trabalhos compostos de cartão com círculos impressos sobre ele, tinham um mecanismo de movimento, que ao fazer os cartões girarem, transformavam o círculo em espiral. Por certo há aqui toda uma leitura feita por Duchamp, dos mecanismos móveis que se encontravam na exibição das *Impressões da África* de Raymond Roussel. Mas também uma apreensão conceitual do *procedimento* rousseliano em

¹ COOK, Theodore Andrea. *The curves of life. (being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science and to art, with special reference to the manuscripts of Leonardo da Vinci)*. NY: Dover, 1979.

relação à linguagem. Roussel partia da aproximação fono-semântica das palavras e frases, para criar um afastamento entre elas ao longo da narrativa, explicitando o caráter lúdico da própria linguagem. Alfred Jarry, ao compor o histriônico anti-herói da modernidade, o *Pai Ubu*, ilustrou o personagem com um desenho de uma espiral sobre a barriga. E Mallarmé em *Igitur*, assim à ela se refere: “esta escansão não será o ruído do desenvolvimento de meu personagem que agora o continua na espiral e este roçar, o roçar incerto de sua dualidade?”²

A dupla natureza da linguagem, seu espelhamento presente na explicitação do procedimento em Roussel, coloca-se na imagem que faz Mallarmé da espiral como signo da incerteza. Porém, a espiral remete à possibilidade de expansão, de abertura ao infinito que tem como consequência, o retorno. De modo que seria possível extrair de uma leitura de Nietzsche, um cunho dionisíaco, na sugestão de movimento proposto na forma orgânica da espiral. A grade como vimos até aqui, apesar de transgressiva em relação à tradição ilusionística da pintura, ou da representação realista da literatura, revela uma forte amarra com o classicismo. Isto se dá pela forte utopia ideológica de privilegiar a racionalidade e as emoções metafísicas do homem, em detrimento de suas expressões instintivas. A espiral, neste sentido, seria o Outro da grade.

Porém, de um modo mais genérico, esta discussão nos serve como mote ao espaço reflexivo que circunda algumas das noções do que seria a “obra de arte”, a persistência ou não deste conceito, de um modo mais amplo em nossa época. Vivemos hoje da herança conceitual de uma época que pulverizou por completo os modelos e categorias antigas do Belo, em favor de vários conceitos estéticos, entre eles o de *reprodutibilidade técnica*, conceito este, que integra os fenômenos estéticos na esfera após o advento da indústria cultural.

Para entender as complicadas articulações culturais contemporâneas,³ devemos retroceder algumas décadas, buscando encontrar nas tentativas pioneiras de fuga das armadilhas teóricas que a modernidade em seu auge havia imposto aos intelectuais.

² MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur*. in: *Poemas*. Org e trad. De José Lino Grünwald. RJ: Nova Fronteira, 1990.

³ Como, por exemplo, as redes entre produção e circulação da arte, seus vários caminhos contraditórios e simultâneos, bem como os processos de readaptação da cultura dominante feita nas margens, ou ainda os processos (por vezes involuntários e forçados) de heterogeneização nas megalópolis.

Nesse sentido, a fecundidade das divergências no período anterior a segunda guerra, entre os pensadores alemães Theodor Adorno e Walter Benjamin, fornecem uma chave de leitura para duas posições que se não são propriamente antagônicas, são divergentes quanto a enunciação intelectual em que cada um dos pensadores se alinha, e que encontram certa simetria com as categorias da *grade* e da *espiral* que estamos aqui a desenvolver.

Recapitulando o que havíamos desenvolvido a respeito do conceito de *grade* até aqui, vimos que o núcleo que opera por detrás de sua trama estética e discursiva, concerne à problemática de busca de uma desvinculação com os problemas da representação. No campo da visualidade, isto se traduz na ênfase em privilegiar as formas geométricas por serem estas, uma pura manifestação da racionalidade. O que constitui uma face do pensamento estético que se quer sem nenhuma relação com as formas naturais.

E, no campo literário, as pesquisas iniciadas pelos formalistas russos, através de sua orientação descritiva e morfológica dos fenômenos da literatura, haviam distribuído as especificidades de cada gênero, relacionando o problema da legitimidade do texto com a necessidade da leitura dar-se em perspectiva histórica. Literalmente, uma *grade*, é uma forma geométrica composta do cruzamento de várias linhas rigorosamente retas, verticais e horizontais que não possuem nenhuma similaridade, nenhuma remissão, com as formas da natureza. Trata-se de uma pura concepção do raciocínio lógico do pensamento humano. Levando-se este fator em consideração, diríamos que a problemática da *grade* se orienta para a demarcação e conseqüente ocupação específica da partilha dos espaços do saber. Através de um paradoxo, a *grade* coloca de um lado: uma linha que visa o constante ultrapassamento dos problemas estéticos - o que supõe uma superação estilística e histórica destes - que se encontra na transgressividade contida na ruptura com a pintura surrealista, ou o fim da representação própria do romance; e coloca de outro: um forte vínculo com o classicismo na manutenção de algumas premissas platônicas. Isto revela a utopia de privilegiar a racionalidade e as emoções metafísicas do ser humano, em detrimento de sua expressão irracional e instintiva.

A *espiral*, por sua vez, coloca-se tanto como ponto de interrogação dos limites da linguagem, quanto remete à sua possibilidade de expansão. E da abertura extrema que promove, faz com que os elementos, (incluindo-se aí conceitos e coisas) que se movem sobre sua linha, tendam ao infinito. Enquanto forma, a *espiral* está diretamente implicada à

natureza e a organicidade, estando pois associada, tanto quanto à *grade*, aos problemas da repetição, do retorno e da diferença. Porém enquanto a *grade* estabelece as demarcações em torno destes problemas, e mais especificamente, circunda os limites da linguagem, a *espiral* os expande.

Theodor Adorno parece posicionar-se ao lado da *grade*, ao assumir como princípio de sua crítica a não identidade entre razão e real, levando ao limite uma dialética negativa onde não há fuga possível; enquanto Benjamin, por seu lado, parece ser partidário da *espiral*, por assimilar e transformar toda negatividade em potência de criação. Desde a ruína ao objeto efêmero que, infinitamente podem gerar novos possíveis. O percurso crítico do pensamento moderno dobrado sobre si mesmo a partir da filosofia de Kant e Hegel, é levado por Adorno pela via do paradoxo da razão que tenta refutar a si própria. Porém o único sentido da crítica, que permite à razão não se transformar numa espécie de “anti-razão”, é seu caráter não conclusivo. A reflexão dialética adorniana não cessa de tentar recolocar em questão seus próprios efeitos e resultados. Daí advém a força ética do pensamento de Theodor Adorno. Para esta profunda negatividade na qual subjaz o colapso da razão que se esmaga sobre si própria através de suas investigações, o pensamento de Benjamin opõe-se como uma espécie de desvanecimento. De modo que aquilo que para Adorno era considerado negativa e quase pejorativamente como o “retorno à barbárie”, constitui para Benjamin quase uma fonte de esperança, um caminho a ser trilhado nas novas formas de arte que estarão ao dispor para a criação e para o pensamento. Daí que seu interesse com alguns pressupostos vanguardistas, adquira todo sentido.⁴

Para que possamos entender melhor este interesse de Benjamin em relação aos procedimentos de vanguarda, devemos fazer uma breve recapitulação de alguns conceitos que recorrem a reflexão ao longo de seus escritos. Nesse sentido, valeria recordar que ao correlacionar as manifestações do espírito na matéria, no “mundo das aparências”, Benjamin irá descobrir nas correspondências baudelairianas, uma das chaves que o levaria a dispensar comentários de explicação e de interpretação ao longo das suas análises críticas.

Sabemos que Benjamin havia extraído das imagens poéticas de Baudelaire, os exemplos mais representativos das alegorias modernas. Em seu estudo sobre o *Trauerspiel* (peça dramática que termina em luto e na qual a história e não o mito apóia o tema e que se

⁴ Cf. *Entre experimentação e deriva*, ensaio anterior constante neste trabalho.

desenvolve em torno dos avatares dos monarcas absolutos e suas maquinações), problema constante de sua tese sobre o drama barroco, vê-se que a alegoria é vista como emblema da transitoriedade. Ao refletir sobre a modernidade Benjamin observa que esta, sustentada pela noção de progresso, tenta ocultar esta transitoriedade que a percorre como um avesso. As leituras mais correntes sobre a filosofia benjaminiana enfatizam suas correspondências entre as alegorias do barroco e as do século XIX, onde o efêmero tomaria as formas da modernidade pela eclosão do passado no presente. Noutras palavras, um gatilho que rompe com a visão do tempo historicista.

Porém, o estudo sobre o *Trauerspiel* possui também a possibilidade de que possamos ler nos fragmentos que recorrem a escrita de Benjamin, a partir de suas várias aproximações à produção teórica do historiador de arte Aby Warburg, bem como dos intelectuais que circularam em torno do instituto Warburg.⁵ Porém merece nossa atenção neste momento, o fato de que para Warburg o Renascimento inaugura a modernidade, o que é uma postulação peculiar no contexto progressista de sua época. E que Benjamin tal como Warburg - que havia criado um método de investigação para a história da cultura através da recorrência de padrões imagéticos em diversas civilizações - irá de modo análogo, pensar a sensibilidade renascentista da qual deriva o barroco, desde uma amálgama cultural tenso na coexistência do antigo, do tradicional e do novo. Tensão articulada neste momento por Benjamin, através de um conflito: o soberano que protagoniza o *Trauerspiel*, não é o príncipe idealizado que haveria construído o Estado ao modo das obras de arte do período em busca de uma conciliação dinâmica entre opostos. Muito pelo contrário, o *Trauerspiel* revela as engenhosidades do absolutismo na tentativa de obtenção de uma estabilização estável e permanente dos Estados e das sociedades. Os monarcas renascentistas das *origens do drama barroco alemão* são “barrocos” no sentido de se encontrarem no extremo oposto do programa político humanista da renascença. Parte desta visada de Benjamin, segundo o pesquisador argentino José Emílio Burucúa, em torno do *Trauerspiel* é tributária do horizonte histórico-cultural cultivado justamente no círculo warburgiano.⁶

⁵ Nos detemos especificamente sobre Warburg e os estudiosos reunidos em torno de sua biblioteca, adiante em *A espiral que rasteja na terra clareia o céu*.

⁶ BURUCUA, José Emílio: *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. Pg 34.

Circunscrevendo o problema dentro do campo literário, Baudelaire havia relativizado esta visão otimista, ao apresentar o efêmero deste tempo que se quer eterno. Se a visão alegórica é própria dos períodos de uma certa desvalorização do mundo dos fenômenos, Benjamin irá cruzar o barroco do século XII com o desvalor do século XIX, que evidentemente tem causas diferentes e particulares, como um certo sentimento iminente de catástrofe. A repetição da mercadoria, sempre a mesma, porém sempre associada à novidade, parece ocupar o lugar do emblema da caveira no período barroco. O encobrimento do mesmo que a repetição dos objetos na sociedade de consumo tenta mascarar sob a forma da novidade, onde o eterno e o efêmero, o velho e o novo encarnam pólos antagônicos, levam Benjamin à reunião do que cunhou como “imagens dialéticas”. Estas imagens se apresentam no *flâneur* e nas *Passagens*, enquanto tensões que constituem um tempo indeciso entre passado e presente na modernidade. Pois sendo o *flâneur* um tipo que ainda pertence ao passado, ao transitar pelas ruas da cidade, envolvido pela multidão, começa a ser lançado ao mundo das mercadorias, onde fará uma passagem da condição de observador para a de consumidor. As *Passagens* arquitetônicas, análogas ao *flâneur* na fusão entre duas temporalidades, que se reforçam no uso dos materiais como ferro e vidro (que promovem uma indistinção entre dentro e fora, entre interno e externo) serão, por sua vez, emblema de transitoriedade, no breve período de tempo em que serão substituídas pelas lojas de departamento.

Sabemos que basicamente, a relação de Benjamin entre a alegoria e o modernismo se dá através de uma leitura efetiva da descontinuidade temporal dos eventos. Pois ao evitar a história como uma linha seqüencial, é possível estabelecer convergências do passado da cultura mais remoto na cultura mais moderna, bem como agir de forma retroativa, observando fenômenos modernos nesse passado, o que permite saltar por cima de aparentes evoluções da cultura. E também neste sentido Benjamin aproxima-se das concepções warburgianas.

Para o pesquisador do conceito de *vanguarda*, Peter Bürger justamente, “foi a experiência de Benjamin em lidar com obras de vanguarda o que tornou possível tanto o

desenvolvimento da categoria (de alegoria) como sua aplicação ao barroco, e não o inverso.”⁷

A introdução da forma alegórica da montagem na obra de arte, que destrói sua condição separatista da realidade, fez com que as vanguardas históricas apontassem por primeira vez, à condição institucional da arte. A partir deste ponto, uma outra forma de engajamento tornou-se possível, através da inserção efetiva de “realidade”, ao invés da utilização de signos que apenas a circundam. No entanto, o problema aqui se duplica, na medida em que os efeitos políticos irão adquirindo variados matizes. Diríamos que tais matizes vão, desde o reconhecimento da forma revolucionária da vanguarda como inadequada a uma verdadeira práxis política, circunscrevendo-a ora ao desafio institucional, (surrealismo) ora à sua refuncionalização cultural (Brecht), ou na extrema refuncionalização utópico-formal (Bauhaus, Construtivismo). No paradoxo entre a pretensão das vanguardas de introduzirem a realidade na obra e, como consequência na instituição burguesa (que ao mesmo tempo continua a manter a arte separada da realidade), encontramos o núcleo das divergências intelectuais de nossos dois autores.

Aparentemente o recurso de Benjamin ao princípio construtivo da montagem, o alinha com as vanguardas estéticas. Esta partilha procede do princípio formal da montagem como uma oscilação entre os dados “reais”, objetivos na obra e, ao mesmo tempo um certo controle subjetivo que a técnica permite a respeito do significado destes dados. Tanto quanto na alegoria, a montagem permite uma certa autonomia, uma respiração das partes enquanto signos. A estudiosa da obra de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss pensa que tal procedimento “pode ter dois resultados antitéticos, e isso se transforma em fonte de uma instabilidade epistemológica”.⁸

Ora, isto permite ao “produtor literário” manipular os significados, com o propósito de que o engajamento da arte se torne indistinto da propaganda política. Ainda segundo Buck-Morss,

Foi Adorno que pela primeira vez assinalou essas tendências na epistemologia de Benjamin, mas elas evocavam mais críticas que elogios de sua parte. Ele ficava preocupado quando descobria na obra de Benjamin qualquer sacrifício de reflexão

⁷ BÜRGER, Peter. *Apud*: BUCK-MORSS, Susan: *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. de Ana Luísa Andrade. UFMG, Argos, 2002. Col. Humanitas . Pg 271.

⁸ BUCK-Morss. Op. Cit. Pg 273.

objetiva em favor de correção política, qualquer tentativa de defender a classe operária que transformava a teoria em propaganda, mostras, segundo suspeitava, da prejudicial influência de Brecht. E também estava alarmado pela tendência oposta, de inspiração surrealista, ‘o olhar de assombro ante a apresentação de meros fatos’ que tinha causado o primeiro ensaio sobre Baudelaire ter se estabelecido ‘no cruzamento entre a magia e o positivismo’, como Adorno escreveu a Benjamin, com a advertência: ‘Este lugar está enfeitado’.⁹

A preocupação de Adorno diz respeito ao sacrifício que por vezes observava em Benjamin, de torcer a reflexão objetiva em nome de uma correção política, ou “qualquer tentativa de defender a classe operária que transformava a teoria em propaganda”.¹⁰

No entanto, se subtrairmos a influência dos estudos cabalísticos de Benjamin e sua aproximação à mística judaica, via Scholem, Adorno ao atribuir o cruzamento entre “magia e positivismo” nos escritos de Benjamin, às negativas influências de Brecht e dos surrealistas, talvez tenha errado o alvo, pois o “lugar enfeitado” é o campo reflexivo que pertencia por excelência a Aby Warburg.¹¹ Benjamin havia se aproximado das reflexões de Warburg no *drama barroco*, ao ocupar-se da vitalidade misteriosa de antigos deuses recuperados, remetendo à amplas citações de um ensaio de Warburg sobre a persistência da adivinhação e da astrologia antigas na época de Lutero e também referiu-se ao livro sobre a melancolia renascentista, escrito por Saxl e Panofsky e publicado em 1923.¹²

Voltemos aqui agora à advertência de Adorno sobre a feição que a epistemologia de Benjamin começava a delinear, através de uma certa instabilidade. A “imagem dialética” por ele buscada aproximava-se por um lado dos surrealistas, e por outro, dos alegoristas barrocos. Buck-Morss percebe nas representações pictóricas do *Passagen-Werk*, como inegavelmente moldadas de acordo com os emblemas do século XII, que aliás foram o primeiro gênero de publicação de massa. Além disso, os personagens como o jogador, a prostituta e o flâneur são emblemas de seus conceitos sobre a modernidade. Tais personagens nos remetem para o *Zarathustra* de Nietzsche. E nos elucidam uma influência nietzscheana também de ordem estética no pensamento de Benjamin. Evidentemente, esta influência se dá em um âmbito bem maior, a partir do conceito de Eterno Retorno de

⁹ Idem. Pg 274.

¹⁰ Idem.

¹¹ A influência por vezes creditada e por vezes não, do círculo de Warburg na construção da *Origem do drama barroco alemão*, é analisada por José Emilio Burucúa, na obra citada. Merece atenção o fato de que Warburg lê o renascimento como um período de persistência dos saberes mágicos medievais e da antiguidade.

¹² Saxl e Panofsky foram membros do círculo Warburg.

Nietzsche e sua negação à idéia de progresso dos evolucionistas; à divisão histórica dos positivistas, bem como à crença do cristianismo na salvação da alma.¹³ Todavia, encontra-se também aqui em jogo, uma leitura de alguns conceitos de Giambattista Vico¹⁴, o primeiro pensador a definir a história como ciência. Com efeito, numa época dominada pelo progresso das ciências naturais, pela matemática e pela filosofia de descartes, Vico foi decididamente um anticartesiano. Não confiava nas bases lógicas da ciência e preferiu os estudos históricos e literários à física e à matemática. Em seus escritos na *Ciência Nova*, não apenas tentou mostrar que o homem faz e sofre a história, mas, que para conhecê-la, é necessário conhecer o homem dentro de seu mundo cultural, sua linguagem e seus mitos. Deste modo, a cultura da Antiguidade através dos gregos e romanos, forneceria o exemplo de uma história ideal da humanidade que sempre se repete, começando de novo. A filosofia da história, é portanto, segundo Vico, cíclica, e se repetiria em três fases. A primeira, a História dos Heróis, seguida pela História Humana, e por fim, um retorno à Idade dos deuses, num processo que não é propriamente uma repetição, mas uma espécie de recorrência espiralada.¹⁵

Porém, devemos lembrar que a remissão do pensamento de Benjamin à Nietzsche, se pauta por um âmbito maior, pois congrega uma forte tendência do pensamento estético e filosófico que ecoa até o Romantismo alemão. Este movimento continha um potencial emancipatório que havia repousado numa espécie de recusa da autoridade da Antiguidade Clássica na sua oposição restritiva do jogo livre da imaginação e do intelecto. O movimento já se referia ao termo “moderno” para designar tanto suas tendências anticlassicistas, quanto as tendências inovadoras que se mostram dentro da produção dos próprios clássicos tais como Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, desde a Renascença. Indo além, o

¹³ Vale frisar que dentro do campo filosófico, o Eterno Retorno proposto por Nietzsche dá-se como uma retomada da concepção cíclica dos pitagóricos e dos estóicos da Grécia antiga, que viam um eterno perecer e renascer da natureza e da história.

¹⁴ O filósofo napolitano Giambattista Vico (1668-1744), publicou seu tratado *A ciência nova*, pela primeira vez em 1725. Cf: VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) Ciência Nova. (Acerca da natureza comum das nações)*. Seleção, tradução e notas de Antonio Lázaro de Almeida Preado. SP: Abril, Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores).

¹⁵ Algumas idéias de Vico, inclusive produziram algumas das meditações sobre poesia do crítico literário Harold Bloom, (que mencionamos em texto anterior, *Sero te Amavi*, em *Narrativas ficcionais de Tunga IV*). Segundo Bloom, Vico, que leu toda a criação “como um severo poema”, entendeu que tanto a prioridade na ordem da natureza, quanto a autoridade na ordem espiritual, haviam sido uma coisa só, e deveriam continuar sendo a mesma coisa, para os poetas, porque esse sentido de severidade, é constituinte do saber poético. Para Bloom, reduzindo a prioridade natural e a autoridade espiritual a propriedade, Vico teria operado uma redução hermenêutica, que o crítico norte-americano reconhece como a *Ananke*, uma “horrenda necessidade” que ainda governa a imaginação ocidental. Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da Influência*. SP; Imago, 2002.

Romantismo alemão que congrega diversas tendências estéticas especialmente através de, E.T.A. Hoffmann, Novalis e Friedrich Schlegel, dá continuidade as premissas de um movimento anterior, o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Este se compunha de membros atuantes entre 1770 a meados da década seguinte, e se caracterizava pela exaltação do subjetivismo e da genialidade, pela rebeldia contra o racionalismo iluminista e os cânones clássicos da literatura francesa.

O Romantismo alemão, porém, refreia a ordem irracionalista e a expressão espontânea das paixões, pois já incorpora a elaboração crítica da experiência poética do Clacissismo alemão de Weimar, cujos primórdios se dão em torno de 1786. O legado mais expressivo do círculo romântico se dá na recusa à reprodução mimética da realidade empírica bem como à concepção da obra literária como construção fechada, e uma aliança entre arte e vida e os diversos gêneros da arte. Além disso, através das idéias do “idealismo mágico” de Novalis, os românticos alemães se moviam entre dois pólos no que diz respeito à criação poética: a imaginação inconsciente e a intuição intelectual. Por sua vez, Schlegel propunha o procedimento da “ironia romântica”, que acarreta a quebra da ilusão da realidade tornando transparente o processo de criação da obra, apontando para o valor da construção artificial.

O extenso valor atribuído para a reflexão tanto dentro da obra quanto no seu campo crítico, aponta ao fato de que, longe de ser fruto apenas da subjetividade, a produção romântica aposta no ato reflexivo. De modo que os românticos ao reinventarem também a linguagem crítica, o fazem privilegiando a forma de fragmento. Há aqui um estímulo de levar o leitor a percorrer um determinado trajeto, bem como uma idéia de não-acabamento, uma ênfase na idéia de projeto. Há uma forte tradição da estética do fragmento anterior a Benjamin e da qual seu trabalho é tributário.

Vemos que a aliança postulada pelos românticos entre arte e vida, abrirá uma derivação no exercício da consciência crítico-social na produção literária que precede os movimentos revolucionários do século XIX. Georg Büchner é um autor que encarna este período marcado por uma literatura politizada e voltada para a realidade social. A obra teatral de Büchner constitui um legado importante para a dramaturgia do século XX, e

especialmente para o teatro épico de Brecht.¹⁶ Büchner incorpora o fragmentário ao integrar citações de fontes historicamente comprovadas numa espécie de montagem. Ao mesmo tempo, capta com olhar crítico a especificidade do momento histórico. Diga-se que tal radicalismo o aproxima de algumas questões propostas pelo *Sturm und Drang*, no sentido de nutrir um matiz de emancipação político-social. Porém esta vertente literária de adesão à História exemplifica um dos caminhos abertos pela estética romântica; pois um outro, em oposição, irá desembocar num programa que privilegia um esteticismo radical.

A duradoura pertinência de seu estudo sobre o *Trauerspiel*, foi a de ancorar um ponto de referência analítico que possibilitou orientar o curso filosófico posterior de Benjamin. Para Adorno, essa via de pensamento (na aproximação aos aspectos físicos dos objetos) seria “não-dialética” no sentido de mover-se num campo materialista que não coincide propriamente com as premissas do marxismo. Em sua *Teoria Estética*, Adorno nos lega uma terrível imagem do que seria a arte em nossos dias, visto que a uniformização da indústria cultural haveria permitido “a supressão da diferença entre o artista como sujeito estético e o artista como pessoa empírica”, onde está implicado que “ a distância da obra de arte à empiria foi suprimida sem que no entanto, a arte tenha sido restituída à vida livre que não existe. A sua proximidade intensifica o lucro, a imediaticidade é organizada para enganar”.¹⁷

Assim, segundo Adorno, mesmo os movimentos vanguardistas fariam parte do “engano das massas”, ao pretenderem “assinalar à arte, teórica e até mesmo praticamente, o seu lugar na sociedade”. Pois, depois de ter sido a arte reconhecida como um fato social da ordem de tantos outros, “o complemento do lugar sociológico sente-se-lhe, por assim dizer, superior e dispõe dela”.¹⁸ Por isso é que,

As perturbações vanguardistas das reuniões da vanguarda estética são tão ilusórias como a crença de que elas são revolucionárias e que a revolução é uma forma de belo: a amusia não se situa por cima, mas abaixo da cultura, e o engajamento muitas vezes não é senão falta de talento ou concentração, um abrandamento da força.¹⁹

¹⁶ Segundo Ruth Röhl, Georg Büchner (1813-1837) é o autor que exemplifica uma época de agitação política na Alemanha, de reação à política restauradora do Congresso de Viena (1814-1815), tempo de censura à imprensa e à universidade e de uma literatura politizada. RÖHL, Ruth: “A modernidade na literatura alemã”. In: CHIAMPI, Irlomar (coordenação). *Fundadores da modernidade*. SP: Ática, 1991. pág.23.

¹⁷ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Edições 70, Lisboa, 1970. Pág. 283.

¹⁸ ADORNO. Theodor. Op. Cit, Pg 203.

¹⁹ ADORNO. Idem.

Há por certo uma nostalgia de reconciliação na estética de Adorno, que remete à noção platônica de que o homem buscaria alguma coisa essencial que perdeu, e que a arte (como mero simulacro e imitação da realidade) não daria conta de suprir. Nesse sentido, as vanguardas seriam dispensáveis e talvez nocivas já que o simulacro moderno, se já não “inferior” no sentido platônico, é hiper-real e a serviço de um projeto de dominação e embrutecimento do homem. Os ataques que Adorno dirigiu aos movimentos de vanguarda concernentes ao estatuto de autonomia da arte baseiam-se em uma concepção que privilegia mudanças de aparência estética, do fundamento das formas, em detrimento de pensar as contradições da arte dentro da sociedade burguesa.

De modo que para as tendências de dissolução da arte em expressão, ações e revolução da vida cotidiana (por ordem, através do expressionismo, dadaísmo e surrealismo), Adorno estabelece uma marcação que delimita metafisicamente o campo da arte. Isto ocorre ao não considerar uma reinserção desta no interior da sociedade burguesa como uma etapa necessária, mas pelo contrário, como um empobrecimento de sua gramática, e como consequência: retorno à barbárie. Este aspecto do pensamento de Adorno, que se por uma parte se dá como saída à armadilha de cooptação tanto da arte à sua própria instituição, bem como a armadilha de cooptação da burguesia que a manteve seqüestrada num espaço distinto ao da vida; irá por outra parte determinar o limite de seu pensamento estético: este ficará situado numa ordem idealista, que tentará garantir a eternidade não apenas da obra de arte, mas também a perenidade do sujeito-artista.

Sabemos que Adorno e Benjamin reivindicam linguagens estéticas distintas, o primeiro, mais próximo do caráter universalista do Expressionismo, e o segundo, das imagens sobrepostas do Surrealismo. Aliás, a aproximação de Benjamin ao Surrealismo, conforme vimos, se dá através da técnica artística experimentada no movimento, especialmente no transporte dos objetos do dia-a-dia em sua existência e forma material, ao domínio da arte. Ainda que, valeria frisar, estes objetos ao mesmo tempo, se transformassem em decorrência de sua apresentação *como* arte. Protótipos de seu conceito de *imagem dialética*, os trabalhos de arte surrealistas através da escrita automática, montagens fotográficas e procedimentos pictóricos de cunho ilusionístico, suplantam a função idealizada e tradicional da arte por uma *práxis*. Daí que o valor regulativo da estética para

Benjamin modifica-se, ao dizer que a arte assim o é, pelo seu valor expositivo, e não mais por seu valor cultural.

Por sua vez, ainda em sua densa análise sobre a *Indústria Cultural*, Theodor Adorno coloca uma ênfase problemática na figura de um indivíduo que vive sob a ameaça do poder da técnica sobre a sociedade. Sob efeito do poder dos economicamente mais fortes, os gostos se padronizariam sobre a sociedade. Assim, os próprios meios áudio visuais, que propõem uma diversidade de escolhas, não estariam mais do que,

A aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos, a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã - numa realização escarninha do sonho wagneriano da obra de arte total.²⁰

Vemos que para Adorno aquilo que se dá a ver como diversidade não passa de uma mera aparência, já que o que sucede de fato, com a chegada e com o crescimento das indústrias culturais, é a introdução de uma marca de identificação constituída pelo uniforme. De modo que o sujeito recebe o objeto com marcas e códigos indicativos de como os signos devem ser percebidos e, em face deles, é passivo, nada retirando do objeto, e nada a ele acrescentando.

Estes sinais são para Adorno tão visíveis nos regimes ditatoriais quanto nos chamados democráticos, já que em ambos paira a presença do autoritarismo cultural que achata a cultura de massas tornando-a um fenômeno da ordem do idêntico. Esta uniformidade é vista por Adorno na falsa identidade entre o universal e o individual que os poderes de dominação instituídos propagam. Assim, na aparente diversidade esconde-se a marca organizadora, a saber, o dinheiro. Adorno irá ler o dinheiro para além do sentido de instrumento econômico, como uma *conformação* (no amplo sentido da palavra) do corpo social, que impõe tão somente uma regra: gerar uma aparência de que esse corpo se organiza em acordo à liberdade de cada um. De modo que nada no campo cultural escapa a este pano de fundo.

Com efeito, é daí que surge uma espécie de dominação mais refinada, um sustentáculo de toda a construção da dominação, e por isso o mundo inteiro vê-se obrigado a “passar pelo filtro da indústria cultural”. Daí advém o conceito adorniano de que a indústria cultural vence toda insubordinação e submete todos à fórmula que substitui a obra.

²⁰ ADORNO. Op Cit, Pg 116.

Essa linha de pensamento irá postular que a obra de arte enquanto construção desaparece, restando apenas uma sorte de produto sincrético, preenchido tecnicamente, formando um todo que distribui as partes mediante as possibilidades reais de cada técnica, numa prefiguração das partes que a compõem. Nesse contexto, o artista, na era da indústria cultural, é uma figura anacrônica, um simulacro, pela exclusão na intervenção artística, de um confronto com os materiais. Tudo está programado previamente, e a necessidade de criação se haveria esvaído numa injunção de técnicas prévias que tornam o trabalho de arte uma mera imitação de modelos, uma suplantação ou sucedâneos da identidade da arte:

A industria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai o seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura.²¹

Novamente percebe-se a filiação platônica de Adorno através do fato de a arte *ser*, ou em sua postulação, *ter se tornado* um simulacro. O ponto fundamental de sua crítica encontra-se nesse desvirtuamento da obra, onde o lugar de interrogação se esvanece, restando apenas um procedimento técnico de uma arte que desdenha de si própria. Para Adorno a máscara do “novo” que a indústria cultural gera constantemente através do ritmo veloz de produção e reprodução, apenas garante que nada efetivamente mudará. Portanto, quando este “novo” é reclamado, pelas formas de arte que sucessivamente vão emergindo, para o filósofo de Frankfurt, seria apenas sinal da negação da arte de sua esfera de autonomia, e uma inclusão orgulhosa desta, na esfera dos bens de consumo, que em troca, lhe garantem o frescor da novidade. De modo que, na articulação adorniana, a possibilidade de autonomia da arte enquanto propósito de grande parte das vanguardas, nada mais é que um paradoxo, pois o conceito de autonomia implica neste caso um uso do conceito e uma reivindicação exatamente contrária ao termo. Pois quanto mais as formas vanguardistas pensam se aproximar de uma ordem autônoma, mais servem aos propósitos fetichistas do mercado.

Na verdade podemos observar uma simetria do pensamento de Adorno com o do crítico de arte americano Clement Greenberg, ao qual nos detivemos anteriormente neste texto. Pois ambos enunciam suas posições estéticas a partir da grade, por conta de uma

²¹ ADORNO et al., *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. Pg 123.

crença e de uma defesa de um valor erudito, autônomo e evolutivo da arte. Com efeito, a oposição conflitiva entre o modernismo europeu e norte-americano e as “vanguardas históricas”, estaria já nos movimentos da virada do século XIX para o XX, bem como no período posterior ao fim da Segunda Guerra, (período do ápice do pensamento greenberguiano).

A este respeito, Silviano Santiago irá observar, cruzando o raciocínio dos intelectuais alemães tributários da escola de Frankfurt Peter Bürger e Andreas Huyssen, que o mais efetivo ataque às noções de auto-suficiência da cultura erudita no século XX, vieram justamente do confronto entre a autonomia estética do primeiro modernismo com a política vanguardista e revolucionária de origem russa e germânica.²² Fato que se dá logo depois da Primeira Guerra e simultaneamente ao processo de modernização rápida e acelerada da vida nas grandes metrópoles. Este confronto seria de total responsabilidade da Vanguarda histórica. Esta visaria desenvolver uma relação alternativa entre arte erudita e cultura de massa. Dessa maneira, deveria ser distinguida do “modernismo” que de modo geral, mantinha-se hostil aos intercâmbios entre os campos erudito e popular.²³

De modo que as rígidas linhas conceituais de Adorno em torno da indústria cultural nos esclarecem o fato de ter Walter Benjamin adiado por vários meses o envio da cópia ao amigo e interlocutor, de seu ensaio sobre a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Valeria lembrarmos que o prólogo do célebre ensaio de Benjamin nos fornece a chave de sua tentativa de postular uma transposição de um método marxista para o campo artístico. Benjamin enfatiza que os conceitos novos seguidamente introduzidos ao campo da

²² Cf. SANTIAGO, Silviano. *Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século*. Texto apresentado ao encontro da Associação de estudos latino-americanos em Guadalajara, México, Abril de 1997. (Pode ser acessado em <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/critica.html>).

²³ Silviano Santiago chama a atenção, em nota do artigo citado acima, para o fato de que as limitações ou a “cegueira” de Adorno com relação às análises da cultura de massa são explicadas por Andréas Huyssen no livro *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, (Indiana University Press, 1986), por razões históricas. Segundo Silviano, Huyssen, associando Adorno ao crítico de arte Clement Greenberg, afirma que ambos teriam tido boas razões à sua época para insistir na categórica separação entre a “alta cultura” da arte e a “baixa cultura” de massa. E que o impulso político por trás do trabalho de Adorno e Greenberg, deu-se, em grande medida, para salvar a dignidade e autonomia do trabalho de arte, das pressões totalitaristas dos espetáculos fascistas de massa, do realismo socialista, bem como de uma degradante cultura de massa comercial no Ocidente. Silviano cita outro argumento de Huyssen sobre o problema, onde este coloca a cegueira de Adorno como sendo de ordem teórica e histórica simultaneamente. E que, se sua teoria (a de Adorno) pode aparecer como uma ruína histórica nos dias de hoje, mutilada e arruinada, isto ocorreria pelas condições de sua articulação e gênese: derrota da classe trabalhadora alemã, triunfo e subsequente exílio do modernismo da Europa central, fascismo, stalinismo e guerra fria.

teoria da arte se diferenciam dos conceitos correntes, pelo fato de não serem adequados ao uso do fascismo, mas que, pelo contrário, seriam adequados para formular exigências revolucionárias em políticas de arte. O marxismo benjaminiano subverte o cânone da doutrina, no sentido de excluir a infraestrutura prévia à cultura, ao propor que é no seu interior que se encontram os seus dois níveis de existência. Desse modo, o novo passa pela inclusão dos dispositivos técnicos na reprodução dos objetos artísticos. Com a reprodução artística entra-se num novo mundo onde a autenticidade que constituía o original da obra de arte, sua existência única num espaço e num tempo próprio onde fazia sua aparição, se perde totalmente devido às técnicas que disseminam essa obra. Seu conceito de *aura* está implicado numa transformação dialética da arte, pois sua autodestruição a leva a um novo valor de uso. Assim a obra deixa de depender do ritual para introduzir-se na prática política.

A obra de arte indo rumo aos indivíduos aumentaria seu poder, tornando-se parte da experiência individual, quanto na ordem do coletivo, onde passaria a ser mais um meio social. Com tais caminhos prontos a serem percorridos, Benjamin parece nutrir a esperança de que a arte que se havia libertado da *aura* e através dos dispositivos técnicos, iria dispor da existência de uma coletividade sedenta por esses produtos postos à sua disposição. Temos aqui mais ponto de discórdia entre Adorno e Benjamin. Enquanto o primeiro entendia a massa como algo diluído, evanescente, apenas produto ou resto da cultura, o segundo, ao contrário, verifica que é no modo como os agrupamentos coletivos se formam, que passa a haver uma cultura específica para a peculiaridade do agrupamento social. E deste modo, a função política da arte surge de um enraizamento na *práxis*, o que a remete para a vida e para o cotidiano mais imediato.

As construções teóricas de Benjamin tem mais de um sentido e valor, o que torna possível seu uso em inúmeras, conforme a expressão de Susan Buck-Morss, “constelações conceituais”.²⁴ Segundo ela, o ponto de diferença entre Benjamin e Adorno, e que acaba por se tornar um conflito, era a crença de Benjamin de que as constelações histórico-filosóficas podiam ser representadas por uma imagem dialética, em detrimento de uma argumentação dialética.²⁵

²⁴ BUCK-MORSS.Op. Cit pp 96, 97.

²⁵ IDEM.

Retomemos novamente o conceito de *imagem dialética* em Benjamin, e ponto fundamental de seu pensamento. O conceito é na verdade tão amplo no contexto de suas “constelações conceituais”, que sua análise constitui uma das tarefas de cada capítulo do longo livro de Susan Buck-Morss sobre sua dialética do olhar. Nos interessa aqui ressaltá-la em seu aspecto divergente com o pensamento de Adorno. Buck-Morss pontua que embora Adorno também tenha usado o termo “imagem dialética” particularmente em seu estudo sobre Kierkegaard em 1933, dois anos depois se tornou crescentemente crítico das “imagens dialéticas” como “estáticas” e “não-mediadas”. Basicamente, a concepção de imagem dialética para Benjamin diz respeito a um princípio de construção intelectual e artística que se relaciona estreitamente com a montagem, conforme vimos algumas linhas acima, especificamente em relação à alguns de seus efeitos políticos. Uma montagem onde os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliáveis e não fundidos em uma só “perspectiva harmonizadora”. A técnica da montagem era considerada uma forma progressista por Benjamin, porque interromperia o “contexto em que se insere”, agindo assim “contra a ilusão”.²⁶ Ressaltemos o fato de que Benjamin pretendia constituir o princípio organizador do *Passagen-Werk* através da técnica da montagem, o que enfatiza a importância do procedimento na forma como organizava seu pensamento. “Este trabalho deve se desenvolver ao grau máximo da arte de citar sem marcas de citação. Sua teoria se liga mais intimamente à da montagem”.²⁷

Benjamin no *Passagen-Werk* não está, portanto, apenas desfazendo distinções entre teoria e prática (na ruptura com a forma usual do discurso escrito da filosofia e da história e as formas “altas” da literatura), porém mais propriamente, incluindo efetivamente as novas considerações estéticas das vanguardas à esse discurso. Por isso, foi difícil para Adorno entender o procedimento de montagem do *Passagen-Werk* que supôs, ao trabalhar no material do livro em 1948, que este completo, nada mais seria do que “uma montagem desconcertante do material”.²⁸

Susan Buck-Morss cita um trecho de uma carta de Adorno a Horkheimer onde este desconcerto se manifesta:

²⁶ Estão aqui reproduzidas entre aspas, expressões de Benjamin recolhidas de diversas fontes por Buck-Morss.

²⁷ BENJAMIN. Apud: BUCK-MORSS:Op. Cit, página 97. “Este trabalho deve se desenvolver ao grau máximo da arte de citar sem marcas de citação. Sua teoria se liga mais intimamente à da montagem”.

²⁸ ADORNO. Apud: BUCK-MORSS. Op. Cit. Pg 96.

Durante o verão passado, trabalhei sobre o material da forma mais detalhada possível, e alguns problemas emergiram então. O mais significativo é a extraordinária contenção na formulação dos pensamentos teóricos em comparação ao enorme tesouro de citações e excertos. Isto se explica em parte pela idéia (já problemática para mim) que se formula explicitamente em um lugar do trabalho como pura “montagem”, ou seja, como criado a partir da justaposição de citações, de maneira que a teoria emerge destas, sem ter que ser inserida enquanto interpretação.²⁹

O entendimento literal que Adorno faz do procedimento benjaminiano de montagem diz respeito a sua recusa em aceitar uma teoria que não cumpra o papel de mediadora, através da fala de quem enuncia. Porém a construção da montagem através da apropriação pela via da citação como processo reflexivo do *Passagen-Werk* não era um procedimento crítico aleatório. Pois da justaposição dos fragmentos emerge uma intervenção crítica extremamente politizada. Esta intervenção emerge sutilmente através de cada um dos elementos da montagem. Escrita-colagem onde o texto veemente, enuncia-se, subalterno e invisível, por trás do outro que emerge.

É curioso observarmos que quando Benjamin inclui o procedimento de montagem como elemento estético em seus escritos (inclusão extrema da citação como elemento de “realidade” na obra), Adorno parece sentir uma ameaça para a qual responde com uma argumentação política. Isto ocorre em sua advertência sobre a falta de um lugar firme de enunciação do teórico, ou noutras palavras, o que considera falta de mediação. E quando pelo contrário, a montagem no texto de Benjamin parece ter caráter político, (ao não fundir elementos idealizados) Adorno irá responder com uma argumentação estética; que podemos ler na advertência sobre o “lugar enfeitado”, ou em nossas próprias palavras, um lugar que perigosamente confundiria os limites entre reflexão teórica e engajamento artístico.

Sabemos que a noção de negatividade na arte é um dos pontos centrais na estética adorniana e que tal negatividade é encarada como uma forma de resistência. Daí decorre uma espécie de afirmação subjetiva do sujeito, que é declinada em Benjamin, ao perceber a obra de arte na cultura de massa como uma sorte de apropriação emancipatória do coletivo. Por essa via, a compreensão da arte e da cultura se faz a partir de uma teoria da *experiência*.³⁰

²¹ ADORNO, Theodor. Apud. BUCK-MORSS. Op Cit, pág.

³⁰ Havíamos trabalhado com o conceito de experiência em Walter Benjamin em *Entre experimentação e deriva*.

Deste modo, chegamos a um dos aspectos fundamentais do texto benjaminiano, aquele que concerne ao modo como a percepção sensorial do homem se organiza. Se para Adorno o lugar da recepção da obra de arte dentro do processo industrializado da cultura é pré-determinado, e por isso opera num registro sensório e intelectual pobre, em Benjamin esta recepção atinge uma zona de importância em sua investigação. Pois a entrega sensorial do indivíduo se dá em uma experiência que é fruída em dois planos; o da relação crítica com a obra, e ao mesmo tempo, entretenimento. Para Benjamin a aproximação entre a espacialidade e o humano seria um desejo das massas em sua tendência de superar o caráter de unicidade das coisas, derivado da necessidade de domínio do objeto através da possibilidade de cópia. Assim, a percepção ampliada através da semelhança, implica captar o objeto também enquanto fenômeno único.

Das distintas visões entre Adorno e Benjamin nos anos que antecederam a II guerra, evidencia-se no pensamento de Benjamin uma esperança com o regime comunista da União Soviética, na possibilidade de uma “politização da arte”. Porém, na passagem de breves anos, as irreversíveis mudanças intelectuais decorrentes dos campos de concentração e extermínio nazistas, bem como o período stalinista do pós-guerra, vieram a ampliar a noção de negatividade presente no pensamento adorniano, inclusive ultrapassando-o. A irracionalidade gerada do extermínio conduz a razão ao silêncio. Por isso Adorno, o sobrevivente, irá concluir anos mais tarde que não há poesia depois de Auschwitz. Por sua parte, a atração de Benjamin pelo novo e pelas potencialidades das tecnologias parece por vezes, ser uma erupção tardia do encanto que Marinetti e outros futuristas sofreram em relação à beleza maquínica. Porém o que fora para os futuristas um programa estético original e fecundo, gerou através da guerra, a consciência de que esta poderia ser uma das portas de acesso para o mal absoluto. Nos anos subsequentes a guerra, torna-se claro no pensamento de Adorno que o capitalismo havia gerado recursos dentro de si mesmo para manter-se indefinidamente adiando o colapso do sistema. Neste mesmo período, começa a haver uma integração das classes trabalhadoras dentro da esfera burguesa, e, além disso, os avanços tecnológicos vêm a minimizar parte do gasto do trabalhador na produção. Com isto, apesar da persistência da dominação econômica em relação às massas, a antiga opressão social foi tomando novas formas na medida em que se universaliza e mais tardiamente, se globaliza. A falha em encontrar-se a partir das décadas de 60 e 70, um *sujeito*

revolucionário, levou Adorno a criar uma espécie de “muro” em torno de sua dialética negativa, que nunca abandonou. Nem os acenos de aliança por parte de alguns intelectuais e dos movimentos estudantis da década de 60 o fizeram abandonar o auto-exílio intelectual. Isto decorre de haver-se mantido firme em sua crença de que no processo de integração do proletariado ao sistema, a indústria cultural foi o instrumento de dominação consciente e subconsciente. Por essa razão, Adorno não entendeu a arte de seu tempo como algo de novo, ou mesmo como espaço de recusa e de revolta perante o instituído.

Evidentemente, os distintos pontos de vista de nossos dois pensadores estão circunscritos à esfera da *sociedade disciplinar*. Foucault as havia situado nos séculos XVIII e XIX, tendo como apogeu o início do século XX. Em um texto de 1990, a perspicácia de raciocínio do filósofo Gilles Deleuze irá detectar a grande mudança do formato das sociedades, antevendo, inclusive, os trânsitos entre os novos meios aos quais fomos submetidos rapidamente nos últimos anos do século XX. Segundo ele, as *sociedades disciplinares* procedem à organização dos grandes meios confinatórios, onde o indivíduo não cessaria de passar de um espaço fechado a outro.³¹ Porém, as crises generalizadas decorrentes após a Segunda Guerra Mundial, afetaram os meios de confinamento, fazendo com que reformas supostamente necessárias a todos eles, apenas procrastinem o processo de devastação de todas as instituições confinatórias do auge do período moderno. Grifa Deleuze que as “reformas” com as quais os gerenciamentos das instituições encobrem sua condenação, ilustram claramente o momento de passagem entre uma forma de sociedade e outra. Assim a “reforma” funciona como sinal de falência, tratando,

Apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. São as *Sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares. ‘Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso também analisa sem parar as formas

³¹ DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*. (In: *Lautre Journal*, n. 1, maio de 1990.) Extraído de *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. SP: 34,2000. Pgs. 219/226, observa que: “Primeiro a família, depois a escola (‘você não está mais na sua família’), depois a caserna (‘você não está mais na escola’), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência...Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento; visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. Mas o que Foucault também sabia era da brevidade deste modelo: ele sucedia as *sociedades de soberania* cujo objetivo e funções eram completamente diferentes(açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida);...Mas as disciplinas por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra.”

ultra-rápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado. Não cabe invocar produções farmacêuticas extraordinárias, formações nucleares, manipulações genéticas, ainda que elas sejam destinadas a intervir no novo processo. Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições.³²

A lógica que rege a mudança da *Sociedade disciplinar* em relação a *Sociedade de Controle*, é vista por Deleuze de várias maneiras, mas sobretudo como um problema que está atravessado por uma mudança geométrica: os meios de confinamento pelos quais os indivíduos passam são variações independentes entre si, e a cada passagem de um à outro, recomeça-se do zero, e a linguagem comum a todos os meios existe, mas é de natureza analógica. Por sua vez, os diversos modos de controle, ou como quer Deleuze, os *controlatos*, se compõem de variações inseparáveis e formam um sistema de geometria variável, onde a linguagem é numérica. Os confinamentos são formados por distintos compartimentos, ou moldagens, (onde a passagem do indivíduo se dá de um *molde* à outro), enquanto os controles se formam a partir de uma “moldagem auto-deformante” que se modifica continuamente; ou uma *modulação*, exemplificada pelo autor por uma imagem de “uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”.

Deleuze detecta um exemplo claro da passagem de uma sociedade à outra na substituição da fábrica pela empresa. A fábrica era um corpo que tendia a levar sua energia interna a um ponto de equilíbrio, com distribuições muito claras e específicas, onde o ponto mais alto era o lugar da produção, e o mais baixo, o lugar dos salários. Na sociedade de controle, a empresa (que substitui a fábrica) é por ele exemplificada na imagem de um “gás” ou uma “alma”, de qualquer maneira, numa imagem incorpórea, que traduz um estado de perpétua “metaestabilidade” onde a modulação própria de cada salário, passa por desafios e concursos. E se a fábrica gerava um só corpo através de seus indivíduos, o que gerava uma vantagem para o patronato que podia tanto vigiar cada um dos elementos constituintes da massa, bem como dos sindicatos que mobilizavam as forças de resistência. Por seu turno, a empresa coloca todo o tempo uma rivalidade “inexpiável como são emulação”, nas palavras de nosso autor, que é a motivação excelente que contrapõe os indivíduos entre si, e ao mesmo tempo, atravessa a cada um deles, dividindo-os em si mesmos. Neste contexto, assim como a fábrica era de algum modo, ligada à escola, a empresa liga-se à educação, gerando

³² Idem.

uma “formação permanente”, que tende a substituir a escola. Daí o espólio da educação pública nas mãos da empresa ou do ensino privado.

Se nas sociedades disciplinares havia um constante recomeço (como da escola ao exército, e depois à fábrica), nas sociedades de controle o ciclo de mudança é instável e nunca terminado. Os processos de formação e de prestação de serviço são “metaestáveis e coexistentes”.³³ Juridicamente, a sociedade disciplinar gerava, segundo Deleuze, uma *quitação aparente* que ocorria no momento da mudança de um espaço de confinamento a outro.

Porém, a sociedade de controle, gera uma espécie de *moratória ilimitada* de variação contínua. As sociedades disciplinares se compunham de dois pólos, de um lado uma assinatura que indica um *indivíduo*, e de outro, um número de matrícula num âmbito maior que indica sua posição numa *massa*. Não há aqui uma incompatibilidade entre os dois, já que o poder neste contexto é, ao mesmo tempo massificante e individualizante na constituição de um corpo único sobre o qual se exerce. Em oposição, nas sociedades de controle a *assinatura* e o *número* são substituídos por uma *cifra*. Deleuze dirá que a cifra é uma espécie de *senha* de acesso, pois enquanto a sociedade disciplinar era regulada por *palavras de ordem*, seja do ponto de vista da integração, seja da resistência; a linguagem numérica das cifras marcam em nossos dias, o acesso ou rejeição à informação. Nesse sentido, deixamos para trás o duo massa-indivíduo, pois os indivíduos tornaram-se “dividuais”, e portanto divisíveis, e as massas tornaram-se “amostras, dados, mercados ou *bancos*.”³⁴

Porém, parece importante frisarmos na discussão “frankfurtiana” a qual estamos aqui remetendo, a problemática da maquinaria.³⁵ Na distinção entre as formas sociais que lhes dão uso, podemos perceber a marca do pré-guerra tanto nas postulações de Benjamin quanto de Adorno. Ainda acompanhados de Deleuze, veremos que em retrospecto, as antigas sociedades de soberania (que antecederam as disciplinares), manejavam máquinas simples, como alavancas, roldanas e relógios. Nas sociedades de disciplina mais recentes, este

³³ Idem.

³⁴ Ibidem. Pg 222. Gilles Deleuze observa que a melhor distinção entre as duas sociedades talvez seja com relação as mudanças monetárias. A disciplina havia sempre se referido a moedas cunhadas em ouro que formavam uma medida monetária padrão. Em contrapartida o controle irá remeter a trocas e flutuações que fazem intervir como cifra uma porcentagem de diferentes amostras de moeda.

³⁵ Merece nossa constante atenção o fato de que a teoria crítica de Adorno e Horkheimer, conhecida como “pensamento frankfurtiano” influenciou grande parte da formação intelectual dos pensadores da América Latina de esquerda, anterior à disseminação dos chamados “Estudos Culturais” em nosso meio.

panorama tornou-se mais complexo no uso das máquinas que Deleuze chamou de “energéticas”. Estas maquinarias corriam o perigo passivo da entropia, e ativo da sabotagem.³⁶

As sociedades de controle operam por máquinas de outra espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e o ativo a pirataria e a introdução de vírus. A evolução tecnológica das últimas décadas carrega em si uma profunda mudança ou melhor, uma mutação do próprio capitalismo que é assim resumida por Deleuze:

O capitalismo do século XIX é de concentração para a produção, e de propriedade. Por conseguinte, erige a fábrica como meio de confinamento, o capitalista sendo o proprietário dos meios de produção, mas também eventualmente proprietário de outros espaços concebidos por analogia (a casa familiar do operário, a escola). Quanto ao mercado, é conquistado ora por especialização, ora por colonização, ora por redução dos custos de produção. Mas atualmente o capitalismo não é mais dirigido para a produção, relegada com frequência para a periferia do Terceiro Mundo, mesmo sob as formas complexas do têxtil, da metalurgia ou do petróleo. É um capitalismo de sobre-produção. Não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu”. lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica, não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado, ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes. Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco. As conquistas de mercado se fazem por tomada de controle e não mais por formação de disciplina, por fixação de cotações mais do que por redução de custos, por transformação do produto mais do que por especialização da produção. A corrupção ganha aí uma nova potência. O serviço de vendas tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas.³⁷

³⁶ Vale lembrarmos a origem política do termo. Sabotagem vem da antiga palavra francesa para tamanco: *Sabot* (e seu uso como instrumento para emperrar a máquina).

³⁷ DELEUZE, Gilles. Idem. Págs 223/224.

É interessante ver como esta passagem de um tipo de sociedade à outra atravessou, ainda que não de modo explícito, a argumentação mais tardia de Theodor Adorno.³⁸ Pois embora persista em sua posição radical frente ao mercado e ao capitalismo, há uma espécie de premonição de uma ampla mudança que não está diretamente vinculada à sua habitual negatividade discursiva.

Nosso argumento é exemplificado em um texto de 1956, *Reverendo o Surrealismo*, onde filósofo de Frankfurt com sua costumeira elegância e preservando a contradição interna do texto, vai contra a “teoria corrente do Surrealismo” - segundo ele sedimentada nos manifestos de Breton, mas também com predominância na bibliografia secundária sobre o assunto e que relaciona este movimento com os sonhos e o inconsciente - e propõe uma leitura onde o Surrealismo, como contra-face dos movimentos concretos de vanguarda, testemunharia o efeito de proibição, de interdição do “ornamento”.

Adorno inicia o texto discorrendo sobre o fato de que se o Surrealismo fosse apenas uma “duplicação supérflua” das teorias psicanalíticas, em vez de recorrer a metáforas, teria sido tão inofensivo que não teria deixado espaço para nenhum escândalo ao qual pretendia e “que configurava seu elemento vital”.³⁹ O que equivale a dizer que traçar um nivelamento entre este e a teoria psicanalítica do sonho, é submeter o Surrealismo “a vergonha de ser tomado como algo oficial”.⁴⁰

O texto nos sugere quase uma nostalgia que revela uma espécie de vínculo afetivo com os dados transgressivos da vanguarda que se haviam tornado rapidamente anacrônicos, nas poucas décadas que separam o movimento surrealista do texto de Adorno. No último parágrafo percebemos que por trás do debate estético, que se propõe este texto, encontra-se velada uma discussão concernente às mudanças da *sociedade disciplinar* para a de *controle* na medida em que Adorno, ao enfatizar o surrealismo como uma contra-face das vanguardas “limpas” do construtivismo, irá remeter através delas, aos meios ou *moldes* onde se encontravam todas as coisas anteriores à Segunda Guerra:

³⁸ Nos referimos a Notas de Literatura, onde muitos dos ensaios (do final dos anos 50 até meados dos 60) operam numa medida mais tolerante em relação ao papel da arte moderna e das vanguardas.

³⁹ ADORNO, Theodor. *Reverendo o Surrealismo*. In: *Notas de Literatura I*. SP:34, 2003. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. Pgs. 135/140.

⁴⁰ Idem.

Nesse sentido, porém o Surrealismo constitui o complemento da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), que surgiu nesse mesmo período. O horror que esta experimentava diante do “crime do ornamento”, para usar uma expressão de Adolf Loos, é mobilizado pelo choque surrealista. A casa tem um tumor, sua sacada. Ele é pintado pelo Surrealismo: na casa cresce uma verruga de carne. As imagens infantis da modernidade são a quintessência daquilo que a *Neue Sachlichkeit* cobria com um tabu, porque lembrava sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permaneceu irracional. O Surrealismo recolhe o que a *Neue Sachlichkeit* recusa aos homens; as deformações testemunham o efeito da proibição no que um dia foi desejado. Através das deformações, o Surrealismo salva o antiquado, um álbum de idiossincrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a vêem negada em seu próprio mundo dominado pela técnica. Mas se hoje o próprio”. Surrealismo parece obsoleto, isso ocorre porque os homens já renunciaram a essa consciência de renúncia, capturada no negativo fotográfico do Surrealismo.⁴¹

Vemos que na expressão “renúncia da consciência de renúncia”, situam-se os intelectuais e produtores de cultura a partir do pós-guerra. Nesse sentido, diríamos que Adorno estaria captando o movimento ondulatório, ou a modulação das emergentes *sociedades de controle*, que irão submeter os “divíduos” às complexas navegações entre os meios em nossa época. Renunciar a renunciar seria um dos indícios de que o papel político da arte já na modernidade tardia, começa a se cumprir, diante da dimensão monopolista do mercado, através de uma espécie de constante redistribuição e realinhamento dos diversos conflitos culturais.

Com efeito, as posições dos intelectuais e dos artistas em nossos dias, exigem uma apreensão cada vez mais veloz das mudanças de valores ou de estratégias discursivas. Tais estratégias que afirmam e opõem determinadas forças que atravessam todos os moldes e modulações (do “centro” à “periferia”, dos indivíduos aos divíduos, pequenos grupos, nomadismo e remapeamentos territoriais), são extremamente complexas e passageiras.

Nesse sentido a reflexão de Deleuze que mencionamos mais acima, nos auxilia a pensar que, ao contrário de algumas décadas atrás, torna-se cada vez mais inviável nos dias de hoje, acreditar que qualquer força possa ser eliminada, tanto no aspecto teórico quanto prático. O que se modifica e se *altera* são as relações entre as diversas forças. Pois todas as esferas (de diferentes constituições) constantemente distribuem e redistribuem os fluxos e as energias através de pequenas disputas de espaço entre os valores. Nesses pequenos hiatos de

⁴¹ Ibidem.

distribuição é possível que se instalem a cada vez, os pequenos “acontecimentos”. Deleuze se refere a isso como a um “acreditar no mundo” sendo o que mais falta já que,

Nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos que escapem ao controle, ou engendrar novos espaço-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.(...) É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, à submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo.⁴²

Por outra via, o Surrealismo revisto por Adorno, opera em sua admissão tardia do papel da arte como criadora de um mal-estar, ao remeter à irracionalidade humana. E readquirire um valor de transgressividade, ao saquear o mundo das imagens; “mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico social”.⁴³

Ao consagrar seu universo imaginário aos “fetiches da mercadoria” o aspecto subjetivo fixado no Surrealismo, é na opinião de Adorno, a libido. Ou melhor, uma memória de objetos de instinto “pervertido”, tais como os seios recortados, ou pernas de manequins em meias de seda. A afinidade com a psicanálise não se encontraria no simbolismo do inconsciente, mas nas tentativas do Surrealismo, de trazer à tona, as experiências infantis. Este imaginário remeteria nostalgicamente à “imagens infantis da modernidade”, que, paradoxalmente “mesmo submetida à maldição da mesmice da produção de massa”, segundo Adorno, possuiria historicidade.(Fig. 38).

Por sua parte, Walter Benjamin, atento aos caminhos que os novos objetos artísticos apontam, é muito ciente de que as categorias fundamentais que regiam o Belo se modificaram, ou melhor, talvez tenham desaparecido em meio ao turbilhão histórico. Benjamin aponta, portanto, ao fato de que, mesmo que a dominação se alastre e

⁴² DELEUZE, Gilles. Op. Cit. Página 218.

⁴³ Idem. Devemos frisar que no pensamento de Deleuze a idéia de “povo” se relaciona com aquilo que falta, na medida em que é um conceito que ele utiliza para enfatizar que os artistas em sua criação, o fazem para um “povo” que ainda não se formou. Puro devir, portanto. Noutro sentido, sua idéia de “povo” se relaciona com a idéia de uma minoria criadora.

constantemente demonstre seu poder em todos os níveis da atividade humana, existe a possibilidade da criação de espaços permeáveis às suas margens, ainda que este trabalho fique apenas na tentativa metafórica de abertura de trincheiras, em nosso universo fluido e caótico. Em suma, podemos fazer uma leitura em *espiral* no pensamento de Benjamin pelo simples fato de tomarmos como ponto de partida a idéia de que os temas que se repetem ao longo de sua obra, são fragmentos de um todo que podem ser sempre reatirculados dentro de um novo conjunto, ou constelação significativa.

A escrita por fragmento, o recurso à citação e a montagem inspirada pelos surrealistas e a opção pela ensaística ao invés da forma usual de argumentação filosófica, o sistema; em última análise tudo que compunha sua assinatura, tinha uma intenção. Recolher aquilo que havia sido rejeitado pela filosofia tradicional na forma de resíduo. A base deste procedimento metodológico é a postulação de uma noção de verdade que se afasta radicalmente da noção de verdade da ciência, bem como da noção de verdade que havia norteado a filosofia tradicional até então, em sua tentativa de compreensão da história e do conhecimento lingüístico mais usual. Devemos considerar que em uma época que o positivismo era ainda praticamente dominante nos meios intelectuais, o posicionamento de Benjamin irá negar as noções de progresso, tempo linear e causalidade. E faz isso através de um diálogo permanente com alguns conceitos clássicos da filosofia, que lhe darão a chave para pensar um de seus principais conceitos: o conceito de *origem*. A base essencialmente religiosa que se encontra por trás do pensamento de Benjamin sobre a origem, serve-lhe para estabelecer uma ruptura com sua significação habitual (ligada a uma concepção de tempo linear e a uma visão evolucionista da história), e é redefinida como momento a partir do qual um fluxo de eventos se desenvolve. Portanto, ao invés de ser buscada no passado, a origem é o agora de uma *iluminação*. Assim, a noção benjaminiana do tempo como transitoriedade e devir, a idéia de efemeridade e fugacidade da existência humana, a melancolia, a compreensão da impossibilidade de se deter o tempo, a visão da morte representada pela imagem da caveira do *drama barroco alemão*, correspondem a um tipo de experiência que circunda essa *iluminação* e que percorre as espirais dos escritos de Benjamin ao longo de toda sua vida.

Em última análise, se buscarmos uma chave para a compreensão de alguns dos problemas atuais no campo da cultura que ambos, Adorno e Benjamin, haviam delineado nos

deparamos com uma recorrência da memória nas últimas décadas. A memorialização contemporânea mesmo que abordada sob diversos enfoques, tornou-se um fenômeno globalizado ao qual o pensador alemão pós-frankfurtiano Andréas Huyssen denomina de “pretéritos presentes”.⁴⁴

Os “pretéritos presentes” analisados por Huyssen são os deslocamentos da experiência e da percepção do tempo que segundo o autor devem ser entendidos como uma espécie de suplantação dos “futuros presentes” da cultura modernista. Este fenômeno de retorno ao passado, contrasta de maneira notável com a tendência de privilegiar o futuro, “tão característica das primeiras décadas do século XX.”⁴⁵

O enfoque contemporâneo sobre a memória e a temporalidade contrastaria de maneira notável com recentes e inovadores trabalhos sobre categorias como espaço, mapas, geografias, fronteiras, rotas, migrações, deslocamentos e diásporas, que se realizam no contexto dos estudos culturais e pós-coloniais:

En efecto, la temática de las temporalidades diferenciales y la de las modernidades que se dan a diferentes ritmos surgieron como claves para una comprensión nueva y rigurosa de los procesos de globalización a largo plazo, concepción que trata de ir más lejos que una mera actualización de los paradigmas occidentales de la modernización. Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. La búsqueda de otras tradiciones y la tradición de los “otros” vinieron acompañadas por múltiples postulados sobre el fin; el fin de la historia, la muerte del sujeto, el fin de la obra de arte, el fin de los metarrelatos. A menudo estas denuncias fueron entendidas de manera demasiado literal, pero debido a su polémica confianza en la ética de las vanguardias, que de hecho estaban reproduciendo, apuntaron de manera directa a la recodificación del pasado en curso después del modernismo.⁴⁶

⁴⁴ HUYSEN, Andreas. *Pretéritos presentes: médios, política, amnésia*. in: *Em busca Del futuro perdido. Cultura y memoria em tiempos de globalización*. Goethe Institut/ Fondo de cultura Económica De Argentina y México: 2002.

⁴⁵ HUYSEN, Andréas. Idem, p.13. O autor analisa desde os “mitos apocalípticos” sobre a “ruptura radical” do princípio do séc XX e o surgimento do “homem novo” na Europa através dos fantasmas da purificação da raça ou da classe próprios do nacional-socialismo e do stalinismo, até o paradigma norte-americano da modernização posterior à Segunda Guerra, a cultura modernista foi impulsionada pelo que se poderia denominar de “futuros presentes”.

⁴⁶ HUYSEN, Andréas. Idem. pp 14,15,16,17. Merece atenção o fato de que Huyssen atribui aos discursos da memória que se intensificaram na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 80, uma relação estreita com o debate político concomitante e cada vez mais amplo sobre o Holocausto, na mesma época. A queda do Muro de Berlim em 1989 e a reunificação alemã em 1990 seriam datas paradigmáticas no sentido dessa primeira rememoração. A recorrência das políticas genocidas no Kosovo, Bósnia e Ruanda nos 90, época que segundo o autor “se alegava pós-histórica”, haveria mantido viva a memória do Holocausto extendendo, porém, seu alcance para além da referência original. Neste contexto, as caravanas de refugiados

Nem sempre resulta fácil traçar uma linha que separe o passado mítico do passado real, que seja como for, é segundo Huyssen, uma das encruzilhadas que se colocam à toda política da memória. Pois o real pode ser “mitologizado” da mesma maneira que o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade. Em suma, a memória se teria convertido em uma espécie de obsessão cultural de proporções monumentais no mundo inteiro.⁴⁷

Huyssen pontua que se a consciência temporal do tempo da (alta) modernidade buscava assegurar o futuro, poderia argumentar-se que a consciência de tempo do fim do século XX implica na tarefa não menos arriscada de assumir a responsabilidade pelo passado. Ambas tentativas se encontram, porém, acossadas pelo fantasma do fracasso. E daí se descolaria uma segunda instância onde o giro à memória e ao passado traz em si um enorme paradoxo. Pois os críticos contemporâneos acusariam a cultura da memória contemporânea de amnésica e de anestésica, reprovando sua falta de vontade e de capacidade para recordar, lamentando inclusive a perda de consciência histórica. Tal acusação, segundo o autor, vem envolta invariavelmente em uma crítica dos meios, quando seriam estes,

que cruzaram as fronteiras, os trens de deportados, as histórias de atrocidades e violações sistemáticas mobilizaram uma política de culpa nos países do primeiro mundo. Nesse sentido, Huyssen observa que a guerra do Kosovo “confirma o crescente poder da cultura da memória até o fim dos anos 90”, mas que também faria surgir questões complexas sobre o uso do Holocausto como um retorno desviado ou, mais propriamente como *tropos* universal do trauma histórico. A globalização da memória opera para Huyssen de modo ambivalente, processo que denomina como o “paradoxo da globalização”. Retomando por distinta via uma problemática articulada pela primeira vez por Adorno e Horkheimer na *Dialética da Ilustração*, e por Lyotard nos anos 80, Huyssen irá dizer que se por um lado, “o Holocausto se transformou em uma cifra do século XX e do fracasso do projeto da Ilustração e “serve como prova do fracasso da civilização ocidental para exercitar a anamnese, para refletir sobre sua incapacidade constitutiva de viver em paz com as diferenças e os outros, e de extrair as devidas conseqüências da insidiosa relação entre a modernidade ilustrada, a opressão a opressão racial e a violência organizada”; por outro, esta dimensão totalizadora do discurso do Holocausto tão presente no pensamento pós-moderno, estaria acompanhada por um aspecto que acentuaria o particular e o local. O holocausto perderia assim sua qualidade de índice do acontecimento histórico específico e começaria a funcionar “como uma metáfora de outras histórias traumáticas e de sua memória.” E em última análise a comparação com o Holocausto pode ativar “em termos retóricos determinados discursos sobre a memória traumática, mas também pode servir como recordação que encobre ou melhor, bloqueia simplesmente a reflexão sobre histórias locais específicas.”

⁴⁷ HUYSSSEN, Andréas. Idem. Essa globalização das práticas memorialistas leva o autor a postular que “mais além das diferenças entre a Alemanha do pós-guerra e a África do Sul, a Argentina ou Chile, o âmbito político das práticas da memória segue sendo nacional, não pós-nacional ou global. Isto, por certo tem implicações para a tarefa interpretativa.” De modo que por mais distintas e específicas de cada lugar que sejam as causas teríamos um índice de que a globalização e a revisão dos passados nacionais, regionais ou locais respectivos deveriam ser pensados de maneira conjunta; o que leva Huyssen a perguntar se as culturas da memória contemporâneas podem ser lidas em geral como formações reativas à globalização econômica. E se nesse âmbito não se poderiam empreender novos estudos comparados sobre os mecanismos e os *tropos* do trauma histórico e das práticas com respeito à problemática da memória nacional. p 21/22.

precisamente -incluindo-se aí desde a imprensa e a televisão até os cd-rom e a internet- os que dia-a-dia nos dariam acesso à memória.⁴⁸

Ao cruzar estas duas linhas opostas no pensamento contemporâneo, Huyssen coloca a pergunta sobre o que aconteceria se ambas as posições estivessem corretas, ou, noutras palavras, se o *boom* memorialista estivesse inevitavelmente acompanhado de um *boom* de esquecimento. O autor nos relembra que Freud já nos havia ensinado que os conceitos de memória e esquecimento estão indissolúvelmente ligados um ao outro; que a memória não seria senão outra forma de esquecimento e que o esquecimento seja uma forma de memória oculta.⁴⁹ Guardados os distintos matizes, de um modo geral, a obsessão contemporânea com a memória, que se alia a uma “espécie de pânico público ao esquecimento”, levam Huyssen a observar que o que estaria realmente em jogo seria a questão do discernimento entre os “passados utilizáveis” e os “dados descartáveis”.⁵⁰ A hipótese do autor é de que tentaríamos equilibrar o medo e o risco do esquecimento por uma espécie de criação de meios e de estratégias de sobrevivência baseadas em uma “memorialização” que consiste em erigir “recordatórios públicos e privados.” Assim, o giro em direção à memória receberia um impulso subliminar de um desejo por ancorar em um mundo que se caracteriza por uma instabilidade crescente do *tempo* e por uma fratura do *espaço* no qual estamos vivendo:

Vale la pena repetir que las coordenadas de tiempo y espacio que estructuran nuestras vidas fueron sometidas a nuevas presiones a medida que se aproximaba el fin del siglo XX y, por ende, al fin del milenio. El espacio y el tiempo son categorías fundamentales de la experiencia humana, pero, lejos de ser inmutables, están sujetas en gran medida al cambio histórico. Uno de los lamentos permanentes de la Modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro, con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes.⁵¹

⁴⁸ HUYSEN, Andrés. Idem. p. 22.

⁴⁹ Nesse sentido Huyssen observa que o que Freud descreveu “de maneira universal como os processos psíquicos da recordação, da repressão e do esquecimento em um sujeito individual torna-se mais claro nas sociedades de consumo contemporâneas no fenômeno público de proporções sem precedentes que exige uma leitura histórica”. Idem. p. 23.

⁵⁰ O autor refere-se ao problema da memória massiva que é consumida como “memória imaginada” mais facilmente esquecida do que a “memória vivida”. Entretanto Huyssen é ciente de que tal noção é problemática no sentido de que na verdade toda memória é imaginada. Mesmo assim observa ser possível uma distinção entre as memórias baseadas em experiências de vida daquelas “roubadas do arquivo e comercializadas em escala maciça para rápido consumo.” HUYSEN, Andrés. Op. Cit pp. 22/23.

⁵¹ HUYSEN, Andrés. Idem. p. 30.

A nostalgia de um tempo passado mítico surge a partir da própria modernidade diante de suas perdas e não de um tempo anterior. Esta fantasmagoria de um passado estável parece ter um poder que perdura, e talvez o que Huyssen denomina como a “cultura da memória” seja a encarnação contemporânea deste fenômeno frente aos processos de compressão do tempo e do espaço. O que parece estar em jogo aqui é uma tentativa de assegurar alguma continuidade ou permanência no tempo, ou ainda, prover alguma extensão ao crescente achatamento do espaço. Com efeito, uma era de migrações massivas, de crise política generalizada e de mobilização que afeta cada vez mais a um crescente número de pessoas - onde as experiências de deslocamento, de migração e de diáspora já não parecem ser a exceção, mas a regra- estas experiências coloca o autor, são simultâneas à debilitação das barreiras espaciais bem como ao próprio espaço. Um espaço que vai sendo deglutido velozmente por um tempo comprimido.⁵²

O imaginário temporal contemporâneo sofre suas transformações geradas por um espaço e por um tempo virtuais. Tais transformações podem servir para esclarecer a dimensão geradora da cultura da memória. Porém, para além da ocorrência desta cultura, de suas causas e contextos específicos, as práticas de rememoração que acontecem em distintos matizes no mundo contemporâneo, articulam uma crise. Esta crise provém de um sistema anterior da temporalidade que caracterizou a era da alta modernidade com sua fé no progresso e no desenvolvimento, além da celebração do “novo” como dado utópico. Para Huyssen, as conseqüências disto em termos políticos acaba por colocar muitas das práticas memorialistas de hoje como refutação do triunfalismo da teoria da modernização em seu “último disfarce”: a globalização.⁵³

Isto posto em termos culturais, poderia se traduzir numa crescente necessidade de vinculação ou ancoragem espacial e temporal. Pois num mundo caracterizado por intensos fluxos de redes informacionais cada vez mais densas, onde todavia o tempo e o espaço tornam-se freqüentemente comprimidos, esta necessidade de vinculação à uma certa

⁵² HUYSSSEN, Andrés. Ibidem. P. 35. Huyssen atribui ao “mal-estar da civilização” contemporânea, não mais como conseqüência dos insistentes sentimentos de culpa e da representação do superego que Freud havia assinalado em sua análise da modernidade clássica ocidental, mas à uma insatisfação surgida de uma sobrecarga à informação e a percepção combinadas com uma aceleração cultural que nem a psique nem os sentidos estão preparados para enfrentar: “*Quanto más rápido nos vemos empujados hacia un futuro que no nos inspira confianza, tanto más fuerte es el deseo de desacelerar y tanto más nos volvemos hacia la memoria em busca de consuelo.*”

⁵³ HUYSSSEN, Andreas. Op. Cit. p.37.

estabilidade temporal e espacial se dá como uma espécie de tensão provisória que decorre da transformação entre os conceitos de passado, presente e futuro:

En ese sentido, las prácticas locales y nacionales de la memoria representan una réplica a los mitos Del cibercapitalismo y de la globalización, que niegan el tiempo, el espacio y el lugar. No cabe duda de que oportunamente habrá de surgir de esta negociación alguna nueva configuración del tiempo y del espacio. En la modernidad, las nuevas tecnologías del transporte y de la comunicación siempre han transformado la percepción humana del tiempo y del espacio, lo que es válido tanto para el ferrocarril, el teléfono, la radio, el avión, como habrá de serlo para el ciberespacio y el cibertiempo. Las nuevas tecnologías y los nuevos medios también suelen ser objeto de ansiedades y temores para que luego se termine probando que carecen de motivo o que son lisa y llanamente ridículos. Nuestra época no será la excepción.⁵⁴

Simultaneamente a estas transformações, o ciber-espço por si mesmo não é um modelo adequado para a imaginação de um futuro global, conforme boa parte do imaginário contemporâneo supõe. A noção de memória por ele gerada é enganosa, uma falsa promessa à qual Huyssen opõe a memória vivida como algo da ordem do ativo. Esta “memória social” tem vida e estaria efetivamente encarnada nas diversas ordens sociais. A memória social está composta de uma pluralidade de memórias quer sejam, individuais, familiares, grupais, nacionais ou locais. E sua importância decorre no sentido de serem necessárias para construir os *diferentes* futuros locais em um mundo global. Embora estas memórias a longo prazo sejam incorporadas de maneira significativa pelas novas tecnologias digitais ou até mesmo por seus efeitos, elas não poderão ser reduzidas aos fatores tecnológicos. Porém, por outro lado insistir em uma separação radical entre a memória “real” e a “virtual” soa para Huyssen como uma empreitada “quixotesca” no sentido de que todo conteúdo recordado pertence a ordem da virtualidade, ou melhor, tanto a memória vivida quanto a imaginada, é em si mesma de caráter virtual. Além disso, “a memória é sempre transitória, pouco confiável, acoçada pelo fantasma do esquecimento, em poucas palavras: humana e social.”⁵⁵

Assim, tanto a memória pública está submetida a mudanças políticas, geracionais, e individuais, não podendo ser armazenada para sempre nem ser assegurada pelo monumentos; quanto não pode ser confiada aos sistemas digitais de recuperação de dados para garantir coerência e continuidade. Huyssen enfatiza que, se o sentido do tempo está sendo

⁵⁴ HUYSEN, Andreas. Idem. p 39.

⁵⁵ IDEM. p 40.

renegociado nas culturas contemporâneas da memória, não deveríamos esquecer que o tempo não é unicamente o passado nem sua transmissão e preservação. A hipótese do autor, de que estaríamos vivendo uma espécie de “excedente de memória”, inclui em sua reflexão, a tentativa de um esforço necessário para discernir “os passados utilizáveis daqueles descartáveis.”⁵⁶ À esta requisição de discernimento e “recordação produtiva”, Huyssen adiciona a seu pensamento o fato de que a cultura de massas e os meios virtuais não são inerentemente irreconciliáveis com este propósito.

Em última análise, à esta complexa história de desvios e achatamentos da percepção e temporalidade dos últimos decênios do século XX, Huyssen dirá que aplicar por um lado, a acerbação crítica feita por Adorno à indústria cultural ao que se poderia chamar agora de “indústria da memória”, seria tão unilateral e tão pouco satisfatório quanto “confiar na fé de Benjamin no potencial emancipatório dos novos meios”;⁵⁷

La crítica de Adorno es correcta en la medida en que se refiere a la comercialización masiva de productos culturales, pero no ayuda a explicar el ascenso del síndrome de la memoria dentro de la industria cultural. En realidad, su énfasis teórico en las categorías marxistas del valor de cambio y de la reificación bloquea la reflexión sobre la temporalidad y la memoria; tampoco presta demasiada atención a las especificidades de cada medio y a su relación con las estructuras de la percepción y con la vida cotidiana en las sociedades de consumo. Por otro lado, Benjamín, tiene razón en atribuir una dimensión emancipatoria en terminos cognoscitivos a la memoria, a lo retro y a lo que en sus ‘Tesis sobre la filosofía de la historia’ llama el salto del tigre hacia el pasado; sin embargo, busca conseguirlo a través de los mismos medios de la reproductibilidad, que para él representan la promesa futurista y que posibilitarían la movilización política socialista.⁵⁸

Em lugar de opor, de modo clássico, ambos os autores, segundo Huyssen, tornar produtiva novamente a tensão entre os respectivos argumentos de cada um, pode vir a ser uma possível chave para chegar-se a uma análise do presente.

Nesse sentido, poderíamos dizer que grande parte da literatura e da arte contemporânea que observamos tem a marca do estilhaço e da fragmentação como pressupostos, o que coloca o problema apontado por Huyssen, a saber: uma espécie de paradoxo entre os processos de memorialização e de esquecimento como questões herdadas da alta modernidade e em processo de transformação por conta da compressão espaço-

⁵⁶ HUYSSSEN, Andreas. Op. Cit. p. 40.

⁵⁷ Idem.p.41.

⁵⁸ Idem. p. 30.

temporal no contexto da pós-modernidade. Esses sistemas de fragmentos estéticos são imbricados a partir de pontos de vista diferidos. Tais sistemas, cruzando-se como num caleidoscópio poderiam ser lidos como parte desse processo contemporâneo que se efetiva entre amnésia, medo do esquecimento e também das marcantes tentativas de memorialização nas sociedades contemporâneas.

Pois justamente a produção de lacunas e de espaços indecidíveis, onde a estratégia narrativa torna-se um argumento para encenar a perda ou ausência de modelos organizadores totalizantes efetiva uma discursividade fragmentária. Cabe então ao leitor ou espectador entrever através de fendas, as pequenas narrativas em nascente estado de ruína que vão se armando e desarmando em sua duração.

Assim, em Tunga as narrativas que emergem do interior de outras narrativas, se embaralhando em espirais, em combinações e recombinações, remetem em ampla medida a todo um complexo sistema de memórias. Estas memórias ou referências cruzadas que se rearticulam ao longo de sua obra, irão incluir entre seus estilhaços, uma espécie de reficcionalização de diversos mitos.

Exórdio VI. Narrativas ficcionais de Tunga: Sobre algumas imagens barrocas

*Explosões súbitas de dor teatral,
logo substituídas por indiferença completa...
Admiração exagerada às coisas brilhantes,
ao período sonoro, às missangas literárias,
o que me induz a pendurar no que escrevo
adjetivos de enfeite,
que depois risco...*
Graciliano Ramos

Vimos em algumas das *Narrativas Ficcionalis de Tunga* anteriores, e veremos ainda, nas que seguem, que a desbordante obra do artista convoca em ampla medida, uma série de remissões ao tópico do barroco. Nesse sentido, seu livro *Barroco de Lírios*¹, além da evidente e sugestiva referência colocada no título, está impregnado de ambivalentes

¹ TUNGA. *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

narrativas, que entre a expressão escrita e manifestações visuais, opera um terceiro elemento, através da criação de cifras e de enigmas.

Além disso, a potência alegórica desta obra, quando disposta além do livro, em eventos ou exposições, faz com que restos e resíduos operem uma transfiguração discursiva, na qual passam a agir como elementos principais do discurso. Para que possamos situar melhor alguns dos dispositivos barrocos que configuram as obras do artista, nos reportaremos a seguir, para um contexto teórico, onde algumas discussões sobre este tópico, são abordadas. Esta abordagem, se dará aqui a princípio, dentro do contexto cultural europeu e norte-americano, com algumas breves remissões à cena contemporânea brasileira. Isto ocorre, por conta da importância que a discussão sobre os usos do conceito de barroco em nosso meio têm adquirido a quase um século, de modo que reservamos em outros textos, o espaço adequado para analisar mais acuradamente o trabalho de Tunga sob esta configuração.²

Chamávamos a atenção no texto precedente, para o fato de que Walter Benjamin iria pensar a questão do barroco, ou melhor, a questão da alegoria, em relação direta com o processo de descontinuidade temporal da modernidade, observado por ele ao operar uma máquina de retornos, anteriormente projetada por Vico e por Nietzsche.³ Assim, de acordo com suas hipóteses historiográficas, pautadas por uma recusa às marcações da temporalidade contínua, a modernidade possibilitaria uma ampla leitura retrospectiva do barroco.

O fato de que a experiência pessoal de Benjamin o tenha aproximado de parte da produção vanguardista dos anos anteriores a Segunda Guerra, teria por sua vez, possibilitado um uso efetivo de suas teorias sobre a não linearidade histórica, ao refletir, desde o tempo moderno das vanguardas, sobre as formas alegóricas do barroco histórico alemão. Por esse motivo, as discussões sobre diversos aspectos das operações e conceitos em torno das vanguardas, seriam analisadas por ele, não como discussões novas, mas como recorrências históricas que teriam tido origem no período renascentista. Sendo assim, no

² Fizemos referência anteriormente à problemática do barroco brasileiro em Tunga através de *O Jardim das Sereias*, em *Narrativas Ficcionalis de Tunga III* e fazemos novamente adiante em *Êxtases, teresas, Assaltos e resgates*, também nas *Narrativas Ficcionalis IX*.

³ Cf. o texto anterior: *Uma breve passagem da grade à espiral na estética de Adorno e Benjamin*.

capítulo sobre alegoria e drama barroco, em “Origem do Drama Barroco Alemão”⁴ Benjamin chama atenção para o velho antagonismo existente entre o classicismo e seu conceito profano de símbolo, e a alegoria barroca. Nesse ítem específico do pensamento de Benjamin sobre a estilística barroca, está posta clara e sagazmente, a problemática sobre como dentro de parte do pensamento moderno, existiria uma espécie sobrevivência da linhagem classicista, que se daria a partir da manutenção de uma premissa de racionalidade.

Ao observar que há uma insustentável distinção moderna entre “alegoria” e “símbolo”, que se limitariam a “descartar sumariamente” a forma da expressão alegórica, o pensador assim descreve o problema nos seguintes termos:

Mesmo grandes artistas e teóricos de primeira ordem, como Yeats, mantêm o ponto de vista de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação. Em geral, os autores só tem um conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção alegórica das coisas introduzida no período moderno, e incorporada na obra emblemática do Barroco, em sua forma literária e em sua forma gráfica. O espírito dessas obras fala com uma voz tão fraca através de seus epígonos setecentistas, muito mais conhecidos, que somente pela leitura dos textos originais é possível reencontrar, intacta, a força da intenção alegórica. Mas ela foi encoberta pelo veredicto do preconceito classicista. Este consiste, numa palavra, em denunciar a alegoria, vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão.⁵

Ao rastrear o percurso histórico da alegoria, Benjamin nota que a forma de expressão alegórica sofre modificações, ao longo do tempo, mas que o caráter enigmático e secreto do grotesco, apareceria já nas descrições do historiador latino Plínio, ao escrever sobre a arte grega, (especialmente quando se debruçou sobre a pintura de Serapion). Essa leitura de Plínio, segundo Benjamin, ocorreria em associação à natureza subterrânea de algumas coisas, tais como ruínas soterradas e catacumbas. Lendo na obra de Plínio, uma recorrência da palavra “grotta”, que segundo ele, não estaria derivada de um sentido literal, mas de

⁴ BENJAMIN, Walter. *Alegoria e drama barroco*; in: *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1984.

⁵ Idem. P.200.

um sentido que remete ao oculto e ao cavernoso, Benjamin iria observar que a alegoria é, ao mesmo tempo, convenção e expressão, e que teria, portanto, um caráter ambivalente. Um pouco mais adiante em seu texto, Benjamin enfatiza que alguns aspectos da escrita barroca, notavelmente em sua contundência de formas tipográficas, bem como no exagero das metáforas; “onde a escrita tende à expressão visual”; se colocariam em oposição com a imagem de “totalidade orgânica”, o símbolo artístico por excelência do classicismo que:

Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na physis bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob a forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida. Uma profunda intuição do caráter problemático da arte-não foi somente por afetação de classe, mas por um escrúpulo religioso, que seu cultivo foi relegado à “horas vagas” - abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença.⁶

Vemos assim, que para Benjamin, a ambigüidade e a multiplicidade de sentidos, são os traços fundamentais da alegoria. Em sua análise da crítica neokantiana, com seus argumentos contra a expressão barroca, Benjamin antecipa parte do debate estético de nossos dias, já que essa discussão se mantém, ainda que sob outros rótulos. Com efeito, a “expressão barroca” que foi mantida na modernidade em distintos lugares e sofrendo supressões, têm vindo novamente à tona por uma série de circunstâncias, também distintas entre si, mas que operam de um modo genérico, uma espécie de retorno do reprimido. Nesse sentido, os efeitos sustentados por parte do “alto modernismo” norte-americano do pós-guerra - que foi caracterizado pela busca da depuração da obra, que não apenas fundisse o conteúdo na forma e vice-versa, mas também a fusão da forma com a função, e que deriva dos movimentos europeus ligados a corrente construtiva e as premissas da Bauhaus - se tornaram relativizados.

Todavia, o problema apontado por Benjamin está posto também em alguns ícones da arquitetura e do design modernista do século XX, onde a forma encontra-se

⁶ Idem. P. 200

subordinada à função do objeto.⁷ E nas artes plásticas, o problema está manifestado em algumas tendências vanguardistas do início do século, que analisamos anteriormente, bem como nas hegemônicas tendências estéticas americanas a partir do entre-guerras, explicitadas através da busca da exclusão de qualquer ambigüidade no conteúdo narrativo ou discursivo da obra.

Benjamin, posicionando-se contra o discurso neokantiano, apóia-se num conceito dialético, para justificar a incompreensão deste discurso que mantém operações classicistas de análise, como leremos a seguir:

Mas essa ambigüidade é a riqueza do desperdício. Em contraste, a natureza é regida pela lei da economia, tanto segundo as normas (velhas) da metafísica, como segundo as regras da mecânica. A ambigüidade está portanto sempre em contradição com a pureza e a unidade de significação....Carl Host, cujo tema "Der Barrockproblem" deveria ter levado à perspectiva mais concreta. Não obstante, ele diz da alegoria que ela representa sempre "uma transgressão das fronteiras de outro gênero", uma intrusão das artes plásticas na esfera de representação das artes "da palavra". "Essa violação de fronteiras", continua o autor, "é punida implacavelmente na pura cultura do sentimento, mais do domínio das artes plásticas puras que nas da palavra, fazendo com que as primeiras se aproximem da música...Com a impregnação, a sangue-frio, das mais diversas formas de manifestação humana, por pensamentos autoritários... a sensibilidade e a compreensão artística são desviados e violentados. É o que faz a alegoria na esfera das artes plásticas.Sua intrusão pode portanto ser caracterizada como um grande delito à paz e a ordem, no campo da normatividade artística. E no entanto a alegoria nunca esteve ausente desse campo e os maiores artistas lhe consagraram grandes obras". Esse último fato, obviamente já teria bastado para alterar tal ponto de vista. O raciocínio antidialético da escola neokantiana impede a compreensão da síntese operada pela escrita alegórica, na batalha entre a intenção teológica e a artística, síntese que deve ser vista menos como uma paz, que como uma trégua entre duas intenções antagônicas.⁸

⁷ Embora o próprio Benjamin, revele uma paradoxal apreciação do problema, ao declarar-se posteriormente, um admirador confesso de algumas destas tendências, notadamente da arquitetura de Adolf Loos, como exemplos da "tabula rasa" da cultura moderna. Cf, alguns ensaios de *Magia e técnica, arte e política*. Passim.

⁸ Idem. P. 199.

O pensador nos possibilita reinserir esta discussão em nossa apreensão de alguns fenômenos da modernidade como dizíamos mais acima. Isto procede ao lermos esta face moderna ligada a uma síntese e a uma economia formal que é gerada no decorrer e na próprio desgaste do projeto modernista em face utópica. Esta, se pautaria em teoria e prática, na especificidade das disciplinas. Nesse sentido, o trabalho dos formalistas russos das primeiras décadas do século XX, ao discriminarem os diversos gêneros literários, separando-os e agrupando-os em famílias, iria fornecer algumas das bases teóricas do crítico de arte Clement Greenberg.

O crítico, que conforme vimos anteriormente, teve uma atuação importante no circuito da arte norte americana, entre as décadas de 30 até meados dos anos 60, e que foi um grande defensor da produção da pintura abstrata do período entre e do pós-guerra, concentrou-se, num enfoque de valorização dos aspectos “autovindicativos” das principais expressões das disciplinas artísticas, especialmente da pintura e da escultura. Vale lembrarmos que Greenberg parte da consideração de que uma crescente ênfase sobre a superfície plana e bidimensional representou um aspecto forte no desenvolver de uma “auto-identificação”, ocorrida na pintura moderna nos séculos XIX e XX. Com efeito, em um ensaio de 1965, *A Pintura Moderna*,⁹ o crítico associa o processo de identificação da pintura consigo mesma, como sendo simultânea ao divórcio entre ela e qualquer outro meio, como elementos esculturais, figurativos e narrativos. O discurso de Greenberg, é visivelmente “neo-kantiano”, no melhor sentido atribuído por Benjamin algumas décadas antes, quando observava a sobrevivência do espírito antagônico à produção barroca. Curiosamente, Benjamin apontava o problema, com relação à partilha das disciplinas estéticas, enunciando do lado do barroco, o direito de contaminação entre os saberes da arte. Nesse sentido, a posição conceitual de Tunga se afina com a do pensador alemão, pois se formula na recusa absoluta às estruturas de ordem racionalista na arte, conforme explica em trecho de seu depoimento a seguir:

Normalmente o programa racional, o programa racionalista, que estaria na gênese do desenvolvimento do construtivismo e que foi chegar a uma formulação, a um ideário construtivo terminou passando por simplificações aonde aparentemente

⁹ GREENBERG, Clement. *A Pintura Moderna*. in: *A Nova Arte*. Org. Gregory Battcock. Col. Debates, vol. 73. SP: Perspectiva, 1975. Páginas 95/106. A versão é extraída de *Art and Literature* n. 4, 1965.

coisas que são mais densas, mais complexas, e que são realmente constitutivas do sujeito e da poética que envolve fazer arte, sofrem uma certa simplificação. Evidentemente que se você imaginar um sistema de cosmologia do tempo em Kepler, você pode pensar que o ideário que está por trás, ou que a pulsão que está por trás, é uma pulsão de compreender um universo construído, ou seja, um universo onde há uma razão, onde há uma lógica. O deslocamento do percurso circular dos astros para o percurso elíptico acompanhou um movimento do pensamento: a filosofia que tem com Leibniz ou Espinoza seus principais agentes, e concomitante a isso, formulou-se que eventualmente o menor caminho entre dois pontos era a borda de uma elipse e não uma reta; quer dizer, é evidente que o barroco nasce nesse momento, a partir desse tipo de inquietação. O barroco contemporâneo não deixa de seguir a mesma questão de, face a um não saber das vertiginosas descobertas, um não saber da ciência contemporânea, formulam-se também novas questões onde as fórmulas propostas para a arte, se tornam inócuas.¹⁰

As palavras do artista são significativas, porque longe de considerações sobre um barroco contemporâneo, ou neo-barroco, revelam um entendimento daquilo que alguns autores como Lezama Lima ou Eugenio D'Ors, liam em chave ininterrupta e imanente ao se referirem ao barroco como uma constante histórica. Mas as palavras de Tunga também nos brindam, com uma clara oposição à ordem das “especificidades” artísticas, que, se ampliadas, iriam desde os pressupostos do modernismo americano até o concretismo brasileiro. Vemos que o artista considera, que os valores de economia formal, nos quais elas haviam sustentado sua discursividade, encontram-se, na visão do artista, em associação com uma ideologia da simplificação da arte. Por certo, esta simplificação é perturbadora, pois iria além do mero empobrecimento formal, apenas um dos inúmeros reflexos de uma discursividade maior, que precisa ser considerada.

Nesse sentido, as idéias de Clement Greenberg que havíamos mencionado anteriormente, são elucidativas. No raciocínio estético do crítico americano, a idéia de

¹⁰ TUNGA. Trecho do depoimento do artista em outubro de 2000. Em um outro momento deste depoimento, Tunga, sem mencionar Greenberg diretamente, atribui claramente à cultura anglo-saxã, a responsabilidade pela imposição das “especificidades” no mundo culto da arte, nos seguintes termos: “A história da arte existe implícita em cada obra feita, e trata-se de enriquecer a história da arte e não de empobrecê-la com uma pseudo-causalidade teleológica, que é muito típica dos anglo-saxões e que talvez tenha gerado esses pequenos monstros da arte contemporânea hoje. A arte que se faz nos Estados Unidos, independente de ter grandes artistas lá produzindo, é constituída por uma tendência a acreditar que as coisas têm uma consequência lógica, causal, unidirecional e teleológica. O que não é verdade”.

“simplificação”, para usarmos as palavras de Tunga, ou rigor formal na arte, passa por uma sofisticada dinâmica de auto-referencialidade. Assim, parte da teoria sobre o modernismo do entre-guerras, trata de enfatizar a experiência estética do rigor formal e autônomo, como válida em si mesma, não devendo, portanto, ser tributária ou obtida através de contaminações de qualquer outro tipo de mecanismo expressivo. Assim, a ênfase é posta no que cada uma das categorias, possa conter de “único e irredutível”. Por essa razão para Greenberg, a limitação da área de competência de cada arte, marca, simultaneamente, uma “possessão” que se consolida, e um caráter de independência. É a partir deste ponto, que podemos ver, como se processa em sua reflexão, o sentido de “pureza” e “autovindicação”, palavras, que como já visto em texto anterior, foram das mais constantes do seu vocabulário crítico:

Evidenciou-se logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo que era exclusivo da natureza de seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos meios, ou pelos meios de qualquer outra arte. Por conseguinte, cada arte deveria tornar-se “pura”, e em sua “pureza” encontrar seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava auto-definição e o empreendimento da autocrítica nas artes tornou-se o da auto-definição com fins vindicativos.¹¹

Ainda segundo Greenberg, a dissimulação que a pintura figurativa realista teria feito de si mesma, usando seus meios para escondê-los, através das ilusões de volume e profundidade, teria gerado a consideração de que suas peculiaridades intrínsecas, tais como a bidimensionalidade, e a forma do suporte, seriam limitações negativas. Sendo assim, a pintura moderna teria reconsiderado esses valores negativos, como fatores positivos a serem reconhecidos e valorizados amplamente. E mais, teria fundamentalmente partido justamente desses valores negados pelo ilusionismo, na criação desse processo de ampla conquista de autoreferencialidade. Deste modo, a grande aventura moderna da

¹¹ Idem, pág. 97. Aqui devemos, todavia, fazer justiça a Greenberg, lembrando um tópico que havíamos apontado em texto anterior, onde mencionamos que, o crítico quando acusado na década de 70, pelos críticos emergentes dos Estados Unidos, e entre eles, Rosalind Krauss, de defender a “pureza” autovindicativa da pintura; contestou que sempre usou a palavra distanciadamente entre aspas. Cf. *Greenberg e o tecido da pureza*.

pintura, segundo a concepção de Greenberg, se teria dado na revisão destes elementos negados e reprimidos da arte figurativa, de seus inerentes “defeitos” ou “impossibilidades”, ou seja, de tudo que ela não tinha enquanto meio e que tentava simular. Por outro lado, a aventura teria avançado num desprendimento gradativo de todas essas simulações; por exemplo, o abandono da representação de objetos reconhecíveis, e a representação do espaço entre esses objetos. Noutras palavras, através da crescente autoconscientização de sua bidimensionalidade, ou de sua natureza planar, a pintura deixaria de focar o problema da tridimensionalidade; que seria, segundo o crítico, mais “próprio” do procedimento escultórico.¹²

No entanto, a década de sessenta coincide com o último período em que ocorrem produções artísticas ditas de vanguarda. E mesmo, se nos detivermos no caso específico dos Estados Unidos, para nos situarmos no contexto enunciativo do próprio crítico, veremos que diversos movimentos artísticos do período, tais como a arte conceitual, o minimalismo, e a *land-art*, entre outros, irão ampliar o campo performativo das artes gerando uma estética e um procedimento ligados à outras áreas do conhecimento humano, e ao mesmo tempo voltando a fundirem entre si alguns dos campos anteriormente delimitados por suas postulações estéticas auto-vindicativas.

Embora não seja nosso propósito apontar que existiria, por parte das vanguardas norte-americanas, alguma noção forçada de “barroquismo”, valeria ressaltar que encontra-se implicado no procedimento destas últimas vanguardas, bem como na produção artística posterior e contemporânea, uma tendência à uma certa “impureza” dos meios, a uma contaminação disciplinar, bastante próxima das características barrocas conforme havíamos visto nas análises feitas por Walter Benjamin. Nesse sentido, há uma certa idéia de transbordamento das categorias, que pode ser vista hoje, quase como um fenômeno recorrente dentro da ordem visual contemporânea como um todo.

No caso de Tunga, entretanto, a tendência barroca neste transbordamento muito visível em sua obra, pauta-se por uma confluência de leitura e de apreensão, recorrentes, de

¹² Porém, um outro aspecto do pensamento crítico de Greenberg que consideramos importante ressaltar, pois é o ponto onde a crítica Rosalind Krauss identifica suas limitações, é a afirmação de que qualquer ruptura formal moderna, por mais radical que seja, não se desvincularia do passado, o que o leva a considerar, que a arte moderna, seria inteligível em termos de continuidade temporal, evolutiva e histórica. Conforme havíamos mencionado antes, recorte crítico de Greenberg ocorreu de meados dos anos 30, até os anos tardios da década de 60, e deu conta da armação teórica do expressionismo abstrato americano em termos de legitimação no contexto da historiografia da arte.

um cruzamento entre as postulações barrocas de nosso modernismo antropofágico, manifestadas no interesse pelo imaginário popular local, que, em associação com certas formalizações das tendências vanguardistas européias, especialmente as do surrealismo, convocaram um universo de relações entre imagens do passado e imagens do futuro. Do devir que aí surge, Tunga opera suas ficções onde a sobrevivência de algumas formas ainda não manifestadas de todo, são passíveis de serem rearmadas.

De um ponto de vista mais genérico, Gilles Deleuze, atento a estas recorrências estéticas que relacionam algumas peculiaridades em comum entre o dito barroco histórico, e a produção estética contemporânea, iria se deter sobre a problemática do transbordamento. Em *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, sua bela análise conduzindo ao universo filosófico de Leibniz nas teses sobre a mônada, e sobre as dobras e redobras, Deleuze irá apontar, justamente, através da infinita dobragem das coisas, um caráter barroco que perduraria nas artes de nossos dias. E para tanto, volta ao período do barroco histórico, demarcando este generoso espaço do que não cabe em si:

Se o barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda.(...) a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura por sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo.¹³

Se para essa noção do barroco histórico proposta por um filósofo contemporâneo, alinharmos a observação feita pelo crítico americano Steven Henry Madoff, que, três décadas após o auge das vindicações de Greenberg, iria ocupar um espaço no jornalismo cultural para expor suas idéias, no seu caso numa resenha de "Artforum", veríamos que em dias atuais opera-se uma espécie de contra-face das idéias do velho mestre do modernismo. Madoff, referindo-se ao campo da arte contemporânea, utiliza as seguintes palavras: "um campo no qual a membrana entre as disciplinas e meios tem se tornado inteiramente permeável". O campo de "impureza" e de contaminação na cena artística contemporânea como um todo opera pela antevisão da perspectiva da ruína benjaminiana.

¹³ DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. SP: Papyrus, 2000.

Porém Tunga adiciona uma dobra a mais nesse contexto, se lembrarmos que seu conceito de Instauração, são por sua vez, uma convergência de duas categorias , a performance e a instalação, que, sendo por si mesmas frutos da expansão pós-greenberguiana, fundidas pelo artista, são reponencializadas em seu caráter de abertura, o que, nesse sentido, revela por parte de nosso artista, um procedimento ultra-barroco.

Paralelamente as idéias exploradas por Benjamin, vemos também na relação estabelecida por Freud entre construção analítica e arqueologia, o interesse pelas ruínas, através da estrutura comum entre construção analítica e arqueologia, que legitimam suas funções, à partir da reconstrução de diversas camadas de fragmentos, que nos dois pensadores, implica na idéia da aceitar a construção da ruína.

Nesse sentido, a obra de Tunga, que se caracteriza pelo diálogo entre elementos de naturezas dessemelhantes, forçadas ao convívio pela intervenção do artista, postula, em certos aspectos de sua efemeridade, uma explícita relação da arte com a construção voluntária da ruína. Por esse motivo, materiais tradicionais da escultura convivem com materiais orgânicos e efêmeros, além dos corpos humanos que são também transformados nas instaurações.

O crítico Luís Camillo Osório exalta no artista o fato de não ter recuado diante do absurdo que caracteriza a própria realidade brasileira, encarando-a frontalmente sem medo de parecer piegas ou ufanista:

Há em sua obra um elemento caótico, ou melhor, uma energia caótica que brota da pulsão urbana e do universo popular das grandes cidades, o que lhe confere características de uma manifestação híbrida, multicultural e multifacetada, da qual Teresa, talvez seja o melhor exemplo.¹⁴

Estas palavras do crítico, referem-se à *Resgate*, uma grande instauração da qual *Teresa* fez parte¹⁵, obra em que a enorme dimensão física que o trabalho de Tunga apresenta, subverte as leis de economia usualmente admitidas nos espaços de exposição, parecendo inclusive apontar à um transbordamento na própria noção de “desmedida”.

¹⁴ OSÓRIO, Luís Camillo. In: *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

¹⁵ Abordaremos especificamente esta obra adiante em, *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, em *Narrativas ficcionais IX*.

Esta noção é observada por Flora Sussekind, como elemento recorrente à produção plástica e literária no Brasil dos anos 90 nos seguintes termos

Chama a atenção, sobretudo no último milênio, uma espécie de variação sistemática de escala, manifesta tanto em exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão, quanto em movimentos de narrativização da lírica, de um lado, e da miniaturização narrativa, de outro, ou quanto na retomada de gêneros como a novela ou o conto mínimo, no campo da prosa de ficção, ou como o poema em prosa e a seqüência poética, no da lírica. Variações que teriam contraparte plástica em pinturas que se avolumam, trabalhos bidimensionais que se projetam em direção ao espectador, ou em figuras escultóricas transparentes, abertas, corroídas internamente por fatias, vazios, parecendo fadadas, por seu turno, à autodestruição, ao despedaçamento. Passagens de uma dimensão à outra, múltiplas proporcionalidades, relações variáveis de medição, reduções, ajustes que parecem atribuir ao referente genérico, à proporção, a função simultânea de modelos e avessos ativos no interior dos processos de formalização a que se acham vinculados. E que talvez possam mediar, ao mesmo tempo, via escalas móveis, um exercício crítico de correspondências genéricas (entre prosa em redução e poema em expansão), artísticas (entre produção plástica e literária) e conjunturais (entre cultura e economia).¹⁶

Flora Sussekind segue ao longo do texto observando o fenômeno de um reiterativo desmesuramento na produção cultural dos 90, que relaciona com o “caráter problemático da forma e da própria prática cultural”, em nossa situação histórica, à experiência contemporânea de financeirização da economia, da des-solidarização nacional, do esvaziamento estatal, e da inserção brasileira num mercado global marcado por uma instabilidade sistêmica.¹⁷

A ansiedade em determinarmos nossa própria dimensão, é segundo a autora, manifestada na arte e na literatura de anos recentes, de modo que as problematizações formais oriundas das relações de escala, atuariam em equivalência com alguns mecanismos dominantes do mercado financeiro na era da globalização.

¹⁶ SUSSEKIND, Flora. *A literatura brasileira dos anos 90*. Mais! Folha de SP, 23 de Julho de 2000.

¹⁷ Idem.

Embora esta desmedida apontada por Sussekind, entre os conflitantes aspectos econômicos e sociais, que confluem numa desmesura formal, possam também serem evocadas como uma conseqüência na obra de Tunga, a natureza grandiosamente lúdica de sua arte, não deixa de pertencer ao espaço formal latino-americano apontado por Severo Sarduy, como o da superabundância e do desperdício:

Esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à essa entidade ideal da obra) é o que determina o Barroco enquanto jogo, em oposição a determinação da obra clássica enquanto trabalho.¹⁸

Lembremos que o barroco, conforme Deleuze havia postulado, se pauta pela serialização, desde que toda forma serial se efetiva em pelo menos duas séries simultâneas, que, por sua vez chamam à outra e mais outra, operando relações infinitas entre si e formando uma teia onde o significante de uma atuará por sua vez como significado de outra, e vice-versa, gerando todo um campo paradoxal que alinha ao mesmo tempo, reciprocidades e oposições.

Para Tunga, que conheceu Sarduy nos anos 70 em Paris, o contato com este autor foi importante no sentido de pensar a noção de barroco. E, embora não se identifique com seu conceito de neobarroco, identifica-se com os textos de Sarduy onde há essa noção, enquanto estratégia cultural.¹⁹

As séries auto-remissivas que convocam outras, e assim sucessivamente, no caso específico do barroco latino americano, no qual Tunga está implicado, são por natureza pautadas por um excesso de significantes em detrimento de significados, que segundo Sarduy, provocam a condução da linguagem para uma abundância do vazio.

¹⁸ Severo Sarduy. *Escrito sobre um corpo*. Perspectiva, 1979.

¹⁹ Tunga no depoimento em 2/10/2000, refere-se a Sarduy nas seguintes palavras: “É um escritor fabuloso, que introduziu talvez, de modo mais radical na década de 70, a noção do barroco de onde nasceu essa idéia do neobarroco. Eu não me identifico com essa idéia de neobarroco, mas com muitos dos textos de Sarduy aonde ele fala do barroco como estratégia cultural”. Para Sarduy, lembremos, o barroco europeu e o primeiro barroco colonial latino-americano se apresentam como imagens de um universo móvel e descentrado, mas ainda romântico, onde há uma consonância, que tem com a homogeneidade e o ritmo do *logos* exterior que organiza os dados e os precede, ainda que tal *logos* se caracterize por infinitude, pelo inesgotável de seu desdobramento. Enquanto que o neobarroco refletiria estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade: “Reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto. O olhar já não é somente infinito: como objeto parcial converteu-se em objeto perdido.” Cf. SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: Moreno, César Fernández. *América Latina em sua Literatura*. SP: Perspectiva, 1979. p161/178.

Isto ocorre, por conta da crescente proliferação expressiva de uma heterogeneidade cultural imanente, e que é dada através das mesclas sonoras e das palavras constantemente sendo criadas, o que gera uma condição irreversivelmente abismal. Para Raúl Antelo esta condição envolve uma perda desde o início, pois:

Perdida a unidade da língua adâmica bem como a relação natural e necessária entre signo e referente, o limite, seja ele *etymo* ou *telos* futuro, surge como alternativa para (re)conhecer o verdadeiro, consciente, entretanto, da provisoriedade dessa tarefa já que, no plano da construção da uma linguagem, toda totalização torna-se decididamente, elusiva.²⁰

O fato de ser elusiva, leva Antelo a reconhecer uma duplicidade da língua que se por um lado fornece um princípio interpretativo e semiótico ilimitado, por outro, gera um deslocamento incessante de elementos de uma série à outra, demonstrando que nenhuma delas possui um lugar absoluto, ou melhor,

Que esse lugar absoluto que lhes cabe (seu valor), definido em função de distância verbal e ética, não cessa de se deslocar relativamente a si mesmo, de tal sorte que o paradoxo nunca está onde procurado nem é achado onde, de fato está. O valor, em resumo, falta em seu lugar ou, em outras palavras, falta em sua identidade. Esta idéia, a de que a identidade vale como identidade do não-idêntico, permite avaliar o barroco como uma peculiar resposta latino-americana aos desafios da modernidade e entendê-lo como uma elaboração sutil da identidade colonial, definida como entre-lugar da verdade e desejo.²¹

Daí podemos imaginar que no espaço estético do eterno devir latino-americano, o que nasce está condenado à morrer, e o que morre à nascer, no exato instante em cada um destes atos se manifesta. Este mecanismo hiper-acelerado de eterno retorno, desenha então, um elaborado labirinto diante da simultânea e constante reelaboração do mesmo e do outro, do passado e do futuro.

²⁰ ANTELO, Raúl. *Barroco, verdade e vaidade*. In: *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Ed da UEPG, 2001. pp.151/4.

²¹ IDEM.

Tais inversões e reversões dos mecanismos espaciais e geográficos, possibilitam configurações sem fim, compostas de surpreendentes alinhamentos, transversais e convergências num espectro inesgotável. A construção poética de Tunga, pode então ser lida poderia ser lida à luz, tanto de produções posteriores à sua obra e quanto em relação a seu próprio indeterminado futuro. Em texto anterior ²², havíamos ressaltado que algumas operações da obra de Tunga, postulavam um reavivamento de certos aspectos não completamente esgotados em alguns de seus predecessores na arte brasileira, como a escultora Maria Martins, ou o pintor Ismael Nery. Porém um denso interlocutor deste último, o poeta Murilo Mendes, também poderia ser convocado como mais um nome que comunga do amplo corpo remissivo da obra do artista. Com efeito, levando em consideração, os vertiginosos alinhamentos de sua poética, Murilo Mendes ao trabalhar com a sobreposição de imagens, rompe, de modo similar a Tunga, com o código organizador do cânone construtivo, ao incluir uma organização dessimétrica e proliferante dentro deste sistema.

Se há na linhagem construtiva uma ênfase na imagem “pura”, de primeira mão, o procedimento de “colagem” que retorna, na fase tardia do poeta, na noção gestual e veloz do grafito, na qual parece incorporar, uma recusa de sistematização racional e de controle absoluto sobre a obra.

Assim, da soma entre procedimento literário e procedimento plástico, não aqui entendido como referência ou apropriação, mas, mais apropriadamente, no cruzamento que aí se efetiva, teríamos alguma coisa que pode ser lida, por sua vez, como dentro de um operativo barroco.

Por outro lado, as incursões de Tunga ao cinema e ao vídeo colocam a marca das series propriamente ditas. Sua primeira aproximação a este meio se deu com *O Nervo de prata* de 1987, com direção, roteiro e trilha sonora de Arthur Omar, e concepção e esculturas do próprio Tunga. Na verdade o filme não pretende ser uma abordagem didática da obra do artista, mas tem a intenção de propor relações e leituras abertas sobre seu trabalho, por parte do espectador. As instalações, esculturas e performances mostradas no filme geram uma conexão que leva cada trabalho a se refletir e a fazer eco em relação aos outros. Estão presentes os elementos que recorrem sua gramática visual, mencionadas

²² Cf. *O motivo da vingança*, em exórdio I, nas *Narrativas ficcionais de Tunga*.

anteriormente, tais como as *xipófagas capilares*, *tranças*, *serpentes*, *osso tacape*, *toro*, *dente*, *imã*, *prótese e túnel*, todos pautados pela idéia de circularidade através de uma articulação de elementos que, ao fim e ao cabo, apenas encontram recolhimento um no outro.

Esta rede de elementos postos em movimento, supõe uma espécie de mescla de problemas oriundos do campo específico da escultura contemporânea, que se mesclam, numa operação muito própria do artista, a idéias que provém da palenteologia, da antropologia e mesmo da química. Novamente nos deparamos com a questão do travestimento e da simulação. *O Nervo de Prata* conta com a participação do ator Paulo César Pereio fazendo o papel de Tunga, além de emprestar sua voz à narrativa durante todo o filme. Esta narrativa, diga-se de passagem, é enunciada na primeira pessoa do artista e é sustentada por sua fabulação de um modo muito semelhante a outros de seus escritos ficcionais que analisamos em outras partes deste trabalho. As falas de Pereio vão ao longo do filme marcando deliberadamente o caráter não documental do vídeo na medida em que se adensa o circuito de ficcionalidade gerado pelas inclusões mútuas dos elementos.²³ Por sua vez, *Quimera* um curta-metragem lançado em março de 2004, novamente apresenta a concepção de Tunga desta vez com direção e roteiro do cineasta Erik Rocha.²⁴ O filme com duração de 15 minutos, é segundo Tunga, 'um filme para ver de olhos fechados', e se propõe a ser uma aventura de exploração dos sentidos. A experiência proposta por *Quimera* tem uma espécie de animal-origem, um gato, ao qual um procedimento metamórfico no filme, se confunde com um elemento humano. A concepção de Tunga, se revela aqui num procedimento característico de seu processo quando desenha: aponta para a questão do limite invisível entre os corpos. Muitos de seus desenhos apresentam uma linha de contorno, que dá conta de se tornar um terceiro elemento, que confunde o olhar do espectador através desta indeterminação. O título deste filme nos fornece uma pista da proposta feita por Tunga e Erik Rocha, no sentido de que o termo "quimera" alude tanto ao sonho, à fantasia, a um produto engenhoso da imaginação, mas também à uma coisa

²³ Ao fim de *O nervo de prata*, há uma imagem de um túnel que é se repete indefinidamente numa clara alusão ao tema do *Eterno Retorno*, e que remixado mais tardiamente, deu origem à *Áo*, filmagem deste túnel co trilha sonora com voz de Frank Sinatra. Nos detemos sobre este último em *Palíndromo Incerto II*, de *Narrativas ficcionais VIII*. Uma seqüência invertida de um sapo sendo devorado por uma muçurana aparece editado também em sentido contrário, o que pauta uma ação marcada da deglutição ao vomito

²⁴ Havíamos visto em texto anterior que o conceito de "Quimera" é caro no imaginário do artista: "Quimeras de uma cultura", nos narra em *Semear Sereias*. Cf. *O Jardim das Sereias*. In: *Narrativas ficcionais*. Erik Rocha é filho do cineasta Glauber Rocha e diretor de *Rocha que voa*.

ameaçadora que causa medo ou susto, na representação desta fantástica besta, feito da soma de diferentes animais. A grande variedade de meios com os quais o artista expressa seu universo, é por sua vez, similar a um bestiário.

O conceito de imagem sofre de constantes mutações ao longo do tempo, porém, para que possamos fazer justiça face as imagens utilizadas por Tunga, devemos ter em consideração, um certo modelo cultural que, dentro da historiografia, remete ao incosciente histórico que por vezes retorna, demonstrando a sobrevivência de algumas formas da expressão humana.

Até aqui havíamos circunscrito parte de um contexto teórico sobre o barroco para possamos ir definindo algumas de suas implicações no processo do artista. Nos textos anteriores e nos textos a seguir, tratamos de estabelecer as devidas conexões de sua obra com a maquinaria do barroco.

Procederemos aqui a uma análise de uma mais uma obra, *Barrocos de lírio*, de 1994, onde o próprio título funciona como índice de uma condição narcótica vinculada a este sistema estético. Mas sobretudo, vale ser frisado que Tunga preparou este trabalho para participar da Bienal da La Habana, e parece querer estabelecer uma interlocução, senão uma homenagem, com o ambiente onde Lezama Lima e posteriormente Sarduy, pensaram a tensão diferencial da linguagem latino-americana. O próprio Lezama Lima é incluído neste espaço de tensão, ao ser considerado por Sarduy, ele mesmo como imagem de sobreposição. Sarduy vai além em sua análise de Lezama, ao dizer que o autor de *Paradiso*, reconstituiria seu espaço ao chegar ao fundamento da ilha, à sua inscrição enquanto corpo constituído como diferença de culturas. Chegaria, assim, a explicitação para todos os extratos, de todos os planos arqueológicos da superposição na, “sua coexistência no volume do livro, ou, através de suas acumulações na unidade estrutural de cada metáfora, de cada linha”. Há aqui um jogo de espelhamentos que se rearma a partir dos restos do espelho partido, já que Tunga, leitor de Lezama parece buscar através dos diversos meios em que opera, a possibilidade análoga de “produção de universos, onde tempo e espaço e certas categorias que acreditamos com toda certeza, ficam em suspensão”.²⁵

83 O artista nos menciona em depoimento que “o investimento de Lezama na linguagem é de consequência muito intensa”, pois abre-se a partir de sua obra, a possibilidade de se pensar o labirinto; “mas o labirinto no

A obra propriamente dita, se compôs, num primeiro momento, de charutos entortados pelo artista, que trabalhou numa tabacaria da ilha, tendo sido dispostos em caixas de madeira típicas para abrigá-los, e foram acrescentados elementos recorrentes ao seu trabalho, tais como: fios, agulhas, dedais, e o seguinte texto escrito à mão sobre o tampo de cada uma delas:

Barrocos de lírio son selectos havanos/ para deshacer nudos de la cola matemática/
ligaduras de humos/ pulmonares placeres...²⁶

Um ano após a apresentação do trabalho na Bienal, foi adicionado um texto de ficção que faz parte do contexto dessa obra conforme sua versão para o livro do artista. A história, conforme outras que analisamos anteriormente, é narrada na primeira pessoa, e começa por contar que “Erdos”, um matemático de renome, morreu. “Deixou-nos na força sua herança. Suicídio; asfixia foi a causa mortis. Incomum da força, o nó.” E, que, o matemático, notório por soluções na “teoria dos nós”, e de sua inusual apresentação de polinômios que “simplesmente convertem nós em tranças”, levam nosso narrador a supor que na força, reside “um testamento, insolúvel enigma...” A seguir trata do testemunho da experiência que passou com Erdos, que a seu ver “bem mostra o sui generis de seus métodos ao propor problemas e soluções, investindo situações e personagens em suas conjecturas...” E nos conta, então, seu encontro com Erdos, em um navio com destino a Havana. Ambos, se tornaram unidos pela devoção ao tabaco, já que o matemático tinha um peculiar interesse pelos tabacos da ilha, não fazendo parte dos fumantes comuns. Quanto ao narrador, “da ilha pretendia o puro deleite estético”, ao nos declarar que, “na arquitetura barroca tenho meu interesse, na versão americana deste modelo minha paixão, e na catedral de La Habana, o ícone supremo.”²⁷ Após o convívio amigável proporcionado pela viagem, e recém chegados a ilha, nosso narrador acompanha o matemático a uma visita a um certo Efraim que:

interior da linguagem. Ou seja, que a linguagem não fosse apenas um instrumento do pensamento, mas que fosse o lugar onde esse pensamento se aplica.”

²⁶ Tunga. *Barrocos de lírio*. In: “*Barroco de Lírios*. Ed. Cosac & Naify, SP, 1997. pgs, 23 a 44.

²⁷ Op cit, pág.29.

Era enrolador de tabacos, fazedor de charutos ou tabaqueiro, como querem os da ilha. Não os fazia apenas nas formas canônicas. Com exímia excelência manipulava, picadas ou inteiras as folhas, matéria de suas esculturas, pois era um verdadeiro artista. Como todo tabaqueiro era viciado, fabricava consumindo e consumia fabricando. Os que para si fazia tinha o esmero em construir às mais inusitadas formas, charutos colheres, sapatinhos, guitarras charutos, carros, guarda-chuvas e tudo o mais que de seu imaginário aflorasse.²⁸

A história continua, nos elucidando que Efraim era amante da cola geométrica da fumaça, e para quem a fumaça era corpo exógeno do charuto, e que percebia que das diferentes conformações sólidas de tabaco, obtinha diferentes configurações de fumaça. Daí a decorrência do interesse do matemático pelo tabaqueiro. Trabalhavam, obstinadamente, todos os dias, e ao cair da tarde se juntavam ao narrador em frente a catedral “para espalhar”, e, “fumar em confraria, um saboroso e inusitado habano. Pouco compreendia do programa à que se propunham ou o que seria aquele trabalho.”²⁹ Porém, em um desses finais de tarde:

Efraim ofereceu-nos o fruto do dia, um charuto de forma contorcida, parecendo parte de um quebra cabeças longilíneo (...) Acendemos cada um seu exemplar para distrair-nos no silêncio mútuo das fumaças, como era o hábito. Algumas baforadas e extasiado fiquei, pois não saíam elas redondas daqueles charutos; nada de volutas ou sincrônicas curvas tão pouco quando aspiradas obedeciam a deliciosas rotundas. Perdera o controle. Retas verticais e paralelas ascendiam os filetes de fumaça ao céu.³⁰

O narrador, “sem medir conseqüências”, sorri da peça que os amigos estão lhe pregando, até que de soslaio repara na Catedral:

Nela tampouco vi volutas, as doces curvas se retificaram tornando a de la Habana a mais dura das arquiteturas das catedrais. Furioso compreendi. Apaguei imediatamente o deletério charuto, e por artimanhas e finas argumentações convenci meus pares a fazer o mesmo.³¹

Por fim Erdos e Efraim explicam-lhe o mistério do programa dos charutos e, “contra-argumentaram que de espíritos menos rebuscados talvez o efeito destes preparados explicasse a matriz que nos faz barrocos”. Então lhe é confiada a guarda e a custódia das

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ Op. Cit, página 30.

³¹ Idem, página 31.

vinte caixas que tinham preparado. Naquelas que, a fogo fizeram gravar, como lembrança, o texto de *barrocos de lírio*:

Nelas inscreveram um poema, espécie de síntese do desastroso efeito do casamento daquelas mentes (...) Guardo até hoje uma destas caixas, a lembrança de Efraim e a emblemática força de Erdos que pretendo um dia esclarecer.³²

De algum modo, as transfigurações operadas pela fumaça dos charutos nesta obra, encontram uma ressonância aos estudos pioneiros do cubano Fernando Ortiz, que na década de 40, havia postulado o conceito de *transculturação*, que foi, inclusive, adotado pelo antropólogo Bronislaw Malinowski, por parecer mais adequado que o conceito sociológico americano de *aculturação*, vigente na época.³³ A transculturação formulada por Ortiz, é um processo na qual todas as partes étnicas envolvidas em trocas culturais, se tornam modificadas, num dar e receber que nada possui de pacífico.³⁴ Assim, as modificações na matéria causadas pela fumaça, na intervenção de Tunga, falam subliminarmente, dos ativos intercâmbios culturais presentes na cultura cubana.

Por outra via, em *Barrocos de Lírio*, Erdos, o matemático enforcado, lega ao artista o nó da força como sua herança, num enigmático presente, ao qual o artista se nega voluntariamente a elucidar: “não usarei seus ensinamentos para abordar da força o nó; este continua pairando enigmático e lúgubre”.³⁵ De modo que novamente Tunga rumo em direção à proposição de enigmas e não a sua resolução; bem como à criação do “labirinto no interior da própria linguagem”, onde os enigmas que se dobram e se desdobram por uma simulação acumulatório dos valores do segredo³⁶, que permitem a intervenção do leitor-espectador, a soma de sua própria cifra.

³² Idem, página 31.

³³ Cf: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

³⁴ Em texto introdutório à obra de Ortiz, Malinowski adverte sobre o uso da palavra “aculturação”, como uma ameaça aos escritos antropológicos e sociológicos dos autores norte-americanos do período, mencionado ainda, que o termo é etnocêntrico e possui significado moralista, normativo e valorativo, que viciam a real compreensão dos fenômenos de troca: “El inmigrante tiene que ‘aculturar-se’(to acculturate); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del ‘benefício’ de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental. La voz *acculturation* implica, por la preposición *ad* que la inicia, el concepto de un *terminus ad quem*. El ‘inculto’ ha de recibir los beneficios de ‘nuestra cultura’; es ‘él’ quien ha de cambiar para convertir-se en ‘uno de nosotros’.” In: Op. Cit, p 125.

³⁵ Tunga. *Barroco de Lírios* p 29.

³⁶ É importante ressaltar que Tunga, ciente das operações em torno da linguagem, que trataram de nos advertir sobre a sua natureza constituída de superfície e de rasura, e não encobridora de um valor secreto que pudesse subsistir no seu fundo, como Borges e Blanchot entre outros, trata de postular uma ficção onde a repotencialização fabular do segredo, retorna mas é completamente diferida e ciente de sua própria simulação.

12.A espiral que rasteja na terra clareia o céu

Quando buscamos referências conceituais no alargado campo teórico que nosso tempo têm produzido, visamos que estas nos auxiliem aqui na criação de algumas chaves de leitura para algumas obras de Tunga. Deparamos-nos a partir daí, constantemente com diversas problemáticas, que vão desde algumas questões intrínsecas do campo da arte contemporânea, mas também do papel que esta mesma exerce de um modo mais extrínseco, em no difuso âmbito social e político de nossos dias.

Os ensaios aqui desenvolvidos sobre a obra do artista, aos quais agrupamos sob o nome de *Narrativas ficcionais de Tunga* funcionam simultaneamente nesta reflexão, como eixo mas também como um escape. Como eixo, literalmente no sentido de que algumas das obras do artista, constituem aqui, o verdadeiro assunto, sendo nosso objeto de estudo e de análise. Porém, na medida em que sua produção artística, incomum produtora de infinitos sentidos, por ser incapaz de manter-se em um campo disciplinar fechado, conduz o “espectador-fruidor” à uma mobilidade de conceitos e de sensações que rumam ao aberto. Estas obras também nos conduzem ao serem analisadas, a uma tortuosa via rumo ao campo estético de nossa era. Como escape, seu trabalho funciona aqui, na medida em que nos proporciona “linhas de fuga” para o pensamento que, de outro modo, tenderia a cristalizar-se em operações de leitura da arte feitas por analogia formal o que as torna circunscritas, portanto, a seu próprio universo semântico.

As análises poderiam ser feitas também através da observação das movimentações internas da arte, marcadas na modernidade pela problemática das condições alternadas entre sua sublimação e seu rebaixamento; pela análise dos mecanismos de dessublimação e ressublimação da estética dentro da modernidade. Porém, essa abordagem, por mais pertinente que seja, parece não dar conta de uma série de perguntas e proposições postas tanto na obra, quanto pela obra do artista. Tunga nos reenvia constantemente para os dois pólos reflexivos que tentamos aqui acionar em função de seu trabalho: a *grade* e a *espiral*. Em certa medida, a *grade* e a *espiral* transmutam-se em eixo e escape quando pensamos especificamente sobre suas criações.

Por outra parte, estas tentativas de pensar-se criativamente através das figurações da *grade* e da *espiral*, em suas transfigurações e desfigurações, tratam de estabelecer uma

aproximação com a obra do artista, o que nos leva a considerá-las, mais do que desafios intelectuais, rasgões no campo da sensibilidade contemporânea.

Fruto desta sensibilidade, a obra de Tunga parece ofertar uma confluência criadora, onde todas as dimensões pessoais se tornam comprometidas e alteradas, sejam elas corporais, mentais ou afetivas. Por outro lado, esta sensibilidade contemporânea, por vezes tão complexa, variada e difusa, encontra nos Estudos Culturais, alguns paradoxos.

Em um breve retrospecto, poderíamos dizer que os Estudos Culturais, formam um campo de pesquisa, uma prática metodológica ou, um “viés epistemológico”, cujo horizonte de atuação é a cultura em largo sentido dado pela antropologia, porém restrito ao universo das sociedades industriais contemporâneas e suas inter-relações de poder. Sua ampla agenda temática inclui as questões de gênero e sexualidade, identidades nacionais, pós-colonialismo, etnia, cultura popular, políticas de identidade, práticas político-estéticas, discursos e textualidades, pós-modernidade, multiculturalismo e globalização, entre outros.

Ou seja, os Estudos Culturais tentam dar conta dos fenômenos que singularizam o momento contemporâneo, e que tornaram necessárias a criação de novos referenciais teóricos e metodológicos para as pesquisas sobre cultura. Caracterizam-se, ainda, por sua interdisciplinaridade e diversidade metodológica, de modo a que o pesquisador possa lançar mão de dispositivos alheios à sua própria disciplina mas pertinentes ao seu objeto de estudo. Enquanto campo de pesquisa emergente, os Estudos Culturais visam a reavaliação dos referenciais teóricos tradicionais de pesquisa cultural, bem como a definição de novos objetos e campos de análise para considerações sobre as crescentes complexidades das sociedades nacionais e formações supra-nacionais que pautam a lógica das relações culturais e econômicas do mundo atual.

O quadro intensivo da globalização e seus efeitos, polarizado por um lado pela economia e por outro pela mídia e pelas redes eletrônicas de informação, iria concretizar novos contextos para a antiga problemática da “transmissão e recepção” da cultura.

Tal situação, gera por certo, uma evidência da diversidade do impacto deste contexto de globalização, nas culturas tanto dos países metropolitanos quanto periféricos.

Sabemos, porém, que a expansão acadêmica um tanto facilitada de algumas premissas feitas pelos pioneiros dos Estudos Culturais, (ativos na Grã-Bretanha, como Raymond Williams e Stuart Hall), tendem notavelmente à neutralizar hipóteses e reflexões,

que tinham um caráter originalmente transgressivo e contestatório.¹

Na base da formação destes Estudos, havia uma clara linha política de intervenção que demarcava aspirações de desestabilização de padrões rigidamente demarcados na área da cultura. Porém algumas tendências atuais, oriundas por uma parte do legado destes pioneiros, e por outra, do legado pós-estruturalista da mais recente filosofia francesa, que se impõem quase obrigatoriamente nas áreas de análise e reflexão crítica, podem levar, contudo, para uma constante cristalização dos fenômenos de ordem estética com uma nova roupagem. Noutras palavras, as inúmeras interrogações sobre o espaço da arte na cultura contemporânea globalizada têm sido passadas pelo filtro de redistribuições de valor. A intelectual argentina Beatriz Sarlo costuma remeter criticamente, aos equívocos que estas redistribuições valorativas costumam gerar. Em alguns de seus textos, Sarlo enfatiza que a arte ainda seria por excelência, a prática da produção de sentido face a homogeneização imposta pelo mercado, apesar dos circuitos tecno-industriais enquanto mediadores universais da produção de subjetividades. A arte produziria, então, um sentido de mão dupla ao trabalhar tanto contra o esvaziamento de sentido proposto pelo mercado, quanto contra o falso sentido que este coloca no espaço desalojado da arte. Sarlo insiste num “valor” da arte que não está relacionado, no entanto, à noção antiga de “valor” da arte enquanto objeto tradicional de culto, mitificado ou aurático. Trata-se mais propriamente de um deslize do conceito de “valor”: a arte através dele, adquire uma força de resistência e de transgressão contra a homogeneização, e também como força capaz de romper o fluxo indistinto e constante do *horror vacui* de nossa época.²

Nesse sentido, conceitos como a crescente descontextualização do lugar enunciativo, dêś-historicidade e canonização da produção artística das margens, ou o subsequente realinhamento destas mesmas margens em posição central; podem levar ao contrário da intenção inicial à uma “nova” marca, modelo de inscrição ou até mesmo uma atualização estilématica da arte. Assim, o entendimento “politicamente correto” da igual importância que têm todos os objetos simbólicos, é fruto das transformações internas que decorreram

¹ Originários da Inglaterra, os *Estudos Culturais* espandiram-se para os Estados Unidos e Europa e hoje são reconhecidos como uma ferramenta de análise nas áreas de Literatura, Ciências Sociais, História e Comunicação, entre outras. Mais recentemente foram sendo implantados nas universidades de vários países da América latina, influenciando práticas político-culturais, e, em especial, sobre as questões de identidade e globalização.

² SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. RJ: Ed. da UFRJ, 2000.

dentro do campo performativo dos Estudos Culturais. Estes abriram um espaço de disputa com os campos das ciências humanas mais tradicionais que até pouco tempo atrás detinham os saberes específicos como História da Arte, Filosofia da Arte, Literatura, entre outras, ainda aderidas a paradigmas herdados do Renascimento, do Iluminismo e do Positivismo.³

Em ampla medida, os Estudos Culturais não se concentram na análise estética, a não ser para examinar suas conexões com as relações de poder. Nesse sentido a cultura é concebida como campo de luta em torno da significação social. A expansão dos Estudos Culturais na esfera mais circunscrita da teoria e crítica da arte, parece se exemplificar, ainda que por via indireta, no recente interesse dos teóricos da arte na revivificação do pensamento de Aby Warburg.⁴ Porém, para que possamos tentar estabelecer uma aproximação ao legado de Warburg que poderia ser considerado um pioneiro dos Estudos Culturais bem como da História Cultural, deveríamos ter em mente certas diferenças.⁵ Aby Warburg parte de um campo circunscrito e intrínseco das artes plásticas, rumo à recorrência de determinadas formas e as conseqüentes relações entre estas e os mecanismos extrínsecos sociais e culturais. Uma forma distinta, portanto, de algumas das leituras extrínsecas ao campo da arte próprias de certas expressões do culturalismo pós-moderno. E indo um pouco além, poderíamos dizer que Aby Warburg trabalhou ambas as esferas, a do intrínseco e a do extrínseco, simultaneamente. Daí decorre a pertinência de sua reflexão que poderia parecer a primeira vista, um tanto cifrada. Valeria frisar também, que estas formas analisadas por Warburg, rompem com o tempo linear, bem como com qualquer possível idéia de espaço

³ Seguimos aqui o problema segundo o ensaísta e professor da Unerj Ítalo Moriconi, que vê nessa “disputa”, na verdade uma tentativa de operar “a fusão definitiva ou temporária”, das antigas disciplinas “humanísticas” com as ciências sociais. Adverte, que no entanto, ao recortar-se o campo dos Estudos Culturais como novo espaço de ordenamento acadêmico (que por vezes ocorre dentro do campo de programas “batizados” com nomes tradicionais, como Literatura Comparada, ocorre também o movimento inverso, “que é a invasão da pretensa neutralidade do olhar sociológico-antropológico pela hegemonia da hermenêutica, ou seja, o trabalho entre literário e crítico da interpretação simbólica. “E por fim, “parece que os assim chamados Estudos Culturais tendem a consolidar-se como disciplina de descrição e análise das pulsões e dos imaginário sociais através dessa atividade hermenêutica mediadora, dirigida para toda e qualquer prática sócio-cultural e para todo e qualquer objeto simbólico, aí incluídos aqueles usualmente reconhecidos como práticas e objetos de arte.

⁴ A conexão dos Estudos Culturais com a teoria e crítica da arte, parece haver se dado mais pela intervenção da *História Cultural* do que propriamente pelo campo da crítica literária.

⁵ O próprio Warburg qualifica suas pesquisas dentro do âmbito da História Cultural. Cf. WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. (translated with an interpretive essay by Michael Steinberg). NY, Ithaca: Cornell University Press, 1995. Na introdução à hoje conhecida palestra ministrada no sanatório de Kreuzlingen em 1923, onde Warburg explana sobre suas impressões da viagem feita entre 1895/96, ao Novo México, ele postula seu enfoque a a partir do ponto de vista de historiador da cultura.

estético compartilhado seja por contaminação, imposição, influência, ou intercâmbio cultural. De algum modo Aby Warburg antecipa a sua maneira, algumas respostas para muitas interrogações estéticas no campo das artes visuais em nossos dias. Dessa forma encontra-se em jogo no raciocínio de Warburg, os modos com os quais as diversas culturas cujas camadas formam o que se chama de civilização, mantém uma memória que sobrevive por estar estritamente ligada à recorrência de determinadas formas. O valor simbólico atribuído à estas formas irá determinar a manutenção, as modificações, os retornos e as perdas dos valores culturais.

Parte da concepção contemporânea do estudo das imagens irá, com efeito debruçar-se sobre a figura do espectador, que Walter Benjamin já havia postulado no ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Um espectador dividido entre, de um lado, a capacidade de prestar atenção aos estímulos visuais, e de outro, de sua condição anestésica dos sentidos. Porém Benjamin estaria analisando este fenômeno a partir de um contexto histórico ainda emergente da modernidade. O problema por ele apontado é fortemente dobrado e redobrado na cultura contemporânea, sofreu efeitos ao longo de todo o século XX, de uma crescente compactação da espaço-temporalidade., cujo efeito mais visível, encontrado na discursividade contemporânea, é a busca por uma instrumentalização em meios onde a linguagem, possa ser processada cada vez mais velozmente.⁶

No sentido mais estrito do estudo das imagens e sua relação com a memória, Aby Warburg irá apontar a ambivalência das imagens culturais, através da *sobrevivência* e do retorno das formas, o que gera um movimento espiralado entre suas recorrências. Nesse sentido, o crítico Raúl Antelo analisa sua contribuição da seguinte maneira:

Diríamos que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos de temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário. Esta hipótese, que foi pioneiramente aventada, no campo da história da arte, por Aby Warburg, nos coloca perante uma concepção rememorativa da história, em que as imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intrincações de tempos,

⁶ Conforme postula o pensador Andreas Huyssen que mencionamos algumas páginas atrás.

intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria.⁷

Antes de nos determos adiante com mais atenção nas contribuições feitas por Warburg tanto ao campo da antropologia e da história cultural, quanto ao pensamento estético, e tendo em vista uma consideração mais acurada do problema dos vários cruzamentos que determinam o conceito de arte em nossos dias, muitos deles, oriundos do campo dos Estudos Culturais, buscaremos alguns matizes através de um exemplo de um outro intenso e recente debate culturalista na Argentina gerado pela produção plástica. Reiteramos, que conforme havia sido postulado em momentos anteriores deste trabalho, partilhamos o ponto de vista de que, de algum modo, a Argentina é o nosso Outro que rememora, ou então, que talvez o Brasil seja dela o Outro, naquele que esquece.⁸ Eis que novamente se armam interrogações de ordem ética e estética em torno da crítica cultural e socióloga através de Beatriz Sarlo, um dos grandes nomes relacionados aos Estudos Culturais na América Latina. Na revista de cultura dirigida por Sarlo, *Punto de vista*, aparecem manifestadas distintas posições e até alguns revisionismos em termos de leitura da obra de arte em nossos dias.

Nesse sentido, em dois números da revista, aparece uma discussão extensa entre alguns de seus colaboradores, sobre o contexto da arte contemporânea feita a partir da exposição retrospectiva do artista Guillermo Kuitca, no Museu de arte latino-americana (MALBA) entre junho e agosto de 2003. A exposição foi acompanhada de mais dois eventos: a participação de Kuitca como cenógrafo na peça *El Holandês Errante* no teatro Colón, e uma projeção paralela do filme *El joven Kuitca*. Kuitca, tal como Tunga, exemplifica uma emblemática e delicada posição dentro do cenário artístico no país de origem. Trata-se, a grosso modo, da condição do artista periférico que, legitimado pelo centro, coloca em cheque as diversas abordagens com que as instituições culturais

⁷ Antelo, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p 9.

⁸ E nesse sentido, diríamos que se a memória implica em esquecer e vice-versa, não é por acaso que a estética de esquecimento de Borges passa pela infinita rememoração da Biblioteca. Expressões da busca de alteridade entre memória e esquecimento em nossos dias manifestam-se na obra amnésica do escritor argentino César Aira e na rememoração política constante em Silvano Santiago. Cf. *Entre atribuição errônea e heterotopias*.

periféricas tendem a lidar com esse problema, através da recepção ou da recusa em termos de legitimação local.⁹

Para que possamos situar melhor as condições da recepção da retrospectiva de Kuitca segundo os colaboradores de *Punto de Vista*,¹⁰ deve ser mencionado que o artista começou a expor em 1974, porém sua obra se desenvolve nos anos 80, quando internacionalmente a pintura é retomada depois de um predomínio do conceitualismo nas décadas de 60 e 70. Kuitca emerge nesta cena internacional tendo seu trabalho adquirido uma rápida legitimação institucional e de mercado. Suas obras do início dos 80 apresentam uma forte influência do teatro, tanto nos títulos quanto nos próprios espaços compositivos que se ordenam como cenários construídos de diversos pontos de vista. Em 1987 começa a pintar os conhecidos mapas de cidades de diversas partes do mundo sobre telas colchões colocados sobre a parede ou formando instalações sobre o piso. Nos anos 90 realiza árvores genealógicas de famílias cujos nomes se vinculam de algum modo ao artista, e também algumas séries usando plantas arquitetônicas do cemitério judeu de *La Tablada*; além de plantas de instituições tais como teatros, hotéis prisões e hospitais que aludem a esquemas de organização social. Valeria frisar, também, que Kuitca utiliza nas composições um ângulo de visão *panóptico*, em que tudo pode ser visto simultaneamente ao reproduzir o “olho vigilante” da organização e do controle social criado por Bentham e que obviamente conduz a leitura sobre seu trabalho em paralelo com as célebres investigações de Foucault em *Vigiar e Punir*. Para avaliarmos a extensão do debate que cada um dos intelectuais de *Punto de Vista* toma diante da discussão intitulada, *Um estado del arte: el fenómeno Kuitca*, devemos retrair algumas das posições dos colaboradores da revista. Adrián Gorelik propõe uma leitura marcada pelo fato de Kuitca ser o primeiro artista argentino que mostra que a produção da figura do artista é prévia a produção da obra em nossos dias. Segundo este crítico, se já é habitual falar-se da “morte da

⁹ Kuitca, tal como alguns artistas brasileiros em nossos dias, dos quais Tunga faz parte, é reconhecido pela hegemonia do circuito da arte. No entanto, se traçamos um paralelo entre estes artistas, além de guardadas as devidas diferenças entre seus projetos estéticos, diríamos que ao contrário de Tunga, que nunca deixou de submeter sua produção para as instituições de nosso próprio país, o que gera um acompanhamento de seu trabalho nos meios locais de reflexão e crítica, Kuitca, por sua vez, pelo fato de ter ficado muitos anos sem expor na Argentina, quando o faz, em formato de grande evento, acaba por gerar uma série de restrições por parte da crítica cultural dentro de seu país. Porém, deveríamos frisar que grande parte desta resistência do meio intelectual argentino está politicamente marcado pela admissão do poder de inserção do artista no mercado internacional.

¹⁰ Guillermo Kuitca nasceu em Buenos Aires em 1961. Quanto ao debate que referenciamos sobre sua retrospectiva em Buenos Aires, começa em *Punto de Vista* n. 77 de dezembro de 2003 e estende-se ao n. 78 de Abril de 2004, envolvendo textos de Adrián Gorelik, Quintín, Federico Monjeau e a própria Beatriz Sarlo.

arte” poucas vezes se analisa como à arte, haveriam sobrevivido os artistas, mais poderosos do que nunca, uma vez que esta “figura de artista”, quando entra em funcionamento, tornaria irrelevante a discussão sobre cada uma de suas obras. Isto porque o que é demandado às obras é simplesmente “testemunhar” a figura do artista.

Para a própria Beatriz Sarlo, *El holandés errante* não mostraria o que Kuitca pode dizer da própria ópera, senão o que pode dizer de si mesmo. Ao recorrer a seus motivos iconográficos como esteiras transportadoras de malas de aeroportos e camas, o artista, na opinião de Sarlo, exibiria uma espécie de cansaço condescendente, como se não pudesse pensar em outra coisa, ou como se qualquer outra coisa não fosse tão importante, frente as potencialidades que descobre em sua própria obra.

Segundo Quintín, escrever sobre o filme *El joven Kuitca*, é perceber que este se fecha sobre si mesmo, já que ainda que transcorra em maior parte em sua casa, “a opacidade do retratado contrasta com a aparente naturalidade de suas intervenções”. Quintín observa que ainda que o ambiente e a narrativa sejam breves nas revelações, não se percebe que o artista esconda algo e menos ainda, “um segredo da arte na era pós-moderna”. De modo que, não parecendo haver um segredo em Kuitca nem sequer uma estratégia de manipulação, tratar-se-ia, na análise de Quintín de uma “estratégia automática de preservação”. Espécie de limbo onde a crítica não poderia entrar, ou seja, segundo sua análise, a crítica como único “elemento capaz de desestabilizá-lo”.¹¹

No número seguinte, Federico Monjeau discute com a análise feita por Adrián Gorelik, ao analisar as vinculações da obra de Kuitca com o conceitualismo e com a noção de série na arte moderna.¹² Assinala Monjeau que esta obra não deveria ser posta em relação mecânica com a situação de dispersão generalizada e de desaparecimento do pintor conforme havia sido descrita no artigo de Gorelik. Voltemos então a este texto visando obter mais dados sobre o problema discutido. O texto se inicia com a postulação de que as artes visuais contemporâneas são uma das dimensões da cultura que numa época já por si só, relativista haveria dissolvido mais radicalmente qualquer comunhão de critérios nas quais distintas vozes e diferentes juízos de valor possam interagir numa “construção social de sentido”.

¹¹ Este breve resumo concerne ao dossiê sobre a vida e obra de Kuitca no n. 77 de *Punto de Vista*: O título de *Um estado Del arte: el fenómeno Kuitca*, abriga os seguintes artigos: *La producción de un artista* de Adrián Gorelik; *Uma escenografía para el holandés errante* de Beatriz Sarlo e *Kuitca, la película* de Quintín.

¹² A sequência do debate se dá com o texto de Federico Monjeau, *Concepto y serie. Un debate*; seguido de uma literal *Nota al pie* por Gorelik.

Percebe Gorelik que o resultado dessa condição é uma paisagem artística proliferante e todavia monótona, “uma dispersão de obras e discursos sem centro nem direção, na qual tudo pode ser dito sobre qualquer obra, e na qual, portanto tudo parece haver sido feito ou dito sem que, ao mesmo tempo, gere alguma consequência”.¹³ O crítico aponta a seguir ao fato de que embora alguns teóricos tenham associado essa situação de proliferação e gratuidade à emergência de um novo estado de democracia artística radical, deveria ser recordado o fato de que se trata de um dos mercados mais poderosos e seletos da atualidade.

Sendo fato consumado que as fronteiras entre o que é e o que não é arte se dissolveram completamente, para o crítico esta ausência de critérios gerais torna-se muito mais exclusiva ao grupo de “habilitados” para instaurar algum tipo de critério quando o problema se apresenta. Certamente aspectos desse diagnóstico afetam o conjunto da produção artística contemporânea. E nesse sentido Gorelik se interessa em assinalar algo muito específico no estado atual das artes visuais, que explica, a seu ver uma relação particular entre discurso crítico e produção artística.¹⁴ Tentando mapear o problema de um modo mais complexo, o crítico escreve que o que caracteriza de modo dominante as práticas da maior parte das artes visuais contemporâneas, é, em ampla medida, o peso da dimensão conceitual.¹⁵ Apesar de simultaneamente aos programas conceituais, existirem artistas em nossos dias que se dedicam a realizar obras em processos inseridos dentro de diversas tradições pictóricas ou escultóricas, não seriam eles, segundo Gorelik, que marcariam o estado atual da arte e da crítica.¹⁶

¹³ GORELIK, Adrián. Op Cit, p. 9.

¹⁴ Gorelik assinala, nesse sentido que é difícil imaginar em outras disciplinas uma analogia para o sucesso de Jenny Holzer que coloca nos principais museus do mundo seus diversos tipos de anúncios (luminosos, placas, néons) como “ parte de uma investigação dos sentidos da disseminação de suas idéias em espaços públicos”, o que para o crítico, obtém com frases tais como “Morrer por amor é belo mas estúpido”.; e Damien Hirst que intervém na Tate Modern de Londres com uma de suas “farmácias”, numa espécie de manifestação que se supõe contestar o paralelo existente entre arte e medicina , já que ambas, segundo Hirst apresentam um “sistema de crença tão sedutor quanto ilusório”. GORELIK. Op. Cit. pp. 8/9.

¹⁵ O crítico utiliza exemplos de artistas com mais elevada elaboração estética e conceitual citando como exemplos, Cristian Boltanski e Rosângela Rennó. O trabalho de ambos se dá no campo da fotografia porém sem uma finalidade artística original, compondo séries de grande capacidade de sugestão numa operação que recoloca a fotografia como “arquivo”. Em abos, Gorelik percebe uma reconfiguração conceitual de materiais que não enfrenta em si mesma maiores desafios técnicos . Em suas instalações a fotografia como documento se transfigura em documento de outra coisa, e essa seria a principal operação do artista, uma operação que supõe uma organização das formas, paralela a uma inserção no terrenos dos significados. Idem. pp. 9

¹⁶ Gorelik assinala o problema através da posição da curadora Catherine David, que, em uma de suas “giras de recrutamento estelar” por Buenos Aires,teria condenado a pintura mais uma vez, ao desvão reacionário da história. O crítico por sua vez esclarece que quando assinala o domínio e os limites da dimensão conceitual nas artes visuais contemporâneas não está de modo algum proclamando um retorno para algum tipo de

O contexto culturalista da Argentina que mencionamos nas linhas acima, tem o propósito de abrir uma discussão sobre as reflexões de Aby Warburg como um contraponto às complexas condições nas quais os colaboradores da revista de Sarlo, tentam ler os paradoxos vigentes na arte de nossos dias.

Convocaremos inicialmente o erudito alemão, através de uma contribuição feita pelo investigador de arte, também argentino, José Emílio Burucúa, que tem-se dedicado a investigar seriamente a obra e o legado da historiografia da arte e da cultura de Warburg (1866-1929) há mais de vinte anos. Segundo Burucúa, a paixão, mais que o interesse, atual que o trabalho de Aby Warburg vêm despertando nos meios intelectuais dos últimos anos, deve-se à três núcleos de sua obra: o primeiro, por uma idéia peculiar do Renascimento como tempo de inauguração da modernidade; o segundo, através de uma aproximação à etnologia com o propósito de compreender o sentido das práticas mágicas nas sociedades arcaicas do presente; e o terceiro, como um método de investigação e descobrimento para a história da cultura.¹⁷ De qualquer maneira, caminhando num rumo totalmente oposto ao da alta modernidade, - à qual Andréas Huyssen assinala um caráter de fé no progresso e de celebração do novo, conforme vimos algumas páginas atrás- Aby Warburg refaz a história da civilização pelo avesso. A descrição de sua viagem à América e o encontro com os Pueblos nos descreve um andamento retrospectivo que vai da cultura para a natureza e da arte para o ritual e para o sacrifício.

Para retomar os conceitos de Warburg, devemos fazer uma breve digressão a respeito das teorias da arte e algumas de suas conseqüências para as diversas conceituações estéticas que permeiam aqui nossa discussão sobre o culturalismo contemporâneo. O pensamento sobre arte na modernidade, encontra-se dividido em cinco grandes famílias teóricas principais, não propriamente antagônicas entre si, mas que se relacionam por complementaridade. São elas, a fenomenologia da arte, a psicologia da arte, a sociologia da arte, o formalismo e a análise estrutural.¹⁸

expressão pictórica “vital”, e muito menos rejeitando a imprescindível presença de idéias e conceitos na obra de arte, senão buscando assinalar o processo pela qual esta tende a converter-se em mero veículo para aquela. GORELIK. Op. Cit. p 9.

¹⁷ BURUCÚA, José Emilio. *História, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Econômica, 2003.

¹⁸ Esta divisão se dá conforme CHALUMEAU, Jean Luc. *As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. Especificamente sobre a posição de Aby Warburg em amplo contexto específico da historiografia da arte como disciplina, ver

A *fenomenologia da arte* se constitui a partir de um arco de vai de Hegel e Kant até Maurice Merleau Ponty. Trata-se de um saber que se formula a partir da investigação sobre o modo ao qual o homem percebe e interpreta as imagens, ou de uma maneira mais literal, de como se passa esse “fenômeno”, quer seja através do “artista-criador”, ou do “espectador receptor”. Na fenomenologia, a filosofia é conduzida a mostrar que aquilo que constitui uma determinada imagem – considerada nesse contexto como irreal – substitui as “falhas” da percepção, de modo intencional por parte do artista. Nesse sentido a fenomenologia distingue dois tipos de consciência, sendo que, uma trata dos objetos em si, uma consciência perceptiva, e outra, trata dos objetos como quase-objetos, uma consciência imagética da ordem do irrealizável, que, porém, é desencadeada na contemplação das obras de arte.

A *psicologia da arte* deve grande parte de seu aporte teórico as idéias do historiador britânico, Sir Ernst Gombrich, e do escritor francês André Malraux.¹⁹ Para Malraux embora o “museu imaginário” deva permitir o encontro com homem inteiro, não deve de modo algum mergulhar num psicologismo que identifique as obras com os sentimentos experimentados pelo artista. Ciente de que, embora a arte possa “expressar” alguns sentimentos experimentados na vida, Malraux os media através de metamorfoses. Na admissão de que existem profundas relações entre arte e vida, mas que estas se movem em planos distintos nas quais a liberdade do criador aponta para a criação precedente mais do que diretamente para o mundo. Tanto Malraux quanto Gombrich, formulariam que a história da arte não encontra um objeto que seja de ordem naturalista ou neutra. De modo que o artista precisaria de um vocabulário que é encontrado em outros artistas aos quais se reporta. Considerando ainda as religiões como um dos domínios elevados do ser humano, Malraux, por sua parte atribui à arte um valor suficientemente alto, para confrontar-se com os valores supremos, quando estes valores à ela se associam. Desse modo, a arte tornar-se-ia, ela mesma, alguma coisa de valor superior que integra todos os outros, ou o único em cujo nome há uma demanda de paixão que exclua as outras, ou, em última análise, o único valor pelo qual valeria a pena viver e morrer.²⁰

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image fantôme, survivance des formes e impuretés dus temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 2002.

¹⁹ Na França também René Huyghe se utilizou da psicologia da arte, seguindo as pisadas de Émile Male e Élie Faure. Cf. CHALUMEAU, Jean Luc. Op. Cit. p 18.

²⁰ Cf. CHALUMEAU, Jean Luc. Op. Cit. p 19.

A primeira abordagem moderna da *Sociologia da arte* se deve a Frederick Antal, um autor do século XIX, que havia vindicado não ser possível o entendimento da origem e da natureza dos estilos coexistentes da arte, a não ser através do estudo dos diferentes grupos sociais, bem como da reconstrução da filosofia destes grupos, para finalmente entrar no domínio da arte propriamente dita. Inspirado por esses mesmos princípios, Arnold Hauser compôs a bem conhecida *História Social da Arte*, onde há uma preocupação essencial em estabelecer os laços entre os processos artísticos e os métodos de composição literária de uma determinada época. A sociologia da arte concebe que o artista se situa em relação a certos fatores sobre os quais agiria, incorporando-se como a “natureza” e como a “sociedade” alternadamente. Sua ação, seria então, a da luta contra os sistemas de representação normativizados pela sociedade e indo além, contra as “imagens” acumuladas por ela. Assim, não se impondo a tarefa mimética em relação ao natural, mas devolvendo à sociedade imagens que contradizem os signos sociais que se vão constituindo num dado contexto cultural.²¹

As análises da arte feitas por Heinrich Wölfflin se processam no campo do *formalismo*. Esta corrente interpretativa não se prende aos temas e aos motivos da arte, mas aos procedimentos e às formas. A imagem enquanto efeito de leitura em Wölfflin, é em certa medida congenial a alguns conceitos de Roland Barthes em face semiótica, quando esta última, rumo em direção a uma textualização generalizada de toda forma “simbólica” no seu funcionamento produtor de sentido, fato que precede e exclui qualquer vestígio de representação do objeto analisado. Para Wölfflin, a história da arte é a história de suas formas, portanto o estilo se dá como expressão do estado de espírito de uma época e de um povo. Esta expressão, contudo, não é livre, encontra-se presa a um código, e a história deste código é autônoma.

A *análise estrutural* das obras de arte, deriva das idéias desenvolvidas através da análise iconológica de Erwin Panofsky que, na década de 20, havia sugerido que uma forma pela sua organização de conjunto, é mais do que a totalidade dos seus elementos, pois que a obra teria uma estrutura. Mais recentemente o historiador de arte Hubert Damisch volta ao texto panofskiano de *A perspectiva como forma simbólica* interrogando-se em *L'Origine de*

²¹ Idem. p 20. Chalumeau alinha ainda as idéias de Lukács, Pierre Francastel e Jürgen Habermas no contexto de autores que se relacionam com os aspectos sociológicos da arte.

la perspective, de que modo é “simbólica”, a forma conhecida como “perspectiva”.²² Damisch, parece fazer eco da interrogação feita por Benveniste a propósito da linguagem; a de que se existe a história, essa história é de quê? Evidentemente isto traz a tona toda uma interrogação sobre a problemática do “ponto fixo” ou diríamos, de um sujeito fixado.²³ O paradigma da perspectiva é uma condição necessária, mas não suficiente para a definição do sistema de representação, embora seja uma condição para fazê-lo. Se há representação na pintura, ela é de um desvio calculado entre a organização geométrica do quadro e a sua estrutura imaginária. Segundo Damisch, a pintura é um objeto histórico de pleno direito que deve ser tido em conta como tal, “o que indica paradoxalmente, que nos situamos numa ótica deliberadamente estruturalista, que mais não fez do que sobressair a dimensão histórica dos fenômenos”.²⁴ Assim, a análise estrutural de forte conteúdo pessoal de Damisch, delineia o percurso de uma história que, é considerada pelo autor como fortemente afastada daquela elaborada por especialistas, mas que é, todavia, feita à própria imagem da arte.²⁵

Tal como em outras disciplinas, as artes visuais constituíram uma crítica pós-estruturalista especialmente nos Estados Unidos, a partir dos trabalhos de Michel Foucault, Roland Barthes e Lacan. O pós-estruturalismo pressupõe uma crítica do primeiro esquematismo estruturalista, (que deve ser distinguido do “tardio” e deliberado de Damisch) que trabalha na premissa do binarismo e da estrutura enquanto totalidade. Com havíamos visto anteriormente foi o pós-estruturalismo que permitiu a uma crítica como Rosalind Krauss romper com formalismo de Clement Greenberg.²⁶

O filósofo Alain Badiou, retoma, por sua vez, as complicadas relações entre arte e filosofia que são, segundo este autor, tensas desde Platão, para pensar os problemas dos

²² Cf. CHALUMEAU, Jean Luc. P 22.

²³ Idem, pp 22/23. No caso célebre de *As Meninas* de Velásquez, o ponto fixo não é suficiente, mas segundo a análise de Foucault, “inevitável”. Damisch analisa a série pintada por Picasso sobre o tema das *Meninas* chamando a atenção para o fato de que as distintas abordagens do quadro por outros artistas e que vão das interpretações de Goya, Manet e Picasso demonstram seus próprios parâmetros fundamentais. Para Didi-Huberman a leitura de Damisch tem um “interesse verdadeiramente histórico, de ver como a própria pintura conseguiu interpretar – no verdadeiro sentido da palavra, e bem para lá das problemáticas de influências – o seu próprio passado; porque o seu jogo de transformações, por ser ‘subjetivo’, não é menos rigoroso.” DIDI-HUBERMAN. Apud. CHALUMEAU, Jean Luc. Op. Cit p 22.

²⁴ DAMISCH, Hubert. Apud: CHALUMEAU, Jean Luc. Op Cit, p. 23.

²⁵ Damisch supõe um mecanismo de auto-referencialidade para os objetos artísticos: “O trabalho se Picasso sobre as *Meninas*, e a própria obra-prima de Velásquez, se admitirmos que é o funcionamento auto-referencial que confirma que a pintura, por não se encontrar à altura de interpretar os outros sistemas, dispõe pelo menos dos meios para se voltar a si própria, do ponto de vista e nas formas que são os seus.” Apud Chalumeau. Op. Cit. p 23.

²⁶ Cf. textos *Sobre Grids* e *Clement Greenberg e o tecido da pureza* na primeira parte deste trabalho.

efeitos de uma sobre a outra em nossos dias.²⁷ Fazendo um retrospecto do pensamento estético filosófico, Badiou começa pela distinção de duas tendências: a didática e a romântica.

A “didática” seria a tendência que sustenta que a arte é incapaz de verdade, ou que toda verdade lhe vem de fora, lhe é exterior. A arte nesta visão é sedução, imitação ou charme. Aparentando tocar o verdadeiro, e exigindo a mentira, sustenta Badiou, que nessa tendência “a arte é o charme de uma aparência de verdade”.²⁸ Como resultado a arte deve ser tratada de maneira puramente instrumental e é constantemente vigiada pois pode ser aquilo que dá a força da aparência “ou do charme”, para uma verdade que é prescrita de fora. De modo que a aceitabilidade da arte encontra-se em sua subordinação à “vigilância filosófica das verdades”.²⁹ Nesse sentido, segundo Badiou ela é uma simples didática do sensível e seu objetivo é relacionado com a educação, e a norma da educação é a filosofia. O controle da arte é o essencial desde esta perspectiva. Essencial e possível, porque se a verdade de que a arte é capaz, lhe vem do exterior, ela é uma pedagogia sensível, onde o importante não é a obra, mas seus efeitos público.

Feitas estas considerações sobre alguns dos principais alinhamentos teóricos da estética ao longo do século XX, num contexto estético amplo e heterogêneo, é possível entender, porque o falado “Renascimento” de Aby Warburg, que designa o interesse crescente por sua obra nos últimos anos, indica o reconhecimento de que teria chegado o momento de sua legibilidade. O motivo, se deve a descoberta de que o trabalho de Warburg, que inclui suas elaborações teóricas, investigações de cunho historiográfico e a constituição simultânea de uma biblioteca, tarefa aliás, que o ocupou a vida inteira, e de um vastíssimo Atlas de imagens, é uma contribuição importante. E não apenas para pensar a história da arte, em seus métodos e pressupostos, mas a própria “historicidade” das obras de arte. E de um modo mais amplo, para pensar os vastos domínios das ciências e da história da cultura. É importante frisar que diversas contingências tornaram difícil tanto a transmissão quanto a recepção de seu legado. Tais contingências, fizeram não apenas com que seu trabalho nunca tenha adquirido uma forma fixa e terminada, mas também fizeram com que este, nem sempre

²⁷ BADIOU, Alain. “Arte e Filosofia”. In: *por uma nova teoria do sujeito. Conferências brasileiras*. RJ: Relume Dumará, 1994.

²⁸ BADIOU, Alain. Op. Cit. p 22.

²⁹ BADIOU, Alain. Op Cit. p 21.

tivesse se materializado como “obra”. Portanto a herança de Warburg quando morreu aos 63 anos em 1929, se constituía, sobretudo de seu exemplo pessoal. Aby Warburg nasceu destinado a gerir a riqueza da família, pois provinha de uma importante família de banqueiros judeus de Hamburgo com extrema influência na vida da cidade desde o século XII. No entanto, optou por uma vida de erudito trabalhando em regime livre e privado, sustentado pela fortuna familiar.

Outra parte do legado de Warburg foi uma biblioteca que, embora erigida às custas de investimento privado, de acordo com seu entendimento de que “o capitalismo pode também permitir a realização de um trabalho de reflexão com o mais vasto alcance”, permitiu na sua complexa organização, a criação de métodos e de interesses, e acabaria por se tornar, em 1921, uma instituição parcialmente pública, desempenhando ao mesmo tempo as funções de instituto de investigação. Fazendo parte da herança, encontram-se também mais propriamente, o conjunto de estudos de Warburg. Em sua grande maioria são consagrados à arte do Renascimento, que havia sido o campo de onde irradia toda sua investigação histórica e antropológica. Estes estudos quase sempre apresentados sob a forma de conferências ou comunicações em congressos, não chegaram a conhecer a forma impressa, durante sua vida. Um volume imenso de notas, apontamentos e escritos diários, reflete seu processo de trabalho, fragmentado e repleto de citações (a cada página escrita correspondem sempre dezenas de páginas de notas.)

Nesse sentido Warburg parece personificar, talvez involuntariamente, o que em Benjamin havia sido proposto como meta de trabalho. E por último o legado de um “Atlas” ou “fototeca” (como prefere José Emílio Burucúa), constituída de um conjunto de 63 painéis, onde havia agrupado cerca de mil fotografias. A este conjunto, Warburg deu o nome de *Mnemosyne*, com o qual retificava seu conceito sobre a permanência de certos valores expressivos, dotados de uma “força formadora de estilo” que sobrevivem, como um patrimônio visual sujeito a complexas leis de transmissibilidade. A administração da herança de Warburg como um todo, tem-se revelado uma tarefa difícil, demorada e cheia de irônicas injustiças. Os dois volumes de escritos reunidos, organizados e editados em 1932, por

Gertrude Bing, a fiel assistente de Warburg, só vieram a ter continuidade recentemente, quando em 1998 foram reimpressos.³⁰

O modo como Warburg elabora a planta da biblioteca, um elemento fundamental tanto a seus propósitos investigativos, quanto pela sua concepção, feita para permitir um trabalho de “reflexão do mais vasto alcance”, é determinante para suas concepções sobre arte e cultura. Pois a KBW (Kulturwissenschaftliche *Bibliothek Warburg*) era uma biblioteca para as “Ciências da Cultura”, uma peça crucial do projeto científico de Warburg, na medida em que permitia dar expressão concreta à idéia de uma ciência universal da cultura, o que equivale a dizer que anula as rígidas divisões disciplinares. Portanto, ela constituiu a sede e o ponto de partida material, metodológico e temático, de importantes investigações que tiveram sua origem bem localizada, no que se constituiu posteriormente como “círculo Warburg”.³¹

Em 1933, quatro anos após a morte de Warburg, sua biblioteca, que contava então com cerca de sessenta mil volumes e um enorme arquivo de imagens, foi transferida para Londres, escapando as ameaças que pesavam sobre a instituição que tinha o nome de uma das mais importantes famílias judaicas da Alemanha. Assim se constituiu a base do *Warburg Institut* integrado à Universidade de Londres desde 1944. A reinstalação warburguiana na Alemanha se deu quando em meados dos anos 80, começaram as publicações de seu trabalho. A culminação deste movimento, se deu através da reabertura de um segundo Instituto Warburg, no velho edifício que abrigou a primeira biblioteca, agora restaurado como grande centro de investigação de história cultural desde 1997.³²

As contingências da implantação do instituto no universo cultural britânico, universo aliás, bastante distinto dos métodos e conceitos de Warburg e seus seguidores alemães, determinaram muitos anos de um destino não muito próspero desta herança.

³⁰ Inaugurando uma edição dos *Gesammelte Schriften* que compreende seis seções. Até que nos últimos anos além destes volumes com o mesmo título da edição de 1932, foram também publicados o *Bilderatlas Mnemosyne* (2000) e *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (2001), o que indica que a tarefa editorial encontra-se em andamento. Cf GUERREIRO, António. *A biblioteca Warburg. Entre o Labirinto e o Hipertexto*. In: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm>

³¹ Guerreiro utiliza a expressão “Círculo Warburg” para referir-se as investigações de autores como Irwin Panofsky, criador da iconologia, e Ernst Cassirer que escreveu a *filosofia das formas simbólicas*, tributária da biblioteca.

³² Cf. BURUCUA. OP. Cit, pg 12. O autor acrescenta que obviamente, o instituto londrino estabelecido sobre a base do arquivo e da biblioteca de Warburg, que Gertrude Bing e Alfred Saxl salvaram da perseguição nazista, continua ativo desde então, conservando as coleções e editando sem pausa o famoso *Journal*, o qual é sempre a revista mais importante dedicada aos estudos de iconologia e iconografia no mundo inteiro.

Embora o Instituto em versão inglesa, tenha se tornado um centro importante e muito conhecido de investigação cultural, declinou em sua política, de enfatizar aspectos fundamentais do pensamento do erudito. Entre estes aspectos que foram declinados, destaca-se sua descoberta de redes expressivas universais e trans-históricas, presentes na maioria das produções simbólicas da humanidade. O conceito de história no pensamento de Warburg, se inscreve através de sua teoria da memória social ou coletiva. Explicitada e desenvolvida nos escritos mais tardios, sua teoria da “memória coletiva”, porém, já havia começado a ganhar relevo desde seu estudo sobre o “Nascimento da Vênus” e a “Primavera” de Boticelli, de 1893, onde já no subtítulo, “um estudo sobre as representações da Antiguidade no primeiro renascimento italiano”, apresentava o problema da “vida póstuma”, no original alemão, *nachleben*. Com efeito, o Renascimento italiano é eleito como problemática para Warburg, por lhe fornecer um avançado exemplo histórico do funcionamento da memória cultural, e de suas sobrevivências primitivas e sobrevidas no campo da “civilização”. Nesse sentido Warburg trata o Renascimento não apenas como momento histórico, mas também por extensão, como conceito que permite observar os processos trans-históricos dos *renascimentos*.

Assim, a sua eleição pelo Renascimento como objeto de estudo, não se dá tanto por um interesse no Renascimento em si, mas porque daí decorreria o exemplo mais específico do funcionamento da memória cultural e sobrevivências “primitivas”. Através da pintura de Boticelli e Ghirlandajo, Warburg tratou de entender algumas leis que regem o regresso das formas impressas na antiguidade, ao mesmo tempo em que a memória coletiva simultaneamente as conserva e as transforma. Portanto, Warburg não estava seguindo os modelos canônicos da historiografia da arte, nem da história, mas estava tentando construir um modelo temporal para os fatos culturais, abrindo-se a muitos campos do saber, e, entre eles o da antropologia. Tal aproximação, se deve a sua conceituação sobre o Renascimento que, longe de ser um revivificação como procedimento de recuperação de uma tradição perdida, dá-se como uma espécie de mecanismo inconsciente que é próprio da memória coletiva. Este fato permite que este mecanismo seja capaz de se manifestar através de *sintomas*. Warburg utilizou a palavra *sintoma* por diversas vezes em seus escritos. Suas

nachleben foram definidas e analisadas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman, como estruturas sintomáticas em *L'Image survivante*.³³

A esse respeito valeria frisar que aquilo que Warburg entende por *nachleben* e cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade, algo que remete para uma sobredeterminação temporal da história, que não é a da continuidade do tempo cronológico.³⁴ Nesse sentido, temos uma efetiva aproximação com as idéias de Benjamin sobre as etapas temporais: elas não agem por continuidade. O que estaria aqui em jogo, é que, para os conteúdos que uma noção linear de tempo coloca, Warburg percebe valores expressivos que ganham força naquilo que chamou de *Pathosformel*; fórmula de *pathos*, nela é permitida a visão de uma mímica improvisada, ou uma gestualidade expressiva do corpo, que se origina nas paixões e afetos sofridas pela humanidade. Deste modo, cada época elege e elabora determinadas *pathosformel*, na medida de suas necessidades de expressão, regenerando-as a partir de sua energia inicial. Quando entram em contato com uma espécie de vontade seletiva de uma determinada época, elas ganham intensidade, se reativam e se carregam de um significado que entra em conflito com um pólo oposto.

Por essa via, a “Melancolia” de Dürer, por exemplo, pode ser vista não apenas como um manifestar das forças sombrias e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento, gerando um campo interpretativo dos fenômenos culturais, onde estes entram numa relação bipolar que se exemplificam nas relações determinadas pelo autor entre, cultura moderna e antiga, pensamento mágico e lógico. No seu ensaio sobre *Dürer e a Antiguidade Italiana*, de 1905, Warburg por primeira vez, explicita a noção de *Pathosformel* a partir da análise de um desenho de Dürer, representando a morte de Orfeu, e inspirada numa gravura anônima do atelier de Mantegna. A linguagem utilizada fala de “pathos heróico e teatral”, “expressão física intensificada”, “vida em movimento”, e “vida mimicamente

³³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante*. In: *L'Image fantôme, survivance des formes et impuretés dus temps*. Paris : Minuit, 2002. Ainda a respeito do conceito de *sintoma* em Warburg, a historiadora Rosângela Cherem escreveu um ensaio intitulado: “Sobre o espólio de Warburg: A leitura de imagens segundo Ginzburg e Didi-Huberman”. (Digitado, 2004, a ser publicado na Revista Brasileira de História.) A autora analisa algumas disputas intelectuais feitas pelos interlocutores da fortuna intelectual de Warburg em relação às distintas ordens discursivas quanto às proposições teórico-metodológicas diversas. Rosângela analisa especificamente as distinções entre Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman, com respeito ao legado warburgiano, salientando entre outras coisas, o fato de que para o primeiro há uma compreensão das imagens como *sinais* enquanto que o segundo as compreenderia como *sintomas*.

³⁴ De um modo mais específico, o interesse de Warburg sobre o que denomina de *nachleben* está focado na sobrevivência e transformação de sentidos, de dos elementos e imagens do mundo pagão na cultura cristianizada.

intensificada”. Com isto Warburg abre uma importante dimensão dionisíaca para a leitura do Renascimento, e que se opõe à visão habitual de um Renascimento apolíneo, onde reina a ordem, a clareza e a harmonia.³⁵

Eis que aqui, nos deparamos com uma dimensão nietzscheana no pensamento de Warburg. Com efeito, o pensamento filosófico de Nietzsche, que conforme é conhecido, opera, em ampla medida, uma espécie de transvalorização ética dos estigmas cristãos, e que é especialmente ilustrado em *Zaratustra*, onde temas como o orgulho, o egoísmo, a vontade de poder, sensualidade e nobreza de espírito, se colocam como fonte de inspiração para o insípido senso comum da humanidade. Assim, a resignação e a docilidade seriam sucedidas pela ação, pela inconformidade e pela posse de uma dimensão sagrada na materialidade do mundo. Em *Nascimento da tragédia*, que se desenvolve em torno da vida, da religião e da poesia gregas, Nietzsche, extrai as bem conhecidas conceituações da arte como produto de dois espíritos, o apolíneo e o dionisíaco.³⁶ Este conceito cultural basculado entre dois pólos iria encontrar eco no modo como Warburg certas replicações do trágico nas culturas primitivas.

Por outra via, o conceito de *Pathosformel* se associa à determinadas marcas, no sentido em que cunha as formas, que são como tensões energéticas que animam a história. Por isso vê-se que na concepção da história de Warburg, o passado não é tempo concluído, pois emerge constantemente no presente, sem que este o possa dominar. A afinidade com o pensamento de Benjamin encontra-se nesta marca que o passado instaura no presente, passado nunca definitivo, já que dotado de força passível de irrupção a qualquer momento. Temos entre aqui entre os dois autores a partilha da noção de que a memória anula o abismo entre o passado e o presente, porém isto não quer dizer que ela impeça as mudanças, já que o transmitido não permanece igual. Assim, nas voltas e revoltas que os acontecimentos fazem na ordem do tempo, podemos ver o trabalho da *espiral*.³⁷

³⁵ Cf. GUERREIRO, António. Op. Cit.

³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J Guinsburg. SP: Companhia das letras, 1992.

³⁷ Guerreiro no mesmo artigo explicita em uma nota um dado importante sobre ambos autores: “Falar de Walter Benjamin é evocar um autor que pertence à mesma constelação de Warburg muito embora com um destino diferente. Uma comparação entre o *Bilderatlas mnemosyne* e o *Pasagen-Werk*, ambos projetos inacabados, entre a “imagem dialética” de Benjamin e as imagens datadas de vida póstuma de Warburg, entre a concepção benjaminiana de história (em que o passado é carregado de “actualidade” e nunca está definitivamente concluído) e a teoria da “memória social” de Warburg, chegaria por certo a conclusões interessantes e mostraria alguns pontos de proximidade entre estas duas grandes figuras do século XX.

O fato de encontrarmos recorrências de certos temas em autores circunscritos a variados porém específicos campos do conhecimento na área das ciências humanas, nos permite colocar em discussão, os registros textuais ou discursivos, que são via de regra, considerados inalteráveis de cada um. Ou seja, as “peculiaridades” dentro da obra de um determinado autor, que de algum modo “escape” ao domínio conceitual que lhe é externamente impingido, ou que seu pensamento esteja voluntariamente em acordo, estas peculiaridades sofrem de uma necessidade de reconfiguração que lhes permita desdobramentos de trilhas. No caso da historiografia da arte, isto ocorre, por exemplo, em relação às análises feitas justamente por Warburg sobre sua viagem à América, ou mais propriamente ao Novo México, onde ainda em fins do século XIX, entra em contato com as culturas Hopi e Pueblo, fato que irá lhe proporcionar o material de pesquisa posterior para seu emblemático texto intitulado *O Ritual da Serpente*³⁸. O texto transformado no que hoje é conhecido sob esse título, foi escrito na forma de conferência, que foi pronunciada conjuntamente com uma exposição de fotografias do autor, feitas em sua viagem Novo México 27 anos antes. A palestra foi pronunciada em 1923 na clínica de Kreuzlingen na Suíça, onde Warburg se encontrava internado, por causa de graves distúrbios de esquizofrenia. Através da idéia de seu assistente Fritz Saxl, Warburg propôs aos médicos da clínica, que, se fosse capaz de redigir e pronunciar uma conferência erudita sobre um assunto de sua escolha, obteria alta, podendo retornar ao mundo exterior.

Warburg memorializa suas impressões da viagem, começando sua apresentação, pautando que lhe interessava,

Enquanto historiador cultural era que no meio de um país que fez da cultura tecnológica uma admirável arma de precisão nas mãos do intelecto do homem, um enclave da humanidade pagã primitiva era capaz de manter a si mesma e – não obstante uma completa batalha pela existência- a se engajar na caça e agricultura com uma firme aderência as práticas mágicas que nós estamos acostumados a condenar como um mero sintoma de um completo passado da humanidade.³⁹

Wolfgang Kemp deu um primeiro passo no sentido desse estudo comparativo e reconstituiu as tentativas que fez Benjamin, em 1928, para se aproximar do círculo de Warburg, através de Hofmannsthal. Parece que a reação de Panofsky, a fazermos fé no que diz Benjamin numa carta a Scholem, não foi nada acolhedora. (Cf. W. Kemp, “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2: Walter Benjamin und Aby Warburg”, *Kritische Berichte*, III, 1.)”

³⁸ WARBURG, Aby. *Le Rituel du Serpent*. Paris: Fondation de France, 2003.

³⁹ WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North América*. In: STEINBERG, Michael. Op. Cit. p.2. Tradução nossa da versão ao inglês feita por Steinberg nas seguintes palavras: “What interested me as a cultural historian was that in the midst of a country that had made technological culture into

Warburg prossegue o belo relato de suas observações descrevendo uma série de rituais que antecipam, no calendário indígena, o ritual da serpente. Curiosamente, o estudioso não assistiu ao ritual da serpente, tendo suas observações sobre ele, sido feitas a partir das pesquisas de campo nas aldeias, participando de suas festas rituais coletivas, e registrando na forma de entrevistas, alguns depoimentos explicativos feitos pelos indígenas, sobre o imaginário cósmico e sagrado das serpentes. À esse contexto de estudo de campo, Warburg vai constantemente evocando e confrontando imagens da antiguidade grega e da tradição judaico-cristã, a propósito da serpente.

O complexo ritual da dança da serpente no Novo México, conforme descrito por Warburg,⁴⁰ é feito a partir de uma série de mais ou menos cem cascavéis que vão sendo recolhidas pelos aldeões e dispostas sobre o solo de uma construção sagrada, a *Kiwa*, onde posteriormente uma delas será recolhida pelo alto sacerdote, que a coloca dentro de sua boca, durante o tempo em que a dança ritual se realiza, enquanto que as outras cobras, seguindo o barulho do chocalho tocado pelos músicos, seguem em procissão até serem liberadas e desaparecerem na árida paisagem. O propósito do ritual é o de pedir que as serpentes, que são intercessoras da chuva, a provoquem. Há uma analogia na cultura dos Pueblo, entre o desenho feito pelas cobras no chão, e os raios e trovões que prenunciam as águas que brotarão do céu.

De algum modo, a análise cultural sobre os indígenas da América do Norte realizadas por Warburg, ecoam nos estudos de Claude Lévi-Strauss feitos um século depois, em *A Oleira Ciumenta*, onde volta a aparecer a temática mítica sobre as serpentes nas culturas ameríndias. Guardadas as devidas distâncias temporais, e as distinções de propósito entre os dois autores, valeria frisar que os trabalhos de investigação das cosmologias ameríndias, mantêm em comum nestes dois pensadores, um firme desígnio: através de um descentramento, buscar no Outro da América, as pistas para retomar uma trilha que havia sido perdida com relação à mítica primitiva europeia, por conta do triunfo secular de um ideário racional. Em *A Oleira Ciumenta*, Claude Lévi-Strauss recolhe diversos mitos

na admirable precision weapon in the hands of intellectual man, an enclave of primitive pagan humanity was able to maintain itself and – an entirely sober struggle for existence notwithstanding – to engage in hunting and agriculture with an unshakable adherence to magical practices that we are accustomed to condemning as a mere symptom of a completely backward humanity.”

⁴⁰ WARBURG, Op. Cit. p 36/7.

ameríndios que contém uma implicação comum sobre uma dimensão cósmica onde os seres humanos mediam conflitos entre as “forças de cima” e as “de baixo”, pela posse de determinados dons e bens.⁴¹

Warburg havia antecipado este interesse pelos povos primitivos através da viagem ao Novo México, como uma maneira de identificar estas mesmas forças cósmicas, enquanto alegorias das alternâncias e das recorrências de certas formas simbólicas na própria cultura européia. As serpentes rituais que identificou nos fios por onde passa a corrente elétrica na vida civilizada, nos falam que os elementos “pagãos” reprimidos na ordem racional, tendem a voltar, ainda que se transfigurem. No último parágrafo de seu texto, ele descreve esta impressão do seguinte modo:

O americano de hoje não teme mais teme a cascavel. Ele a mata; de qualquer modo, ele não a reverencia. Ela agora enfrenta o extermínio. A iluminação aprisionada no fio - eletricidade capturada - produziu uma cultura sem uso para o paganismo. O que foi repostado em seu lugar? As forças naturais não são mais vistas como guias antropomórficos ou biomórficos, mas como infinitas ondas obedientes ao toque humano. Com essas ondas, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas no mito, tão árduamente adquiriram: o espaço para a devoção, que envolve uma volta em torno do espaço que requer a reflexão. O moderno Prometeu e o moderno Ícaro, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram o aeroplano dirigível, são precisamente aqueles ominosos destruidores do sentido de distância, que ameaça conduzir o planeta de volta ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. O pensamento mítico e simbólico empenhou-se em formar vínculos entre a humanidade e o mundo ao redor, moldando a distância no espaço requerido para devoção e reflexão: a distância desfeita pela conexão elétrica instantânea.⁴²

O contexto em que Warburg opera seus estudos, é aquele das primeiras descobertas das maquinarias modernas, entre o fim do século XIX e os primeiros anos do XX, e de certo modo, suas idéias sobre as sobrevivências, se encontram novamente em simetria com parte do ideário benjaminiano, no sentido de uma apreensão destes fenômenos emergentes, com uma profunda consciência de certas perdas, que eles provocam.

Por outra via, a profunda constatação de Warburg sobre a existência das melancólicas *pathosformel* na cultura como um todo, nos leva a indagar sobre certos aspectos que haviam incomodado os colaboradores da revista *Punto de Vista*, em relação às obras de

⁴¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. SP: Brasiliense, 1986.

⁴² WARBURG, Aby. In: STEIBERG. Op. Cit. p 54. (Tradução nossa da versão de Steinberg para a língua inglesa).

Kuitka. E se estas acaloradas reações não se teriam dado, por conta de algumas recorrências de certos elementos interditados do ponto de vista da tradição imagética, como a planta baixa do cemitério judeu de Buenos Aires revelada pelo artista, ou ainda, a representação de elementos cosmopolitas como as malas e esteiras de bagagem, enfim, toda uma configuração relacionada ao cenário de um aeroporto; que poderiam remeter, simultaneamente, tanto a um passado de emblemática modernidade e progresso do país, quanto a um contexto histórico do presente, onde a cada dia, as esperanças econômicas se tornam menores.

Mas de um modo mais amplo, as imagens da arte em nossos dias, nas quais as recorrências de certos elementos, como os panópticos de Kuitka, ou as serpentes de Tunga, que veremos a seguir, podem ser lidos como sintomas de sobrevivência de uma espécie de memória psíquica, que, se mantém além de qualquer contexto cultural originário.

Exórdio VII. Narrativas ficcionais de Tunga: Vanguarda Viperina

No se puede ser barroco sin caer en la espiral de la interrogación.

Tamara Kamenszain

Amantes no toqueis si quereis vida/porque entre um lábio y outro colorado/Amor está, de su veneno armado/Cual entre flor y flor sierpe escondida.

Luis de Góngora

Na antiguidade a serpente representa a quintessência do mais profundo sofrimento na morte de Laocoonte. Mas a antiguidade foi também capaz de transmutar a inconcebível fertilidade da deidade-serpente, representando Asclépio como um salvador e senhor da serpente, pondo-o tardiamente - o Deus-serpente com a domesticada serpente em sua mão - como uma divindade estelar nos céus.

Aby Warburg

Nos deteremos nas linhas a seguir, em uma obra de Tunga, intitulada de *Vanguarda Viperina*. Em sua versão para *Barroco de Lírios*, ela é constituída, como em outras das obras do livro que já mencionamos, de fotografias e de um relato escrito. As fotografias mostram uma sequência de movimentos feitos por uma trança de cobras vivas. E o texto, que as acompanha, simula um relatório científico publicado em jornal, e é assinado por “M. Sebescen”, e narra parte de um relatório do “cientista” sobre seu encontro com um fenômeno de “desvio comportamental” entre as cobras.

Em uma página se apresenta em caracteres grandes sobre fundo branco e, na página seguinte o mesmo texto aparece, agora ilustrado por uma fotografia, como uma publicação de jornal. A seguir transcreveremos literalmente o texto conforme consta no livro do artista:

DESVIOS SÓCIO_BIOLÓGICOS EM ESPÉCIMES BOTHROPS

por M. Sebescen

A partir de 82, por cinco anos podemos observar o confronto de bothrops mútuopredadoras. As pesquisas descritas foram realizadas em habitat natural (evitando desvios adaptacionais) visando a compreensão de um comportamento extraordinário, por nós descoberto, de Muçuranas albinas e Jararacas filhotes.

Dos desvios

Estando muçuranas albinas fora do período nutricional, uma delas depara-se a um par de jararacas não-adultas, ao invés de travar combate, observa a rival por até 30 minutos para em seguida formar uma trança absolutamente regular e nessa postura entrar em profundo letargo por extenso período. A cada trança de cobras formada, faz-se notar uma série de peculiaridades, a saber.

Teoria geral do desvio comportamental

As características gerais indicam que esse desvio se
(cont. pg 243 Vol.II) ¹

É sabido pela ciência, que as muçuranas são cobras que se alimentam realmente de outras serpentes, especialmente de jararacas. Ao caráter “antropofágico” das muçuranas, que devoram suas semelhantes, Tunga adiciona uma quebra, uma pausa. Essa pausa se manifesta na trança que as agrupa, ainda que temporariamente. Temos então, aqui uma inversão de sentido, para algumas das postulações da vanguarda antropofágica, no sentido de que o artista estaria intercambiando a noção de devoração, ao abraço, a soma, ao agrupamento.

Vanguarda Viperina parece ainda, tratar de propor uma perversidade, ao marcar uma fuga do comportamento natural das cobras que devoram outras de sua própria espécie. A primeira vista, nos encontramos próximos daquela idéia de embuste, tão cara a Sarduy.

Porém, ao nos determos mais profundamente sobre a obra, vemos que, há uma operação muito precisa em termos de cultura brasileira através da substituição de uma noção de incorporação, que é considerada como recorrente em nosso modernismo. Mas esta incorporação, ou deglutição do outro, bem como o vômito subsequente, pode enviar a

¹ TUNGA. *Vanguarda Viperina*. In: *Barroco de Lírios*. p. 182/3.

antropofagia para certa noção homogeneizadora de síntese cultural. Tunga substitui esta síntese pelo efêmero abraço da diferença.

Se modernidade antropofágica e movimento, se trançaram, as operações contemporâneas, exigem um redesenhar interrogativo desta situação. Isso parece acontecer no caso de Tunga, em sua disposição para trabalhar nossa tradição anguardista, como mais uma matéria-prima passível de ser moldada. As serpentes são seres que remetem a uma verdade ondulante, sinuosa, interrogativa, ao mesmo tempo em que traduzem o movimento infinito da linguagem. Tunga, o coreógrafo das serpentes, transpassa e trança onde correm fios da metáfora e da metonímia.

Vimos, até aqui, em diversos momentos deste trabalho que no universo material e plástico de Tunga, que é composto, entre outros materiais, de chumbo, seda, lâmpadas, dedais gigantescos, corpos de seres humanos, entre eles corpos marginalizados, sem-teto, ex-presidiários e top-models, cobras, imãs, vastas cabeleiras metálicas, sinos gigantes, ossos, vidros e agulhas, além de textos, convivem estilhaços, fragmentos de mundo que não costumam encontrar-se. A potencia ficcional de seu trabalho, costuma rearmar em séries alguns desses elementos díspares. A utilização por parte do artista, de objetos e seres per se, sem a mediação da representação, poderia lançar uma dupla armadilha de interpretação de seu trabalho.

A primeira se situaria dentro de uma ordem, diríamos, tautológica, onde as coisas supostamente encontram lugar na liga entre forma e sentido, na intencionalidade autoral. Como exemplo, temos aí parte da produção dos minimalistas e dos artistas da arte povera. Tunga irá reafirmar exatamente o oposto: a impossibilidade da forma de expressar apenas um sentido. Ou melhor, apenas um sentido estrito e relativo à forma e matéria. Portanto, é no que está além da matéria e suas relações formais, é no procedimento de montagem narrativa que sua linguagem atua como mimesis da *poiesis*, e não apenas da *physis*.

Foucault, em uma de suas definições da literatura, utilizou a palavra rebus, uma figura cifrada e hermética em que o sentido se encontra dissociado da forma. Trata-se de um jogo aproximativo entre as figurações, as formas dos objetos e a semelhança dos nomes entre eles.²

²Raúl Antelo, em um artigo inédito, *Nominalismo infrapolítico*, (dig, 2003) relembra a semelhança de conceitos existente no livro de Foucault a respeito de Raymond Roussel, e a definição adorniana da literatura

É nesse resto, nessa dissociação entre imagem e coisa, na fissura da literalidade de representação que situaremos seu trabalho. Parte dessa atitude, decorre de certa herança duchampiana, quando o an-artista, havia apontado para a significância da banalidade significativa das pequenas coisas que nos circundam, e onde o papel do artista reside em apenas apontar a possíveis sentidos. E, no caso de Tunga, a *deixis*, ou assinalamento, se apresenta em chave múltipla.

Reiteramos que a obra de Tunga, trata não apenas em indicar um possível sentido aos objetos dispostos de uma determinada maneira, mas também e, sobretudo, de permeá-los de referências concernentes a outras produções no campo das artes visuais, da literatura e da ciência.

Nessa malha de saberes onde atua, o “rebuscamento”, portanto, se apresenta no burilar da linguagem, bem como em seu sentido literal: buscar alguma coisa de novo. Porém uma encontra-se uma armadilha no fato de o artista utiliza também, materiais de cunho “natural”, orgânico. Porém, este procedimento de uso de “ready-mades naturais”, de coisas em sua forma “autêntica”, acaba por paradoxalmente, enfatizar ainda mais o valor de artifício da linguagem.

Este valor de artifício que é por si existente nas coisas da arte, encontra-se implicado, em sua obra, na operação de montagem dessas mesmas coisas. De tal maneira, que o que estaria figurado energeticamente na concretude de suas imagens, acaba por percorrer um caminho completamente oposto ao da figuração ou ao do realismo.

Quando o conceito de artifício é convocado, há uma forte consequência sobre um aspecto da modernidade que se abre a partir do barroco. A poética de Tunga, pode ser lida em chave barroca, por seu acúmulo de formas e seu cruzamento disciplinar, todavia, seu barroquismo deve muito, a uma operação silenciosa, onde a distinção entre natural e artificial se torna ficcional e simuladamente evidenciada, reconvocando, no melhor estilo de Baltazar Gracián, a idéia de que, “a perfeição se transforma em barbárie quando não é

como: “um hieroglifo, uma escritura hermética de uma cultura desaparecida cuja reconstrução seria concomitante com a leitura do enunciado-resto.” No dicionário Caldas Aulete, *rebus* é assim definido: “Jogo que consiste em adivinhar palavras, idéias, conceitos, que se figuraram em desenhos de objetos, cujo nome tem qualquer semelhança com o que se dá a adivinhar. F.lat. plural de *res* (coisa).”

enobrecida pelo artifício... A natureza costuma nos deixar quando mais precisamos dela; recorramos à arte”.³

Todavia, a problemática sobre o conceito de barroco e suas diversas denominações, é uma questão sumamente complexa. O barroco ao qual tentamos aproximar o trabalho de Tunga, é pensado, sobretudo como uma energia atemporal manifesta na matéria e sua conseqüente dissipação. Mas, sobretudo, o que se encontraria em jogo no barroquismo de Tunga, é uma certa tendência tanto para a criação de enigmas, quanto para a interrogação sobre os limites da linguagem.

E nesse sentido, quando convocamos em epígrafe, a sentença feita por Tamara Kamenszain, onde a condição barroca se encontra associada a uma interrogação, podemos nos perguntar, sobre o que interroga Tunga, entre suas tranças de serpentes, sinos gigantes, e tacapes feitos de imãs?

E a resposta parece residir em seu interesse numa possibilidade de partilhar o sensível. Nesse sentido, valeria lembrar que a constituição estética é entendida por Jacques Rancière como a partilha do sensível que dá forma à comunidade, pois, “partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões”.⁴ Assim Tunga arma a partilha de um saber, e um saber que se partilha.

Essa divisão do sensível, ainda segundo Rancière, é a maneira como se determinam as relações entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas, em uma configuração da subjetividade onde, “uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível”, estariam colocadas.⁵

A esse respeito, vimos que muitos dos trabalhos de Tunga, problematizam, justamente as relações de poder no circuito altamente elitizado das artes plásticas. E isso, em seu caso, se daria, justamente por uma certa literalidade com que o artista joga com os limites de pertencimento dos corpos, especialmente através de suas *instaurações*, onde costumam ser restabelecidas, novas e ousadas negociação com o campo da cultura. Esses

³ Baltazar Gracián: *A Arte da prudência*. São Paulo, Martin Claret, 2001. Pág. 29.

⁴ Jacques Rancière. *Políticas da Escrita*. São Paulo, Editora 34, 1995. Pág 7.

⁵ Idem, página 8.

eventos, repletos de *homini sacri*⁶, como presidiários, sem-teto, ou mesmo office-boys, são dirigidos criativamente por Tunga, e ensaiam territorialidades, constituindo assim, um estratagema que mantém em atuação um valor utópico e político da arte, que longe de expressar uma gramática engajada, acaba por enfrentar, a sua maneira, parte daquela capitalista que a tudo transforma em mercadoria.

Nesse sentido, suas instaurações resgatariam, novamente, um poder quase primitivamente ritualístico de intervenção ao campo civilizado da arte contemporânea.

Esta intervenção efetiva elaborada pelo artista, e tão próxima da criação ficcional de sua própria obra, faria parte daquela partilha do sensível, mencionada anteriormente, englobando sua própria singularidade artística, à um contexto comunitário, alterando-o, no sentido de operar um deslize na ordem cultural. Isto se daria no fato de que Tunga, inverte a situação desta ordem que, de profana, passa novamente, a ser vinculada com aspectos, que originariamente, pertenciam ao espaço sagrado.

Com efeito, é próprio da estilística barroca, tensionar estes pólos entre sagrado e profano na estrutura da arte. Nesse sentido, *Vanguarda Viperina*, ao convocar uma simulação ritualística, ao um só tempo de um suposto ritual primitivo, como aquele assinalado por Aby Warburg em texto prévio, ao mesmo tempo em que retoma uma outra simulação, a da verdade científica, reorganiza o imaginário mítico que usualmente distingue em ordens separadas, a natureza da cultura.

As operações de simulação e o uso de máscaras, convocam, com efeito, o espaço próprio da magia e do rito, ainda que nas pequenas coisas.

Quando Severo Sarduy, ensaísta e narrador cubano, e criador do conceito de neobarroco, além de ser uma grande influência teórica no pensamento de Tunga,⁷ narra em

⁶ O *Homo Sacer* é uma figura do antigo direito romano, extraída do contexto histórico pelo pensador italiano Giorgio Agamben, para pensar os paradoxos da soberania, e as biopolíticas dos estados modernos. Em sua leitura, o “homem sacro” é aquele que o povo julgou por um delito, sendo que, paradoxalmente, não é lícito sacrificá-lo, mas ao mesmo tempo, quem o mata, não será condenado por homicídio. Daí advém a ambivalência do termo sacro. Um homem malvado ou impuro costumava ser chamado de sacro. Agamben se detém ainda, no conceito de “vida nua”, isto é “a vida *matável* e *insacrificável* do homo sacer”, cuja função na política moderna reivindicaria que, “a dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bios*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *HOMO SACER: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Ed da UFMG. (Col. Humanitas), 2002. pp 16/ 196.

⁷ No depoimento do artista, em outubro de 2000, há uma menção a Sarduy nos seguintes termos: “Um escritor fabuloso, que introduziu talvez, de modo mais radical na década de 70, a noção de barroco de onde nasceu essa

seu romance **Colibri**, o encontro de uma de suas personagens⁸ com um “gabinete de maravilhas”, sua descrição revela esta magia potencializada no cotidiano:

As paredes eram enfeitadas com monstros macrocéfalos, ovos de avestruz, peixes-gato e fetos em formol; do teto, acreditou adivinhar a carmelita, pendiam víboras secas, perucas eriçadas que simulavam mandrágoras, uma esfera de ouro perfeita, um camaleão albino, uma iguana de seis patas, embora sem nós no rabo, e o fêmur direito de Adão.⁹

Nesta narrativa, Severo Sarduy brinca, falsifica, simula e dissimula o tempo todo, aplicando os jogos (neo) barrocos de linguagem teorizados em seus ensaios. As tergiversações chegam a tal ponto, que muitas vezes os personagens se intrometem na própria narrativa, ao contarem a história a seu modo, na vacância do narrador. Isto cria conflitos com os outros personagens e com o próprio escritor, que precisa persegui-los e elaborar novamente a história a sua maneira-embora o faça com papel “minoritário”, sendo também perseguido e criticado por suas criações, conforme lemos a seguir:

Cuidado- retrucou no ato a insensível monacal. Não suportarei mais uma patranha sequer. Estou até aqui e tocou extenuada sua coifa dos grosseiros simulacros que aqui todos até a teimosa narradora destas páginas, mas todos mesmo, manipulam. Basta de de blefe, de opereta no vazio e de tortuoso maneirismo! E aqui tenho a prova de tanta falsificação.¹⁰

A prova da falsificação, descoberta pela falsa freira inventada por Sarduy, era um inocente frasco farmacêutico de louça, pintado com ramagens, que nas páginas anteriores, a “sagaz irmã” vislumbrou, “com perverso alvoroço”, e onde um meticuloso *trompe-l’oeil*, dava, ao girar a tampinha para “um cubículo em penumbra”, onde constavam elementos descritos como o “gabinete de maravilhas”.

idéia de neobarroco. Eu não me identifico com essa idéia de neobarroco, mas com muitos dos textos de Sarduy onde ele fala do barroco como estratégia cultural.”

⁸ Quase todo o livro de Sarduy apresenta os personagens como travestis e/ou seres tatuados. E aí vemos como o autor que pensava a escritura como tatuagem e travestimento, onde além dos conhecidos ensaios de “Escrito sobre um corpo”, ou do texto sobre tatuagem, incluído como colaboração à *Corpografia* de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria, aplica literal e literariamente esses conceitos à sua ficção. No trecho acima citado sobre o “gabinete de maravilhas”, trata-se de um gigantesco travesti, que simula ser uma freira. Sarduy cria assim uma vertigem ao sobrepor a máscara sobre a máscara. A “freira” está assim disfarçada, em perseguição ao personagem Colibri, que nessa altura da história trabalha com um casal de velhinhos, pintando pulgas amestradas... Arte a qual atingiu “a rapidez de execução e economia de meios que caracterizam a obra excepcional...” Cf. SARDUY, Severo. *Colibri*, Rocco, RJ, 1989, páginas 53/62/63.

⁹ Op. cit, página 71.

¹⁰ Idem, pág 71.

Assim, nas divergências de enunciação entre autor e personagens, onde ocorrem sucessivos “roubos de relato”, entre ambas as partes, Severo Sarduy com extremo refinamento plástico vai construindo a história, onde as falsificações vão sendo criadas e desmascaradas;

Porque, claro está, não havia trompe-l’oeil, nem a menor câmara de alquimia. Aqueles pobres velhos pulgentos e pidões, com um canário cegueta e uma eterna tortilla de paço, não eram capazes, já não digo de tatuar pictogramas propiciatórios, (...) nem da mais vulgar bruxaria.¹¹

De maneira semelhante, há em muitas obras de Tunga, uma espécie de incorporação do falso como operação artística concreta e tangível, elaborando um contexto onde verdade e mentira se cruzam e deixam de adquirir importância. Assim, na a exacerbação do descolamento do signo à coisa, na operação literal do travestimento, evidenciada na obra de Sarduy, existe uma experiência do limite e da inversão. Este procedimento simulativo em Tunga, não passa, todavia, por uma alteração “real” das formas. Isso lhe proporciona a criação de situações de imaginário puro, em sentido estrito, ao utilizar elementos materiais “reais” ou “verdadeiros”, sem incorrer numa concepção realista da arte.

As tranças, conforme vimos em textos anteriores, são elementos presentes na poética de Tunga há muitos anos, tendo sido confeccionadas em diversos materiais. Elas aparecem, em gigantescas versões escultóricas de fios de cobre, na série das *Xipófagas Capilares*, ou nas delicadas pinturas sobre seda, de *Pinturas Sedativas*, ou sendo confeccionadas em tecido durante os eventos de *Resgate*.¹² O trabalho à vista é “uma amostra perigosa do artifício”, como nos diz Sarduy.

A fatura poética, onde a artificialidade é colocada, contém um dado monstruoso, de revelação, e, exacerbá-la como matéria-prima, aponta, paradoxalmente, a possibilidade aproximativa do leitor-espectador à obra, enquanto que, ao mesmo tempo, o afasta, na medida em que a arte supõe a partir do contexto da modernidade, uma legitimação que

¹¹ SARDUY, Severo. Op. Cit.p. 7. Neste trecho do livro, o narrador, havia armado uma visão na pintura do frasco de botica dos velhos com vista a enganar a falsa freira na miragem, fazendo com que esta visse no inocente frasco, o “gabinete de maravilhas” alquímico. Com esse estratagemas, o narrador deu tempo de fuga a seu personagem Colibri.

¹² Analisaremos estas tranças que remetem as que são feitas pelos presidiários com o propósito de fuga em texto adiante, *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates* de *Narrativas ficcionais de Tunga IX*.

decorre não apenas do cunho da estética ou da vontade autoral, mas do campo de produção e recepção que a circunda e viabiliza.

A menção feita subliminarmente pelo artista as nossas utopias antropofágicas em *Vanguarda Viperina* parece brincar com a transferência do comportamento vanguardista, que seria praticamente impossível de ser restaurado, para a ordem biológica. Há, assim, um reenvio do corte com a tradição e o advento do novo, ao devir do animal, e nesse caso específico, das cobras, A esse respeito, Jacques Derrida vê, no olhar do animal, desse “olhar sem fundo”, a possibilidade de perscrutar o limite abissal do humano nesse completamente outro:

O inumano ou a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.¹³

Derrida, ao reler a gênese bíblica, vê na permissão que Deus concede ao homem de nomear os animais, uma finitude de um Deus criador que, no entanto, não sabe o que vai ocorrer com a linguagem. Assim o poder da nomeação, atributo humano gerador da linguagem é abismo, é desconhecimento em face de um não saber do evento que contorna a nomeação. Ainda nas palavras do filósofo, de “um Deus que paga para ver sem ver o que está para vir, de um Deus que dirá eu sou quem eu sou sem saber o que vai ver quando um poeta entra em cena dando seu nome aos viventes.”¹⁴

A idéia da exposição de um Deus-fruidor para a surpresa do que poderá vir da linguagem através da nomeação, é, no mínimo, vertiginosa, pois nesta leitura, Deus, animal, homem, nomes, linguagem, misturam-se na gênese, permitindo na atribuição do papel de cada um, a potência literal da criação.

“Deus é simulação. Quem fingir mais é seu escolhido”, escreve Sarduy em outro trecho de *Colibri*, em estrita concordância com Derrida, quando assinala o espaço pleno de equivocidade criativa na nomeação da linguagem. De qualquer maneira, o simulacro, tão caro a Sarduy e ao próprio Tunga, é encontrado, justamente, na confluência da nomeação e do nominalismo, ou ainda, entre busca e rebuscamento.¹⁵

¹³ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. SP: Ed. da Unesp, 2002, p.31.

¹⁴ Idem, pp 36/38.

¹⁵ E se seguirmos na trilha proposta por Derrida de reler alguns aspectos da tradição judaica cristã, neste caso vinda da gênese das escrituras, poderíamos pensar aqui sobre dois aspectos que a nomeação nos sugere para lermos o trabalho de Tunga: Por um lado a remissão ao mal na figura da serpente e em seus olhos. Os olhos de

A esse propósito, a idéia de rebuscamento na linguagem, nos leva a convocar novamente, a problemática do barroco, mas em sentido estrito a adição que o descobrimento da América iria proporcionar à linguagem européia.

Lembremos que na península Ibérica do período, a língua se encontrava em um processo onde as palavras estavam ainda em período de nomeação, formação e disseminação.

O contato com a América acresce a cultura de tantas novidades do novo mundo, gerando, inclusive, um amplo espectro de sinonimizações, e até mesmo de excessos de significantes na estrutura dos idiomas. A criação e a inventividade do barroco latino-americano, conforme assinalaria o próprio Sarduy, possui, como um dado imanente, a noção de que a tarefa adâmica da nomeação que se rearma, é farta e nada econômica.

E nesse sentido, vale a pena lembrarmos que o poeta barroco por excelência, Góngora, por muito tempo depreciado em seu país e em seu tempo, em detrimento da maior aceitação popular de seus pares, e por causa de sua inesgotável invenção de “góticos enigmas”, seria, não por acaso, reivindicado por Lezama Lima e posteriormente por Sarduy. Tunga, que é leitor devotado dos dois mestres cubanos, filia-se voluntariamente, nessa mesma tradição do barroco como engenharia do enigma, e de construção de imagens alegóricas. É sabido que o elemento alegórico, tão fortemente depreciado pelo classicismo, e mais tardiamente por parte do alto-modernismo, se caracteriza pela contundência das formas e pelo exagero das metáforas.

Plena de metáforas e de alegorias, a obra de Tunga tangencia também o campo expressivo da abjeção.¹⁶ Porém a ordem da abjeção em *Vanguardia Viperina*, está estritamente associada a construção da artificialidade. Trata-se de uma abjeção que vem do artifício de montagem dos elementos naturais, orgânicos, que dão vazão a uma escultura viva e efêmera. Assim a trança, se entendida como uma criação artificial, que é oriunda da ordem humana comunitária, intervindo com energia na ordem natural das cobras, constitui perversamente, uma lição de pedagogia, uma forçada domesticação daquilo que não é

serpente que são traiçoeiros, que nos atemorizam, nos ameaçam, e nos instigam à queda, desde o motivo bíblico da perda da inocência. Por outro, se voltarmos ao valor da nomeação e da total liberdade concedida ao homem para nomear, poderíamos cruzar o raciocínio de Derrida às noções do barroco latino-americano em Severo Sarduy.

¹⁶ Fizemos referência anteriormente, ao fato de que as abjeções na obra de Tunga encontram certa analogia com o imaginário bataillano. Cf. *O motivo da vingança*, de *Narrativas ficcionais I*.

domesticável. Sendo de duração efêmera, a trança viperina, é a pura e sutil passagem do movimento pela matéria.

É, portanto, uma trança que se esvai e onde só resta o resíduo como testemunho e suplemento através de seu registro em forma de texto ficcional, nas imagens fotográficas do evento, ou, ainda, em imagens de vídeo que aparecem no curta-metragem *O nervo de prata*, em parceria com Artur Omar.¹⁷ Em *Vanguarda Viperina*, o artista quase alegoriza sua obra futura, na medida em o fato de incluir elementos vivos diretamente no campo da obra, é uma operação que em anos posteriores se repetiria. Tunga vem adensando em anos recentes, estes cruzamentos da vida no espaço da arte ao lidar com instâncias subjetivas, muito complexas como as desterritorializações do lugar da instituição, e vice-versa, quando territorializa aqueles que não tem território.

Voltaremos a este tópico adiante¹⁸ mas por ora, devemos mencionar, que em suas instaurações como é o caso de *Tereza*, o artista rearma a função poética e política da arte, problematizando o meio onde ela se produz, ao entender os fenômenos da cultura em sentido amplo, sem distinção hierárquica entre o alto e o baixo. A maior parte dos *performers* dessas instaurações, são pessoas fora do campo de visibilidade tais como: “sem terra”, ex-presidiários, meninos de rua; ou pessoas que são pura imagem des-subjetivada, suportes passageiros da identidade que a moda dita no momento¹⁹.

¹⁷ O trabalho de Tunga revela, nesse sentido, o forte tributo ao do artista plástico alemão Joseph Beuys que desenvolveu a noção de “escultura social”. Seu trabalho, também repleto de elementos ritualísticos, incluiu muitas vezes, a utilização de animais. Em *I love América and América loves me*, uma célebre ação do artista, Beuys viajou da Alemanha aos Estados Unidos e foi diretamente a galeria em que ia “expor” o trabalho (uma ação), totalmente encapuzado e conduzido dentro de uma ambulância. Ao chegar ao espaço, um coite selvagem o aguardava numa pequena sala. O artista conviveu durante alguns dias com o animal, sem nenhum outro contato humano. Um pequeno vidro permitiu o registro do convívio. A filmagem do evento permitiu o acesso a esse “gabinete de maravilhas” da modernidade tardia.

¹⁸ Estas operações se tornaram mais explícitas em instaurações como *Resgate*.

¹⁹ Seguimos aqui um pouco do raciocínio sobre identidades que a psicanalista Suely Rolnick chama de “identidades *prêt-à-porter*.” in: *DESPACHOS NO MUSEU sabe-se lá o que vai acontecer...* São Paulo em PERSPECTIVA, volume 15, n3, Julho/Setembro 2001. Fundação Seade. Páginas 3 a 9. A psicanalista trabalha a partir da noção de que a vida em sua potência de variação constitui alvo privilegiado dos investimentos do capitalismo na contemporaneidade. Ao esgotar os horizontes visíveis de sua expansão, “é no invisível que o capital irá descobrir sua mina inexplorada: extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações será seu alvo e também a causa de sua inelutável ambigüidade. (...) As subjetividades nesse regime têm duas opções: serem criadoras, mas para se converter em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*, ou serem suas passivas consumidoras. Fora disso, as invenções da vida tendem a não ter qualquer sentido ou valor.” Ao final do artigo, Suely Rolnick, aponta ao caráter de ritual, de “macumba” existente no trabalho de Tunga, nas sobras das instaurações, haveria um valor de despacho, a arte como “portadora de um poder mágico de interferência energética no ambiente, para nele combater as forças reativas e liberar a criação. Interferência imperceptível, mas efetiva”.

De qualquer modo, seja pela total exclusão, seja pela total inclusão dessas vidas *sacri* no mercado, trata-se em ambos os casos, de exemplos do total esvaziamento da potência subjetiva, poética, ou até mesmo criadora, no capitalismo globalizado contemporâneo. Em certa medida, o artista parece tomar ao pé da letra, a possibilidade da existência de uma individuação subjetiva em nossos dias, que é trabalhada naquilo que Felix Guattari havia definido por “agenciamentos coletivos de enunciação.”²⁰

Veremos em texto adiante, que, em *Tereza*, há o propósito de usar tal agenciamento quando os trançados de feltro, construídos coletivamente, apostam numa força de união, ainda que temporária. Trata-se, portanto da força de intervenção poética da arte num mundo veloz, onde a atenção e a sensibilidade desatenta do espectador, não é mais capaz de suportar uma narrativa em tempo real, e que adquire potência, na imagem rápida e no movimento breve.

Encontra-se em jogo uma densidade política que passa longe do engajamento, mas que, no entanto, confronta certas atitudes pacíficas do meio cultural diante do neocapitalismo. E já que seria ingênuo ou equivocados, enfrentar essa “realidade vigente”, de maneira frontal, num contexto onde arte e pensamento crítico não tem mais, nem o poder de transformação social, nem mesmo sua utópica sombra opositiva, parece que o grande e paradoxal desafio que se impõe aos artistas e intelectuais em nosso tempo, constitui um certo mimetismo, que seja através de uma ética singular, capaz de enfrentar a ambigüidade do sistema de mercado.

Há uma cena do vídeo *O nervo de prata*,²¹ em que a trança de cobras nos mostra ao final, a troca de peles de uma delas. Isto poderia nos sugerir, que na troca de pele, na maleabilidade e na curvatura, surgem as possíveis novas estratégias para os artistas e intelectuais efetivarem a criação, diante do cerco banalizador de produção e consumo, já que o próprio “desvio comportamental”, ao qual Tunga havia se referido em *Vanguarda Viperina*, vai sendo a cada dia, assimilado pela cultura da serialização.

²⁰Felix Guattari: *Caosmose*. São Paulo, Ed. 34, 2000.

²¹ *O Nervo de Prata*. Duração: 18 min. Argumento e direção de Artur Omar. Esculturas e conceitos de Tunga, Fundação Iochpe, 1983.

13. Espirais de fumaça: Restos dissipados no sacrifício da linguagem

Da terra à cinza, da cinza ao pó, do pó ao nada.

Gregório de Mattos

Farei um verso sobre o puro nada.

Guilherme de Aquitânia

Na década de 60, Michel Foucault, paralelamente aos conhecidos estudos de *As Palavras e as Coisas*, *História da Loucura na Idade Clássica* e *o Nascimento da Clínica*, se interessou muito sobre a literatura e escreveu sobre e sob, a influência de Maurice Blanchot, Mallarmé, Flaubert, Hölderlin, Jules Verne, Robbe-Grillet e Raymond Roussel, entre outros. Se procedermos a uma partilha de seu pensamento desta década, poderíamos dizer que em seus importantes trabalhos acadêmicos, como por exemplo, *História da Loucura* revelam o tributo a uma investigação sobre a História do Mesmo, enquanto que suas reflexões sobre estética em geral desse mesmo período, abordam e englobam seus conceitos sobre o Outro. O cuidado com sua própria qualidade literária, um refinamento que Foucault sempre imprimiu às suas análises, é sem dúvida evidente, e presta tributo a todos os autores aos quais se detém. Este fato se confirma através das palavras de Nietzsche, outro autor admirado por Foucault, que havia dito que “um bom escritor não tem apenas as palavras do seu próprio espírito, mas também o espírito de seus amigos”.¹ Porém a via da literatura lhe serviu, mais propriamente, como uma das chaves para uma aproximação aos problemas da linguagem.

Através da linguagem, Foucault irá considerar o quanto a crise da ordem de representação, bem como uma postura contra o *cogito*, diz respeito à problemática dos limites da razão. Seu modo de proceder a partilha coloca de um lado, o problema histórico da loucura e da morte associados a saúde e a doença, e de outro, o problema da linguagem enquanto radical alteridade. Linguagem que atravessa os autores que se deixam conduzir e arrastar em suas obras, pela violência de sua manifestação. Nesse sentido, caberia voltarmos ao *Prólogo* de *As Palavras e as Coisas* em que algumas das noções sobre a linguagem (que

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2000. pág. 133.

Foucault já vinha trabalhando em textos anteriores, inclusive no livro sobre Roussel) estão postas de um modo bastante elucidativo.²

Vemos ali que através da enciclopédia borgeana, nasce em Foucault a “suspeita” da possibilidade de uma linguagem que manifesta um grande número possível de ordens na dimensão, porém sem “lei e sem geometria”, e portanto, piores do que a desordem da incongruência ou da aproximação indevida entre as coisas, num lugar que, “desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço”.³ Este lugar do “heteróclito” retira o solo por onde se deitam as palavras. Elas estão dispostas, nos diz Foucault, em lugares tão distintos que é impossível encontrar por baixo delas um “espaço de acolhimento”. Tais “heterotopias inquietantes” trabalham num escavar secreto da linguagem, impedindo o seu uso funcional. Quebram a sintaxe, e “não somente aquela que constrói as frases”, mas aquela menos autorizada e visível: a que *mantém juntas* as palavras e as coisas. Esse espaço da linguagem onde se retira a célebre “tábua de trabalho” irá, segundo nosso autor, restituir a Roussel uma “escassa parte do lhe é sempre devido”.⁴

Raymond Roussel de 1963 é seu único livro sobre um autor, sua paixão e sua “casa secreta”, entre a produção da *História da Loucura* e de *O nascimento da clínica*, (na verdade este último e o livro sobre Roussel foram publicados no mesmo ano) e onde procura na revelação feita por este em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, os mecanismos utilizados na construção de sua linguagem. Porém mais profundamente, as relações próximas da palavra com a morte e a busca incansável de uma proliferação infinita da linguagem ou do que ela mesma é capaz. Entre 1955 e 1966, período em que Foucault descobriu a obra de Roussel, este era considerado uma espécie de escritor bizarro, ao qual nenhum estudo de conjunto ainda fora consagrado. Sua obra estava esquecida, sendo disponível apenas em saldos da edição Lemerre feita por conta do autor, e que seria republicada por Pauvert no mesmo ano (1963) da publicação do belo estudo de Foucault.

² Havíamos trabalhado o prólogo sobre outra abordagem em *Entre atribuição errônea e heterotopias*.

³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Pág. 7.

⁴ Valeria lembrar que a alusão feita por Foucault à tábua de trabalho serve como sólido espaço de acolhimento de uma justaposição do guarda-chuva com a máquina de costura. Nesse sentido Foucault está transgressivamente mostrando algo que o Surrealismo não teria sabido ler em Roussel, extraindo deste, além do personagem, apenas o interesse na escrita automática e na licença do inconsciente. Diríamos que a tábua em Roussel nada acolhe sob si, sendo mais um elemento sem solo que remete a outros na mesma condição. Condição esta em que a linguagem irá produzir incessantemente a renovação das infinitas conexões entre as palavras e entre estas e as coisas.

O trabalho de Raymond Roussel, totalmente submetido a uma espécie de controle estético e a uma severa ordenação construtiva do imaginário, interessou Foucault especialmente no sentido de extrair determinados dados que haviam ficado esquecidos ou seqüestrados dentro de outras ordens discursivas. Diríamos que a primeira “libertação” que o livro de Foucault trata de realizar, se refere a extrair Roussel da pele de vítima da loucura. Roussel enquanto caso clínico, enquanto paciente do Dr. Janet interessa a Foucault no sentido de que seus problemas e angústias não deveriam ser lidos como um exemplo de uma experiência subjetiva particular exposta a objetividade (positiva) do saber científico; mas como “uma inquietude da própria linguagem”, através da qual os jogos de palavras e as invenções absurdas, “comunicam-se de fato com a razão de nosso mundo”.⁵ Ou seja, a loucura de Raymond Roussel nos diz respeito na medida em que ela se revela como nossa própria loucura, ou melhor, a loucura que vem do mundo ao qual fazemos parte. Das mais fortes ordens discursivas que haviam circunscrito a obra de Roussel dentro de determinados regimes de leitura, e com as quais Foucault está travando um combate teórico, destacam-se o Surrealismo e o contexto dos anos 50-60, que na França problematizava a relação entre literatura e estrutura lingüística, que segundo Foucault “não era apenas um tema teórico, mas também um horizonte literário.”⁶

Nesse sentido, cumpre destacar que em tal horizonte literário, a linguagem se pauta em sua exterioridade, numa espécie de contra-subjetividade ou discursividade interior do indivíduo que escreve. Tal linguagem, noutras palavras se coloca como o lugar do que resta para falar ou dizer de si mesma. Por certo, o que aqui encontra-se novamente em jogo é uma discussão da modernidade tardia em relação à autonomia da linguagem. Um movimento que havia se iniciado com a problemática da “desregulação do signo” em Mallarmé, e que havia passado de forma aguda pelas vanguardas construtivas, encontra na produção literária dos anos 50 e 60 às quais se refere Foucault, uma ressonância. Esta ressonância se dá como um derradeiro e exaustivo gesto da manifestação da arte como impossibilidade. E o interesse

⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Avellar Ribeiro. RJ: Forense, 1999. P 209.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia de uma Paixão*. In: *Ditos e escritos*, pg 403. Este contexto, lembremos, coincide com o auge do estruturalismo e da fenomenologia de Merleau-Ponty,, bem como incluídas as obras seminais de Lévi-Strauss, que abrem caminho para novas discussões teóricas nas quais o próprio Foucault está implicado, e que coincide com o que no início dos anos 60 desencadeia a polêmica na França da “Nova Crítica”, bem como do Novo Romance.

que a obra de Roussel iria adquirir em tal horizonte se daria numa leitura de sua obra, cuja ênfase se coloca na hipótese de uma plena exterioridade de sua linguagem.

Foucault observa também que Roussel havia trabalhado solitariamente e encontrou uma primeira forte repercussão no contexto do Surrealismo. Este contexto, mesmo com a melhor das intenções, acabou por enfatizar o “personagem” Raymond Roussel (o que o levou na verdade, para uma certa marginalização, através da apologia da loucura fazendo dele o escritor moderno por excelência) e, concernente a sua obra propriamente dita, enfatizou os aspectos ligados ao rico “imaginário” nela contido, relacionando-o aos seus próprios interesses na escrita automática.⁷

No entanto, Raymond Roussel havia cunhado como “procedimento” uma série de regras que determinavam seu modo de escrever e que não tem nenhuma relação com uma descarga livre do inconsciente. Pelo contrário, a imaginação é fruto obtido do cálculo rigoroso do caráter estrutural das palavras e das sentenças. Nesse sentido, o conhecido exemplo do “procedimento”, (citado por Foucault e por outros autores) entre as duas frases: *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard/ les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*, que são tão próximas em termos de gramática e tão distantes em significação colocam em jogo toda a problemática do ínfimo imenso espaço por onde se move Roussel, espaço da imensa “riqueza da miséria” da linguagem e onde se trava segundo Foucault, o conflito entre “aprisionamento e liberação, exotismo e criptograma, suplício pela linguagem e salvação por esta mesma linguagem, soberania das palavras cujo enigma constrói cenas mudas.”⁸

Foucault tentará responder a uma série de interrogações sobre o *ser* da linguagem e o pertencimento da escrita, através da basculação enunciativa existente entre esta e o escritor. Tal propósito lhe leva a fazer um amplo retrospecto histórico da literatura para encontrar em

⁷ Foucault se refere especialmente à leitura encantatória de Breton. Este havia projetado modelos esotéricos de interpretação para analisar o que chamava de “alquimia do verbo” em Roussel. Foucault se detém nessa leitura nos seguintes termos: “Nós bem que gostaríamos: as coisas ficariam estranhamente simplificadas, e a obra se fecharia sobre um segredo do qual apenas a interdição assinalaria a existência, a natureza, o conteúdo e o ritual obrigatório: e com relação a esse segredo, todos os textos de Roussel seriam outras tantas habilidades retóricas revelando a quem sabe ler o que eles dizem, pelo simples fato, maravilhosamente generoso, de que eles não o dizem”. In: *Raymond Roussel...* pág 18. Foucault “salva” Michel Leiris desse contexto, atribuindo-lhe crédito não apenas com relação à seus artigos sobre Roussel, mas também como sendo sua obra inteira uma espécie de introdução indispensável a uma leitura de Roussel. Cf: *Dizer e ver em Raymond Roussel*. in: *Ditos e Escritos*. Pg 3.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. RJ: Forense, 1999. P 11.

sua face moderna as perguntas e respostas compatíveis com o problema. “Quem detém a palavra?” havia perguntado Nietzsche. Interrogação à qual o que Mallarmé responde sem descanso, através de seu trabalho: “A própria palavra”. A isto, Georges Bataille iria acrescentar uma palavra posta no discurso onde já não há mais um sujeito que se exprime através da escrita, mas um sujeito lançado, exposto à carga violenta da linguagem sempre à espreita.⁹ Teríamos aqui aquilo que Foucault faz referência como a um jogo arriscado, um jogo do “limite”. Ou seja, na narrativa de transgressão que traz o dobrar-se do *ser* da linguagem sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, traz a tona o fato de que a exposição do homem através da palavra, o coloca em face de sua própria finitude. Como consequência, temos sua anulação consciente perante o infinito da linguagem. É quando o *ser* da linguagem se mostra e se eleva em todas as direções, exigindo atenção ao seu chamado em sua expressão transgressora.¹⁰ Falar da transgressividade de Roussel é portanto tratar a palavra literária como exploradora de si mesma. Nesse sentido, a contribuição de Maurice Blanchot será seminal para o pensamento de Foucault em relação à literatura.¹¹

Da afirmação de Samuel Beckett; “Que importa quem fala?” Foucault irá apontar para o enevoado lugar da enunciação literária. Entre os muitos aspectos que sua discussão sobre *O que é um autor?* aborda, há um momento em que nos fala da possibilidade do apagamento do autor perante a obra. Isto vai de encontro, justamente, à idéia de consumação do indivíduo escritor como elemento sacrificial de sua própria obra. O gesto de puro abandono do escritor para com a escrita, não é todavia, em nada próximo do gesto exaltado ou da ação de um sujeito armado e reafirmado através da linguagem. Pelo contrário, para Foucault, em chave blanchotiana, o sacrifício trata da abertura de um espaço onde o sujeito por trás da obra não cessa de desaparecer enquanto esta se manifesta.

É nesse sentido que a literatura do limite, torna-se um dado sacrificial aproximando novamente a arte do ritual, do dispêndio, do jogo, do erotismo e da morte, conforme vistos por Bataille ao longo de toda sua obra. Estes elementos sacrificiais são, portanto, elementos de perda. Elementos que se encontram no campo da linguagem aguardando a espreita, o ultrapassamento da ordem da acumulação e da sobrevivência. Porém, as relações entre vida e

⁹ A seqüência de perguntas feitas por estes autores é posta pelo organizador da edição brasileira dos *Ditos e escritos*, Manuel Barros Motta.

¹⁰ Foucault está chamando a atenção a este aspecto de transgressão na obra de Bataille na *História do Olho*.

¹¹ Foucault irá ler, por outra parte, na obra de Blanchot toda uma reflexão ética de criação que se dirige permanentemente à construção da obra em detrimento do escritor.

obra se dão de modo ambivalente. Sem deixar de lado o poder ritualístico da linguagem, existe uma tradição da narrativa que a utiliza como aliada, justamente, dos elementos de acumulação e sobrevivência. Foucault nos relembra, por essa via, a frase de Blanchot “escrever para não morrer”, e acrescenta que “talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala”. Aqui se coloca a problemática da duplicação e da reduplicação da linguagem como um campo de negociação permanente desta com a vida e com a morte. As concessões entre uma e outra apontam para este aspecto da ordem literária, através do exemplo de Shehrazade que procrastinava a morte através da narrativa. Shehrazade exemplifica esta implicação que há entre vida, morte e linguagem ao contar histórias para não morrer, para adiar o prazo do desenlace que silencia a tarefa do narrador.¹²

Todavia, uma das mutações sofridas pelo gesto estético na modernidade, conforme Foucault, é a relação entre a escrita e o sacrifício autoral. Este sacrifício é, porém, algo voluntariamente buscado pelo autor e se concretiza através de seu consciente “apagamento” que não se explicita enquanto representação em seu trabalho. Noutras palavras, o aspecto sacrificial de apagamento do escritor por trás da obra, se fosse representado dentro desta, tornar-se-ia uma mera ação anedótica. Dessa maneira, o escritor que interessa como objeto de análise a Foucault, longe de ser amo e senhor da familiaridade de sua própria fala, instaura um campo de discursividade que lhe pode até mesmo ser alheio. Essa mudança do lugar de enunciação do discurso se dá lembramos, através de Maurice Blanchot. Sua obra exemplifica o lugar onde o sujeito exclui-se como autor-detentor-absoluto-da-ordem interna-do-texto, em favor da busca de jogo dispendioso no espaço do aberto. Blanchot explicita a idéia de que escrever não diz respeito a mostrar ou fazer aparecer uma determinada coisa, mas antes ser testemunha de uma desapareição tanto das coisas quanto do “eu” no que se escreve. Ou seja, trata-se de utilizar todos os mecanismos possíveis do despreendimento e da distância. Esta experiência de ordem negativa é inseparável da abertura do próprio “espaço literário”.¹³

No entanto este cenário possui uma instância de outra ordem. Quando Foucault se refere à função “autor”, está enfaticamente dizendo que esta função excede uma determinada

¹² FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: *Ditos e escritos*. Vol III. Pág. 268.

¹³ Lembremos que “espaço literário”, que mencionamos anteriormente, serve para intitular o livro de Blanchot onde as hipóteses sobre literatura são criadas a partir de sua própria desapareição, se dá através de sua leitura de Mallarmé, Rilke, Kafka e Holderlin. Cf: BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco, 1987. Passim.

obra porque no campo vasto da seqüência dos efeitos de leitura, a obra foi expandida e alargada por outros textos. Daí lhe advém o conceito de “instauradores de discursividade”.

Tal abertura ocorre enquanto generosa possibilidade de viabilizar a existência de outros discursos, e ao mesmo tempo revelando a cada momento da escrita e da leitura, o *ser* de sua linguagem. Este *ser* possui um caráter transgressor, porque distanciado do sujeito após o término de criação do texto. É nesse sentido que Foucault evidencia que o *ser* da linguagem só aparece por si mesmo na desapareção do sujeito. Por outra via, é preciso que o sujeito “falante” se cale, desapareça da cena literária para que a palavra possa se referir a ela mesma, falar por si mesma, criar-se a si mesma. E também é necessário que o discurso mantenha um certo distanciamento (tanto de si quanto do próprio narrador) para assumir o regime de ficcionalidade. É por isso que para Foucault, o pensamento do regime ficcional vem de fora do sujeito pois não pertence a ele. Pois o distanciamento que a palavra possui quando se dirige à ficção se encontra na possibilidade (contida apenas na linguagem) de pensar-se o impensado. Por isso o enigma da linguagem não se encontra fora dela, mas em si mesma. Em ampla medida, esta parece ser uma das premissas relacionadas à autonomia da arte e da linguagem que tem seus primórdios naquilo que referíamos como uma “desregulação do signo” exemplificadas em Mallarmé e em Cézanne um pouco mais acima do texto, e que se manifesta no limite na modernidade tardia, com toda a licença concedida ao poder autônomo da linguagem.¹⁴

Porém voltemos à problemática da “Enciclopédia Chinesa” borgeana do prólogo de *As Palavras e as Coisas*. A pequena enciclopédia, lembremos, nos remete para a inexistência de um solo epistemológico, pois não há chão, ou propriedade que a acolha. De modo que o desdobramento da classificação da “enciclopédia” ocorre naquilo que Foucault situou como distante do consolo que as utopias proporcionam: lugar onde as representações representam somente à si mesmas, inquietantes *heterotopias* que trabalham incansavelmente contra a organização da sintaxe e vão contra a “autorização” que sustenta a ordem do mundo.

Com relação a esta ordem do mundo, no estudo sobre Roussel, Foucault está demarcando a fina linha que separa a experiência da criação, no limite entre a linguagem e a

¹⁴ Por certo, um movimento de re-subjetivação coloca em cena problematizações de outra ordem nas últimas décadas. O debate sobre o artista argentino Guillermo Kuitca em especial as posições de Adrián Gorelik em *Punto de Vista* ao qual nos reportamos em ensaio anterior, demonstra o forte retorno da figura do artista como uma espécie de “suplemento aurático” para a obra de arte, na cena cultural contemporânea.

loucura. Sabemos o alto preço que os pioneiros modernos do pensamento e da arte pagaram por transgredir a tênue linha que separa uma da outra. Se traçarmos um breve arco dos que atravessaram este limite, veríamos semblantes que vão de Nietzsche à Van Gogh, de Aby Warburg à Roussel. A discussão específica de Foucault sobre Roussel novamente nos coloca diante de uma psiquiatrização da linguagem pela face da ciência positivista da virada do séc. dezanove até boa parte do séc. vinte.¹⁵

Há uma relação estreita entre esta sorte de “desobstrução” da linguagem - ou “desregulação do signo” conforme as palavras de Hans Ulrich Gombrecht¹⁶, nas aventuras estéticas pioneiras da modernidade européia - e o espaço contíguo da loucura. Fato que já havia chamado a atenção de Nietzsche. Podemos ler em um dos aforismos de *Humano, demasiado humano*, publicado em 1878, uma lúcida antecipação do destino “psicótico” que sofrerão Aby Warburg e Raymond Roussel, entre outros, algumas décadas depois da reflexão de Nietzsche:

Na vizinhança da loucura – A soma dos sentimentos, conhecimentos, experiências, ou seja, todo o fardo da cultura, tornou-se tão grande que há o perigo geral de uma superexcitação das forças nervosas e intelectuais; as classes cultas dos países europeus estão cabalmente neuróticas, e em quase todas as suas grandes famílias há alguém próximo da loucura. Sem dúvida, há muitos meios de encontrar a saúde, atualmente; mas é necessário, antes de tudo, reduzir essa tensão do sentir, esse fardo opressor da cultura, algo que, mesmo sendo obtido com grandes perdas, nos permitirá ter a esperança de um *novo Renascimento*”. Ao cristianismo, aos filósofos, escritores, e músicos, devemos uma abundância de sentimentos excitados: para que eles não nos sufoquem, devemos invocar o espírito da ciência, que em geral nos faz um tanto mais frios e céticos, e arrefece a torrente inflamada da fé em verdades finais e definitivas; ela se tornou tão impetuosa graças ao cristianismo, sobretudo.¹⁷

É importante salientar, porém, que o ponto de partida da análise de Foucault se dá na relação entre a obra de Roussel e sua própria morte, onde, o livro “póstumo” e o falecimento real de Roussel, aparece, como uma obra só. Nesse sentido, a morte é como um ato

¹⁵ Discussão para qual o próprio Roussel não se furta ao incluir em *Comment j'ai écrit*, um longo texto do Dr. Pierre Janet (no artigo intitulado *Lês caractères Psychologiques de L'Extase*) que o tratava da *maladie mental*. Cf: ROUSSEL Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1963.

¹⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. SP:34, 1998.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. In: *Humano, demasiado humano*. Vale mencionar a este respeito, que tanto Raymond Roussel quanto Aby Warburg possuíam históricos de passagens por instituições psiquiátricas.

extremado de seu trabalho. Puro espaço de dominação da linguagem, que o utiliza como personagem.

Todavia, nos permitiremos aqui uma digressão onde tentaremos analisar um pouco da problemática do sacrifício do autor diante da obra, ou mesmo da obra como elemento sacrificial exigido pela linguagem. Numa pequena brecha existente no vínculo entre a lei e a linguagem, e que está fora de ambas, em algumas efêmeras cintilações de algo que as atravessa, encontram-se também algumas implicações sobre o conceito de *sacrifício* que permeia a ordem comunitária como um todo. No caso específico da literatura, o conceito de sacrifício pode aparecer tanto em uma forma por vezes sublimada na própria figura do escritor diante da obra e vice-versa; quanto na forma e no conceito de nação onde uma determinada obra é produzida. Pois existe um vínculo muito concreto entre a enunciação em si mesma, como ato de linguagem, e o contexto de onde advém uma determinada fala. Noutras palavras, se o conceito de nação, de um modo geral, é investido de um artifício ficcional, por ser de fato uma construção civilizatória e, portanto cultural, na América Latina o conceito se investe de um valor, diríamos, hiperficcional, no que diz respeito às peculiaridades do pós-coloniato. Não deveríamos perder isto de vista quando consideramos a leitura que Foucault faz da enciclopédia de Borges.

Lembremos que Foucault está se referindo expressamente sobre a linguagem literária de Borges, posta “sem lei nem geometria”, ou ainda, “lugar do heteróclito”, que retira o solo por onde se “deitam as palavras”. No entanto, é significativo o fato de que o niilismo de vanguarda no modernismo periférico, que ruma à autonomia da linguagem, coincide paradoxalmente com a autonomização do Estado, criando um paradoxal vínculo entre estética e Estado Nacional Popular. Nesse sentido, o lugar heteróclito de Borges, lugar “sem lei e sem geometria” se coloca talvez, também como imagem abissal do solo latino-americano. Tal hipótese nos jogaria outra vez diante do problema da marca permanente de uma espécie de des-identidade ontológica das Américas.¹⁸ Sabe-se que a escritura de Borges

¹⁸ Embora já tenhamos nos detido sobre essa questão anteriormente, cumpre fazer referência a análise da ensaísta argentina Josefina Ludmer, em *O gênero gauchesco*, cuja hipótese central se refere à colocação do gênero como substituto do estado, na falta deste último; bem como a reflexão de Raúl Antelo em *Brasil, Bárbaro, barroco, uma genealogia glocal*, onde o autor reflete sobre o encontro literal, pela via da viagem, de Giuseppe Ungaretti com o caráter barroco americano, visto como algo sempre da ordem da diferença e de um deslocamento. Este tipo de encontro entre espaço e temporalidades distintas entre o estrangeiro periférico e o solo americano, é algo que pertence à ordem do inassimilável. A estética do Real-Maravilhoso pela via de

reconhece procedimentos seriais, que são anteriores, inclusive aos de Andy Warhol. Isto a faz afastar-se de um procedimento artesanal e decoroso¹⁹; e nesse sentido, a distancia da outra face de nossa vanguarda histórica do modernismo, que ainda manteria como metas de trabalho, a busca da originalidade, bem como um certo virtuosismo de execução.

Dessa maneira, poderíamos extrair da leitura de *Menard*, além do acordo ao clamado de Borges em *O escritor Argentino e a Tradição*, a de que os argentinos, e os latino-americanos em geral, previamente concebidos como agentes da cultura da cópia, têm direito ao uso de toda tradição; o que mostra uma posição ética e política tardiamente reconhecida, por parte do autor das *Ficções*, de encontrar no devir latino-americano, um espaço da imanência da modernidade.

De um modo mais amplo, se poderia dizer que toda e qualquer produção cultural não ocorre como fenômeno isolado do político, pois tudo nos submete e nos implica, ainda que na ordem da “exclusão includente” de que nos fala Giorgio Agamben.²⁰

Existe um efeito causado pelo atravessamento entre os corpos - entre os corpos de escrita e na escrita sobre os corpos - que amplia o horizonte literário além do âmbito específico da discussão sobre a natureza da linguagem. Trata-se de uma marca efetiva da escrita no campo social, à qual, se seguimos além valendo-nos do raciocínio de Jacques Rancière, uma determinação da política da escrita: a ligação do conceito de escrita ao pensamento da ligação comunitária, ou ainda, de que a escrita é política porque se move rumo a constituição estética da comunidade e se presta a alegorizar essa constituição.²¹

Aliás, Rancière, de certo modo contrariando alguns conceitos foucaultianos sobre as disciplinas como formadoras dos “corpos dóceis” na passagem das sociedades de soberania para as disciplinares, percebe um valor fundamental no adestramento do corpo do aluno nas

Carpentier, iria extrair seus próprios benefícios deste tipo de premissa, através, justamente, da constituição barroca e fugidia de uma forma constantemente dobrada e redobrada.

¹⁹ LINK, Daniel. “Borges, ele mesmo”. In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Argos, 2002, pág:197.

²⁰ Importante ressaltar nesse sentido, que o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *Homo Sacer*, vai dizer que a “exclusão-inclusão” política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe, e ao mesmo tempo se mantém em relação à ela Op. Cit. p.196. Encontramos o argumento de Agamben pré-figurado em Roger Caillois, no ensaio *Sociologia do Verdugo*, publicado na SUR de Buenos Aires em 1939. De um outro modo, parte dessa argumentação sobre o paradoxo da lei, estontra-se na discussão sobre “o reto e o torto”, como elementos de equilíbrio próprios da vida, em *Espelho da Tauromaquia* de Michel Leiris, escrito em 1938.

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. SP: 34, 1995.

sociedades escolarizadas, como “maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação.”²²

Por outro lado, na demarcação do conceito de sacrifício aparece a idéia de um matador e de uma vítima. Voltando aos escritos de Foucault dos anos 60 sobre estética e linguagem, encontramos num trecho do *Prefácio à Transgressão*, texto sobre a escritura de Georges Bataille, um retorno ao tema nietzschiano da morte de Deus, que é levado ao limite ao cruzar-se com o erotismo.²³

Em ampla medida, nos textos deste trabalho em que analisamos a obra de Tunga, percebemos uma série de recorrências por parte do artista, à alguns dos temas do surrealismo acefálico, que em associação com outros temas, cria seus vertiginosos mecanismos de expressão.²⁴ Por esse motivo, Bataille ingressa no movimento em *espiral* proposto por Nietzsche dando uma volta a mais em um círculo que não cessa de girar. Foucault percebe o tema da morte de Deus em Bataille,- morte que não é entendida como uma confirmação do fim de seu soberano reinado dentro do processo histórico, nem a constatação pura e simples de sua não existência - mas como o espaço “a partir de então constante de nossa experiência”. Ou seja, a supressão na existência humana dos limites impostos pela idéia de uma ilimitação. E como consequência, a tomada de direção rumo a uma experiência que é simultaneamente, nas palavras de Foucault, *interior* e *soberana*. Tal experiência, que subverte os pólos entre externo e interno e suas relações com a imanência da soberania humana, desvela claramente sua própria finitude, revelando “o reino ilimitado do limite”.²⁵

Daí que para Foucault, através do vazio desse grande extravasamento, dessa libertação da experiência (na qual ela se esgota e desaparece), imponha-se o problema da *impossibilidade*. Assim, Foucault extrai do tema nietzschiano da morte de Deus, não apenas o acontecimento que suscita esse alargamento da experiência no espaço do limite, mas o próprio contorno deste evento que é desde então aderido à experiência. É neste paradoxo que Foucault reconhece o espaço por onde a obra de Georges Bataille se circunscreve:

²² IDEM. Página 7.

²³ FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: *Ditos e Escritos*. Vol 3. pp28/46.

²⁴ Cf. apontamos anteriormente em textos como *O motivo da Vingança*, e *O jardim das Sereias*, constantes nas *Narrativas ficcionais de Tunga I e III*, respectivamente.

²⁵ Idem. P 30.

Bataille conhecia muito bem as possibilidades de pensamento que essa morte podia abrir, e também a impossibilidade em que ela investia o pensamento. O que quer dizer na verdade a morte de Deus senão uma estranha solidariedade entre sua existência, que resplandece, e o gesto que o mata? Mas que quer dizer matar Deus se ele não existe, matar Deus *que não existe*? Talvez simultaneamente matar Deus porque ele não existe e matar Deus para que ele não exista: motivo de riso. Matar Deus para libertar a existência dessa existência que a limita, mas também para conduzi-la aos limites que essa existência ilimitada apaga (o sacrifício). Matar Deus para conduzi-lo a esse nada que ele é e para manifestar sua existência no centro de uma luz que a faz flamejar como uma presença (é o êxtase). Matar Deus para perder a linguagem em uma noite ensurdecadora, e porque esta ferida deve fazê-lo sangrar até que jorre uma “imensa aleluia perdida no silêncio sem fim” (é a comunicação). A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride.²⁶

Lembremos que é a partir deste registro enunciativo, tanto da dissipação constante do sujeito que escreve, quanto da impossibilidade como motor da experiência estética e subjetiva moderna, que, em grande medida, a filosofia pós-estruturalista francesa iria se colocar.²⁷ Mas as passagens deste pensamento, que vai da consciência extrema do limite ao não limite, possibilita para a filosofia e para a arte contemporâneas, que, a partir da conquista da linha do limite, imposto pelo reino do ilimitado, totalmente agou completamente esgarçada, seja novamente possível rearmar diversos modos de individuação para além de uma pessoa, de um sujeito ou de uma coisa. E nesse sentido, parte da obra de Tunga exemplifica, especialmente nas *instaurações*, através das ações coletivas da criação, que o aspecto ritualístico e sagrado da arte, tema, aliás tão caro a Bataille, é passível de se reordenar no mundo contemporâneo.

À esse respeito, voltando à própria obra de Bataille, podemos ler o quanto de poder sublimatório existiria na linguagem, quando ele nos fala de um valor inútil e dispendioso do sacrifício contido em toda expressão estética, e que no caso da literatura, transubstancia a tinta em sangue:

Sacrificar não é matar, mas abandonar e doar. O ato de matar é apenas exposição de um sentido profundo. O que importa é passar de uma ordem durável, em que todo

²⁶ Ibidem. P 31.

²⁷ Nesse sentido, os *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari, mencionado no início deste trabalho, nos demonstram um sutil descolamento do lugar da impossibilidade, já que à ela são postas arrastações de conceitos criados pelos dois autores, em chave de variação e movimento constante. Tal movimento sempre considera o devir, ou melhor, os possíveis encontros de devires que se dá num entrecruzamento de linhas e de fluxos, que produzirão mutações no âmbito da estética, da política e da ciência.

consumo incondiciona; o que importa é sair de um mundo que cria e conserva. (...) o sacrifício é a antítese da produção. (...) è dom e abandono. (...) Oferenda que escapa a qualquer utilidade.²⁸

Estamos aqui dentro de um campo de pensamento, do qual Tunga parece ser tributário, que supõe a arte e a literatura como uma espécie de suplementação ou, derivação da falta do espaço do sacrifício primitivo dentro da ordem da civilização. Isso se processaria simultaneamente, num deslizamento da necessidade do ritual, num desejo e numa decisão. Decisão de ofertar, mas como pura doação não destinada. Oferta não endereçada, portanto, ao uso específico de uma operação estabilizadora e produtiva.

Nesse sentido, a produção literária se coloca em permanente oposição a um uso ideológico e pedagógico, sendo puro resto, dejetivo, ou “a parte do fogo” à qual se refere Blanchot. Daí extrai-se um ideário estético e filosófico que toma seu espaço desde a falta, justamente como uma espécie de suplemento ao abandono humano da ordem do sagrado. Noutras palavras, se as sociedades se encaminham durante o processo civilizatório, para uma economia da acumulação, a arte e a literatura se colocariam, face a isso, como gastura, como puro dispêndio. Por essa razão, Bataille iria apontar para a necessidade de um retorno do sagrado, aspecto da arte que teria sido sublimado na ordem estética da modernidade. Um sentido de sagrado valorosamente incomparável, porém, “vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado”.²⁹ Como consequência deste ponto enunciativo, encontrar-se-ia, uma arte e uma literatura que tentam narrar algumas de suas impossibilidades. Este é o cerne do problema apontado por Foucault no texto sobre a *Linguagem ao infinito*.³⁰ Neste texto percebemos: Foucault percebendo a linguagem percebendo a morte que, por sua vez, a percebe. Este momento, é por ele situado, justamente, como a dobra originária da linguagem, onde um jogo de espelhos se instaura, a partir do limite da morte.³¹

Um aspecto importante que permeia a discussão de Foucault sobre a imagem do olho na obra de Bataille, encontra-se na tensa relação entre a visibilidade e discurso, ou melhor, entre visível e legível. Pois sendo o olho, o órgão comprobatório da visão, vinculado,

²⁸ Georges Bataille. *Teoria da Religião*. SP: Ática, 1993. p 41.

²⁹ Op Cit, p.32.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *A linguagem ao infinito*. In: *Ditos e escritos*. vol III. Pp.47/74.

³¹ IDEM.

portanto ao emblema do ocularcentrismo, ele iria encontrar na obra de Bataille um limite.³² Este limite antiocularcêntrico circunscreve sua filosofia acéfala como um todo e, de um modo mais específico no uso da imagem da internalização do olho. Este, ao invés de expandir-se para os efeitos do mundo, dobra-se para dentro do corpo, encontrando aí, a finitude de sua função. Bataille inverte esta função ao apontar para o limite globular que constitui o olho. Fazendo com que ao término da função física de conduzir o olhar através de si, em sua extirpação, dele nada mais reste do que a oca cavidade que privada assim do olhar, depara-se com o vazio ao qual nenhum segredo interno ou sombrio parece habitar.

Metáfora da marca do limite da linguagem, o olho bataillano extirpado ou revirado, indica aquele instante em que o extremo esforço feito pela linguagem de se reproduzir, a leva para uma irrupção fora de si mesma, estabelecendo-se nela a partir daí, uma espécie de loucura. Esta loucura se dá no contexto da filosofia da linguagem em Bataille, na transposição do olho soberano ao olho arrancado. Para Foucault é nessa distância de violência e arrancamento que o olho é visto absolutamente, mas fora de qualquer lugar, tal como o sujeito filosofante lançado para fora de si mesmo, onde é agora possível deixar espaço para a soberania da linguagem filosófica, no “vazio desmesurado deixado pelo sujeito exorbitado”.³³

O preço de deixar espaço para que a linguagem fale de si mesma, exige o sacrifício e o êxtase da ausência de um sujeito falante, para a quebra da unidade discursiva. Nesse desvio proporcionado pelo vazio onde o olho bataillano se perde, tem-se ao mesmo tempo, o espaço que acolhe uma fala infinita da linguagem, o que leva Foucault a estabelecer uma analogia desta perda, com alguns procedimentos dos místicos:

Um pouco como o olho interior, diáfano e iluminado dos místicos ou dos espirituais marca o ponto onde a linguagem secreta da oração se fixa e se estrangula em uma comunicação maravilhosa que o faz calar. Paralelamente, mas de um modo invertido, o olho de Bataille define o espaço da vinculação da linguagem e da morte, lá onde a

³² Sobre a problemática do antiocularcêntrismo na estética e na filosofia ocidentais, ver: JAY, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993. Jay analisa distintas matrizes das tendências desconstrutivas na arte que culminaram na desmaterialização característica de alguns movimentos dos anos 60, tais como o minimalismo e a arte conceitual. Assim, o alto modernismo greenberguiano se coloca como o último movimento de “triumfo” do olho, no sentido de que a arte defendida em seu esquema, é estritamente ótica.

³³ FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. Op. Cit. P. 41.

linguagem descobre seu ser na transposição dos seus limites: a forma de uma linguagem não dialética da filosofia.³⁴

A problemática do olho, e seus conseqüentes limites no pensamento de Bataille, não se dão apenas como um aspecto filosófico e estético peculiar ou original em sua obra. Pois, além do claramente visível diálogo que estabelece com outra problemática analisada por Foucault, a da *morte do autor*;³⁵ e com o extenso imaginário surrealista sobre o olho, - nas quais, aliás Bataille adensa as conseqüências um tanto anedóticas das proposições antiocularcêntricas da outra face do surrealismo – há uma abordagem filosófica, nesta radical extirpação da soberania do olhar sobre os outros sentidos. E esta abordagem, por sua vez, está diretamente implicada no tema das instâncias inferiores e superiores da Criação. Nos textos das *Narrativas ficcionais de Tunga*, percebemos a recorrência em sua obra, além das referências à temática bataillana, bem como as remissões ao universo de Borges, de uma vastíssima série de elementos oriundos da tradição do imaginário religioso ocidental.³⁶

Nesse sentido, valeria estabelecermos uma breve retrospectiva sobre como, na obra dos antecessores acima mencionados, o tópico religioso se manifesta, com vistas a que possamos entender mais amplamente o enfoque tardio de Tunga sobre o tema.

A possibilidade de fusão do organismo humano com o cosmos, permeia alguns dos herméticos momentos da narrativa de Bataille em *História do olho*.³⁷ Mas é importante ressaltar, que longe de ser um tema novo dentro do imaginário acefálico do entre-guerras, o olho já que havia sido discutido anteriormente por Gustav T. Fechner no século XIX, através de seu tratado *Da anatomia comparada dos anjos*.³⁸ No melhor estilo fabular que encontramos em Tunga, nesse belo e curioso tratado, Fechner valendo-se de sua formação em Ciências Naturais, e especialmente de seus conhecimentos de Física, que se aliam a uma irrestrita imaginação narrativa de cunho teológico, desenvolve a aplicação de um método racional a um tema ficcional, para não dizer fantasioso. Seu argumento baseia-se no fato de que a ciência moderna, ao buscar estender os domínios do conhecimento, chega à elucidação

³⁴ Idem, p. 43.

³⁵ A afirmação de Bataille, “escrevo para apagar meu nome”, é lida pela tradutora brasileira de *História do olho*, Eliane Robert Moraes, como assumindo um sentido quase programático com vistas ao desejo de apagamento, já que o livro buscava dissimular os traços que permitiriam identificar o verdadeiro nome do autor. Cf. *Um olho sem rosto*. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. de Eliane Robert Moraes. SP: Cosac&Naify, 2003.p.7.

³⁶ Cf. *Sero te amavi e Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, exórdios IV e IX, respectivamente.

³⁷ BATAILLE, Georges. Op. Cit.

³⁸ FECHNER, Gustav T. *Da Anatomia Comparada dos Anjos*. Tradução de Paulo Neves. SP: 34, 1998.

das “criaturas inferiores”,mas que todavia, faltaria preencher a lacuna investigativa, acerca das “criaturas superiores”, popularmente denominadas de anjos.³⁹ O resultado é uma obra inclassificável do ponto de vista corrente do sistema de organização temática das bibliotecas. Porém, o estranho mundo angélico de Fechner, é lido e apreciado por Borges, que nele havia encontrado um valioso método concernente à idéia,por sua vez, tão cara ao autor das *ficções*, da biblioteca total. Borges, então, por via indireta, nos dá uma cifra para que possamos ler, no pensamento de Fechner, uma espécie de versão avessa e complementar, da *História do olho* de Bataille.

Borges começa a nos dar os índices deste raciocínio, ao grifar que Gustav T. Fechner, é, justamente, o “tardio inventor da Biblioteca Total” Com efeito em um trecho de mais um sofisticado conto ensaístico, *Biblioteca Total*, Borges atribui o pertencimento de Fechner, a uma linhagem do pensamento europeu que iria de alguns filósofos gregos à Nietzsche, passando por Blanqui e Lúlio, onde estariam colocadas de distintas maneiras, a idéia comum de que a expansão infinita da Biblioteca, seria uma derivação *tipográfica* da doutrina do Eterno Retorno.⁴⁰ Estas distintas variações do pensamento, que replicam numa fabulação ao redor desta “doutrina”comum, são vistas pelo escritor da seguinte maneira:

El capricho o imaginación o utopia de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que nos es difícil confundir con virtudes. Maravilla, en primero lugar, el mucho tiempo que tardaron los hombres en pensar esa idea. Ciertos ejemplos que Aristóteles atribuye a Demócrito y a Leucipo la prefiguran con claridad, pero su tardio inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor Kurd Lasswitz. (Entre Demócrito de Abdera y Fechner de Leipzig fluyem- cargadamente-casi veinticuatro siglos de Europa.) Sus conexiones son ilustres y múltiples; está relacionada con el atomismo y con el análisis combinatorio, con la tipografía y el azar. En la obra *El certamen con*

³⁹ Fechner argumenta que seu ensaio visa preencher a lacuna estabelecida no sistema de Lineu.

⁴⁰ Vale mencionar o fato de que o pensamento de Blanqui (1805-1881), um revolucionário proletário, e de certo modo antagonista de Marx, havia afetado anteriormente certas ordenações da filosofia de Benjamin, com relação ao Eterno Retorno, considerada por ele, “um sonho sobre os assombrosos descobrimentos ainda por vir na área da tecnologia da reprodução.” In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*. P. 474. Chama a atenção de Benjamin, o fato de Blanqui ser uma espécie de paladino das massas, o que o antagonizaria, por outra parte, com Nietzsche, que em ampla medida, as depreciava. O vocabulário sobre as recorrências históricas em Blanqui, passa por uma apreensão astronômica dos eventos. Cf: BLANQUI, Auguste. *Instructions pour une prise d'armes. Le ermité par les astres*. Paris : Editions de la Tête de Feuilles, 1972. Quanto a Raimundo Lúlio, é mencionado num outro texto de Borges, como sendo o inventor da “máquina de pensar”, à qual Borges analisa os engenhosos esboços, através das gravuras “da famosa edição de Mainz (1721-1742)”, com vistas a conjecturá-la. Trata-se de um círculo onde determinadas letras são associadas à atributos e qualidades espirituais, cujas infinitas combinatórias que pretendem ser um instrumento de indagação filosófica, a máquina é segundo Borges, “absurda”. Porém , não o é, como “instrumento literário e poético.” Cf: BORGES, Jorge Luís. *A máquina de pensar de Raimundo Lúlio*. (*Textos cativos*). In: *Obras Completas*. SP: Gobo, 1998.

la tortuga (Berlín, 1929) el doctor Theodore Wolf juzga que es una derivación, o parodia de la máquina mental de Raimundo Lulio; yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente.⁴¹

Vemos que para Borges, a relação entre filósofos e autores tão distintos entre si, e tão distantes também na linha do tempo, encontram uma aderência comum, aos múltiplos discursos sobre o tema do Eterno Retorno, que é, por sua vez, um componente que diz respeito à idéia da Biblioteca Total, no sentido estrito de que os infinitos volumes que a compõem, retornam, e que mesmo que suas postulações possam se contradizer, elas no fundo se aliam, formando combinações em espiral. Por outro lado, o tema borgiano da escrita divina, cuja gramática nada mais é do que uma bizarra cifra posta sobre todas as coisas do mundo, encontraria, nas idéias de Fechner, no *Livro dos seres imaginários*, uma confirmação:

En el siglo XIX, el psicólogo alemán Gustav Theodor Fechner (hombre alabado por William James en la obra *A pluralistic Universe* repenso con una suerte de ingenioso candor las ideas anteriores. Quienes no desdennan la conjetura de que la tierra, nuestra madre, es un organismo; un organismo superior a la planta, al animal y al hombre, pueden examinar las piadosas pagina de se su Zend-Avesta. Ahí leerán, por ejemplo, que la figura esférica de la tierra es la del ojo humano, que es la parte más noble de nuestro cuerpo. También ‘que si realmente el cielo es la casa de los ángeles, estos sin duda son las estrellas, porque no hay otros habitantes en el cielo’.⁴²

Com efeito, a idéia de um “livro do mundo” que permeia a reflexão de Fechner, e que é plenamente detectada aqui por Borges e Guerrero, configura-se através das analogias e diferenciações existentes entre as diversas ordens da natureza. Ou seja, a “gramática” que compõe o Universo, onde a grafia é correspondente as coisas da vida natural, formaria uma espécie de texto escrito pela Perfeição. Assim, a mistura improvável entre ciência e mito, que conduziu Fechner a escrever seu breve e incomum tratado filosófico sobre os anjos, ocorre na medida em que serve como um aparato de leitura para o cifrado texto divino. A esse respeito se poderia dizer que o Deus de Fechner, tal como o das narrativas borgeanas, é barroco e epigramático. Pois, em analogia a alguns conceitos clássicos trabalhados anteriormente por Borges, Fechner também parte da idéia de uma hierarquia cósmica que regeria o Universo, mas que no caso do autor das *Ficções*, é redobrado em seu aspecto

⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *La Biblioteca Total*. In: *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecê, 1999.

⁴² BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *Animales esféricos*. In: *Libro de los seres imaginários*. Barcelona: Emecé, 1990.

ficcional, no sentido de não postular-se como idéia de primeira mão. Da idéia de que, tal como a escritura, o universo possuiria instâncias de sofisticação inventiva, Fechner postula no prefácio de seu tratado, que a obrigação científica moderna deve estender sua busca pelo conhecimento comprobatório das coisas até as manifestações do reino superior:

A época moderna granjeou um notável mérito ao buscar com assiduidade estender à formação do homem as elucidações obtidas pelos estudos comparados sobre a formação das criaturas inferiores. Entretanto, ainda não se cogitou realizar investigações no mesmo sentido acerca das criaturas superiores, embora resultados igualmente proveitosos se possam esperar do assunto. O objetivo deste ensaio é começar a preencher tal lacuna. Tendo procurado em vão, no sistema de Lineu, um nome para o objeto de minhas observações, vi-me obrigado a adotar a denominação e” anjo “, que engloba comumente as criaturas superiores. Se as considerações a seguir se afastam de algum modo das representações convencionais dos anjos, elas oferecem, no entanto, retificações que só poderão ser bem acolhidas.⁴³

Embora os “resultados proveitosos” aos quais Fechner dirige sua esperança, sejam os de suprir um aspecto do olhar da ciência, propondo que esta se dirija à comprovação filosófica e científica da existência de um reino superior, evoca diversas manifestações da tradição literária que passam a coexistir num cruzamento entre teologia e ficção científica. Nelson Archer na apresentação do livro de Fechner à edição brasileira, nos diz, que o tratado “parecendo às vezes um elo perdido entre Swedenborg e *Blade Runner*, ou uma ponte interligando os cabalistas medievais, e H. G. Wells demonstra e ilustra o que já afirmara Jorge Luis Borges: que a filosofia é o ramo mais alto da literatura fantástica”.⁴⁴ Com efeito, a literatura ficcional pode também gestar-se enquanto tal numa certa margem de equivocidade entre os gêneros da escrita e seus efeitos de leitura. Ou, noutras palavras, podemos encontrar “mecanismos literários” na construção de determinados textos cujo propósito maior não se encontre propriamente vinculado à problemática estética da literatura no sentido estrito da palavra.

Voltando para o tratado de Fechner deve-se ressaltar que nele, os anjos são criaturas solares de forma esférica e natureza divina, sendo, portanto, olhos absolutos. E é nesse sentido que o *olho* bataillano opera uma transgressiva inversão, ao ser completamente rebaixado à instância da materialidade. Assim, Borges nos auxilia a perceber, que o avesso da

⁴³ FECHNER, Gustav. T. Op. Cit, p.9.

⁴⁴ ACHER, Nelson. In: Op. Cit. (orelha).

abjeção bataillana encobre uma profunda dimensão religiosa, ou, noutras palavras, que a *Historia do olho* se escreve nas antípodas da *Anatomia comparada dos anjos*.

Na obra ficcional de Tunga, podemos encontrar, a partir deste ponto de convergência entre a natureza da linguagem, postulações filosóficas de distintos ordens, ciência e pseudo-cientificidade, elementos teológicos e religiosidade, uma espécie de fundo emaranhado ou uma espécie de base aglomerativa, que pode ser incorporada sem conflitos ou tomadas drásticas de posição, e onde o avesso e o direito de de certas idéias, permitem uma ampla retomada, através da potência infinita da ficção.

Exórdio VIII. Narrativas ficcionais de Tunga: Palíndromo Incerto II

Para que possamos viabilizar leituras sobre a obra de Tunga, deveríamos ter em mente que ela é possuidora de um caráter polissêmico e ficcional por excelência. Isto ermite que nossas pequenas incursões de leitura, não lhe determinem, uma resposta taxativa. Conforme já havíamos visto em páginas anteriores, as obras de Tunga põem a funcionar uma espécie de circuito associativo entre si. E isto se dá num retorno constante de determinados elementos compositivos em novas obras. Porém, em cada uma destas obras, há também uma espécie de circularidade interna. Ou seja, teríamos na poética de Tunga, um grande circuito de obras que se referenciam entre elas mesmas ao pensarmos seu trabalho como um todo; mas também ao isolarmos um determinado trabalho, tendo a atenção chamada para uma determinada situação que o recorre, vemos que este quando analisado em suas particularidades também estaria concebido através de uma idéia de circuito. Por esse motivo, nos permitiremos a mesma circularidade que singulariza o processo do artista, para proceder à um distinto exercício de leitura de uma obra já abordada sob outro enfoque, em páginas anteriores: *Palíndromo Incesto*.¹

Assim em *Ão*, de 1981, uma sala escurecida acolhe um projetor, cujo anel móvel expõe a fita em constante movimento. Na imagem projetada na parede, vê-se uma filmagem de um túnel no Rio de Janeiro, feita de dentro de um automóvel. O túnel encontra-se deserto e tem-se uma atmosfera noturna. A imagem passa em câmera lenta num branco e preto um

¹ Ver *Palíndromo Incerto I*, em *Narrativas ficcionais de Tunga II*.

tanto esmaecido, numa tonalidade quase sépia. Como as extremidades da fita foram coladas, é como se o espectador nunca terminasse de atravessar o túnel. A trilha sonora é uma velha balada cantada em inglês por Frank Sinatra, *Night and day*, com um acompanhamento de orquestra. O título do trabalho sugere alguma coisa grande, e também um futuro do imperativo. Mas de quê verbo? Retornar? Suspende?

Na verdade esses dois conceitos se imbricam de forma espiralada em *Ão*, na medida em que tudo sugere uma suspensão indefinida do tempo de algum acontecimento que irá se repetir *ad infinitum*.

A situação discursiva vai se complicando, na medida em que a voz passa a cantar também, *day and day/ night and night*, como se a perda da coerência sugerida pela imagem apontasse a uma degradação que vai sendo exposta lentamente, em suspensão. Tunga aprecia o valor do conhecimento intuitivo da audiência, e a respeito de *Ão*, declarou em uma entrevista na época de sua participação na **X Documenta** de Kassel:

Faz alguns anos que compreendi que se pode falar simultaneamente mas em distintos níveis, com gente sem nenhuma cultura plástica, de problemas da mesma densidade que com gente de uma enorme cultura plástica. Nomeio um exemplo: um dos visitantes de uma mostra onde eu projetava a forma sem fim de um túnel acompanhada da música de Frank Sinatra "Night and day", ficou horas como que hipnotizado olhando. Então me aproximei e perguntei-lhe o que estava acontecendo e me contou que havia sido operado e que havia sofrido uma morte clínica e, que de sua morte clínica se lembrava exatamente como desse túnel. A obra havia resgatado do esquecimento esse momento de sua morte, e ele estava agradecido por isso. Fiquei falando com ele e, apesar de que era uma pessoa muito simples, tinha um conhecimento espontâneo, instintivo do que eu estava tratando em minha obra, da idéia de continuidade, circularidade e da ausência de tempo, como um compacto de tempo. Creio que uma exposição como a Documenta tem que tratar de modo mais respeitoso as pessoas que não são especializadas, iniciadas, porque creio que se pode obter uma densidade com a comunicação também...²

O sentido de continuidade, de circularidade e de compactação do tempo pode ser observado em outros trabalhos do artista.³ No entanto, em *Palíndromo Incesto* estas questões reaparecem com um adensamento simultâneo da mesma idéia de suspensão e de ameaça, ou de uma espécie de antecipação de um momento de degradação. Na análise do crítico argentino Reinaldo Laddaga - que escreveu sobre a obra de Tunga, enfocando sua

² Entrevista de Tunga a Pat Binder e Gerhard Haupt em 27 de junho de 1997. Disponível em: http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/s_int1.htm

³ Nos detivemos em páginas anteriores sobre este tópico em *Sero te Amavi* em outra das *Narrativas Ficcionalis de Tunga*.

primeira grande exposição retrospectiva - feita no Bard College de Nova York e com curadoria do crítico também argentino Carlos Basualdo - estaria em jogo uma cena de referência de um mundo prestes a desfalecer:

Palíndromo Incesto, de 1990, no es fácil de describir-ni siquiera es fácil de mirar. Tres enormes dedales de metal, con la superficie de hierro expuesta, uno cubierto de hojas delgadas de cobre, otro, y de limaduras, el tercero, con trozos de imán adheridos, aquí y allá, a su superficie, están tumbados por el espacio y enlazados por manojos de hilos de cobre que sostienen unas igualmente enormes agujas de coser, rectas y curvas. Tres termómetros de vidrio, llenos de mercurio, completan la aglomeración. Todo el repertorio de materiales que Tunga suele emplear está incluido en esta obra: el imán, el hierro, el cobre, el vidrio. Los tríos, las tríadas trenzadas que recorren obsesivamente sus piezas, están también aquí. Pero hay algo en **Palíndromo Incesto** particularmente desconcertante. El universo de referencia de la obra es convencionalmente femenino: es el universo de una cierta femineidad. Se trata de una femineidad de tocador o de sala de costura, de una femineidad de la languidez, del placer lento y lánguido (es significativo que uno de los primeros grupos de esculturas realmente importantes de Tunga se llame **Les bijoux de Mme. de Sade** (las joyas de Mme. de Sade). Pero ese universo ha sido, a la vez que retenido, curiosamente trastocado. Pues hay algo de absolutamente brutal en la obra, y algo de absolutamente doloroso. Un poco como sucede en ciertas pinturas de Balthus, una violencia absolutase expone en el espacio de pacíficas, domésticas delicias que una cultura ha destinado a las mujeres. (El motivo de **una mujer es violentada** está presente de manera más o menos constante en los trabajos de Tunga).⁴

Em diversos momentos do texto de Laddaga, há uma remissão à uma “existência ameaçada” da ordem do feminino, na qual o autor parece encontrar como um motivo recorrente na obra de Tunga.⁵ Por certo grande parte dos trabalhos do artista se encaminham em direção à uma poética do desastre. E por poética do desastre, entendemos uma parte da linhagem estética da modernidade que se pauta por uma aproximação da proposição mallarmaica da constelação, onde as diversas combinações de signos são regidas pelo poder da aproximação e da distância oriundas do espaço e do tempo em cada obra. Nesse sentido, o próprio Reinaldo Laddaga irá valer-se de uma citação de Paul Valéry, que em um texto sobre Corot irá dizer que existem duas grandes espécies de artistas. De um lado, artistas “cujo objetivo é fazer-nos companheiros de sua mirada feliz de um belo dia”, e por outro, aqueles que como Wagner ou Baudelaire, “buscam obter de seus meios a ação

⁴ LADDAGA, Reinaldo. *Uma visión panorámica (1977-1997) Um universo de enlaces exquisitos*. In: *Art Nexus* n. 27. 1998. pp 48/55. Há uma versão on-line da revista disponível no site de artes visuais *universes in universe*, em <http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no27/ladd-es.htm>.

mais enérgica sobre os sentidos”, e que são preocupados pela “dominação das almas pela via sensorial, ansiosos de alcançar, e como possuir (no sentido diabólico do termo), esse ponto débil e oculto do ser que o expõe e o governa inteiramente pelo desvio da profundidade orgânica e das entranhas”.⁶

Este argumento de Laddaga, postula, através de Valéry, que Tunga pertence aos da segunda espécie, devido a natureza de hipnotizador ou “magnetizador” na própria maneira como elabora seu trabalho. Com efeito, a dimensão dionisíaca que se apresenta em suas instalações e performances, deixa manifesta a vontade do artista de criar um forte impacto no espectador. Laddaga, indo além em sua linha de raciocínio, afirma que Tunga visaria também, “controlar suas reações”. De certa maneira, as provocações de Tunga têm claramente uma intenção provocativa, mas o total “controle das reações” da audiência, exigiria um sujeito-artista que pensaria, não apenas em determinar um sentido unívoco a seu próprio trabalho; ou então, de um artista eminentemente fechado em uma ordem estrita da arte especializada. Tal não parece ser o caso de Tunga, já que ao contrário de estabelecer um sentido único para sua recepção, o artista parece buscar constantemente, uma disseminação disseminação de sentidos para a obra. A lição duchampiana absorvida por Tunga, e que se dá por uma aproximação as experiências de linguagem feitas pioneiramente por Raymond Roussel, conduzem para uma negação da leitura da obra numa lógica narrativa fechada ou estática. Conforme pudemos observar em suas próprias palavras mais acima, o artista se interessa pela interlocução com pessoas alheias ao circuito da arte.

Isto implicaria em uma problemática dúplice. Por um lado, ao recortarmos esta interlocução com o “fora” do campo estabelecido da arte em relação ao contexto da modernidade brasileira, o raciocínio do artista nos leva a pensar num retorno do paradoxal problema enfrentado pela nossa vanguarda: um nó onde se cruzam ao mesmo tempo a ruptura, a pedagogia e o vínculo com uma identidade nacional de ordem estatista.⁷

⁶ VALÉRY, Paul. *Pieces sur l'art*. Apud: LADDAGA. Op. Cit. p 49.

⁷ Raúl Antelo, havia apontado para essa problemática no modernismo brasileiro, ao longo das conferências do curso sobre *Teoria da Imagem*, (ministrado no curso de pós-graduação em literatura da UFSC no segundo semestre de 2004) quando frisa as longas enumerações assindéticas ao longo da rapsódia em Mário de Andrade. Com efeito, uma leitura atenta de *Macunaíma* revela essa preocupação com a enumeração e a classificação das coisas do país. Há uma preocupação em nossa produção modernista, (na qual Mário de Andrade está implicado) de estabelecer as mesclas entre as diversas camadas e diferenças culturais, onde o artista serve de mediador e tradutor das variações e dos matizes da linguagem. Tomemos apenas um dos muitos exemplos desta operação constante em *Macunaíma*:

Por outro, afirma no artista o forte impacto da linhagem vanguardista da modernidade europeia, que teria buscado o estabelecimento de um diálogo com outros campos do saber. E que nesse sentido, o surrealismo com suas incursões aproximativas ao campo da psicanálise muito bem exemplifica.

A leitura de *Palíndromo Incesto* feita por Reinaldo Laddaga reenvia alguns tópicos do artista para o campo da psicanálise, através da brutalidade e da dor de um ambiente feminino em vias de desintegração- que o crítico percebe nesta obra. Um outro elemento, a “mulher violada”, que o crítico observa como uma sutil e quase invisível recorrência na obra do artista como um todo, nos permite estabelecer algumas conexões do imaginário de nosso artista, em relação a obras emblemáticas da modernidade. Nesse sentido, a imagem da “mulher violada” por assim dizer, se apresenta com toda a força no último e emblemático trabalho de Marcel Duchamp: *Etant donnés*.⁸

Lembremos que esta obra derradeira, concebida em segredo durante vinte anos e considerada uma espécie de *peep-show*, adensa o erotismo velado de *O grande vidro*. Em *Etant donnés*, o observador é vai sendo desafiado a abandonar o lugar da recepção passiva, e de certa maneira torna-se consciente do quanto a sua própria sensibilidade, (tanto quanto a do artista) pode ser ameaçadora. Também entra em jogo a relação desta sensibilidade com a ciência, pois o trabalho tem relação com as vitrines dos museus de história natural, onde um determinado espécime em exposição é mostrado tridimensionalmente, tendo seu *habitat* reproduzido atrás num fundo bidimensional pintado. Segundo Janis Mink, o visitante do museu da Filadélfia pode passar por *Etant donnés* apesar de suas dimensões, sem o ver. Segundo sua descrição:

‘(...) Porém não podia pescar nem de flecha nem com timbó nem cunambi nem tiguí nem macera nem no pari nem com linha nem arpão nem juquiaí nem sararaca nem gaponza nem de poita nem cassuá nem itapuá nem de jiqui nem de grozera nem de jererê guê tresmalho aparador gungá cambango arinque batebate gradeira caicai penca anzol de vara covo, todos esses objetos armadilhas e venenos porque não possuía nada disso não.’

Cf. ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. BH, RJ: Villa Rica editora, 1997. p 91.

O fato de somar a fala popular com a erudita, gerando intensas sinonimizações, acaba por gerar um complicado vínculo entre artista e Estado, sendo que as preocupações pedagógicas do primeiro, através do problema bifronte enfrentado pela nossa vanguarda: a ruptura com as formas estéticas anacrônicas, que se dá simultaneamente com a necessidade de formar leitores e espectadores; acaba por fazer do artista ou do intelectual brasileiro modernista, também um arquivista para o segundo.

⁸ O título completo deste trabalho de Marcel Duchamp é : *Etant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*. Tem sido traduzida ao português como: *Dados: 1º a queda de água, 2º o gás de iluminação*. Foi realizado entre os anos de 1946-66 e encontra-se na coleção do *Philadelphia Museum of Art*.

Numa parede existem duas velhas portas de madeira, sem maçaneta, contornadas por tijolos vermelhos. Só se o observador se aproximar mais para admirar a pátina da madeira, ou se ficar curioso por as portas estarem fechadas, irá aperceber-se da existência de dois pequenos buracos ao nível dos olhos. Um breve olhar através dos orifícios prende o observador, fazendo despertar nele um sentimento de alarme e de desespero. Ali, mesmo na sua frente, está um corpo nu de mulher, deitado de costas. Uma mulher pesada ou parecendo inchada, cujo cabelo louro e longo lhe cai para a cara, escondendo sua identidade. Ela foi abandonada numa clareira para morrer. No entanto, ela consegue segurar uma lanterna a gás acesa, com a única mão que se vê. As pernas estão afastadas com um dos pés tão perto do observador que parece sair do diorama. É esta perna estendida para o observador que lhe atrai os olhos para o entrepernas da figura. Duchamp dispensou os pelos púbicos e os órgãos genitais, não lhe deixando senão uma fenda entre as coxas. Embora não haja dúvidas de que se trata de uma mulher, ela é estranhamente assexuada e parece ter sido violada, embora não se vejam quaisquer contusões. O fundo é constituído por uma paisagem com um curso de água que faz lembrar a atmosfera de Mona Lisa e sugere um canto distante e deserto do mundo-uma fonte mas não pura ou inequívoca. (Duchamp tinha recentemente reabilitado a pintura da renascença, ao “barbear” a Mona Lisa.)⁹

Nos deparamos aqui, com uma leitura crítica da arte que privilegia um amplo sentido psicológico. Resta indagar, se a leitura de Minks, não acabaria por sobrepor-se à força imanente da própria imagem. Pois, distinta da mulher fantasmática e ausente que Laddaga havia identificado em *Palíndromo Incesto*, a figura da mulher em *Etant Donnés* parecer para Janis Mink, como sendo “estranhamente assexuada”, além de “ter sido violada”, o que é algo que poderia nos abrir uma outra chave de leitura, onde a força das próprias imagens seja tão intensa, que acabe por provocar uma outra, e mais outra, indefinidamente. Nesse sentido, poderíamos argumentar que talvez a figura feminina colocada por Duchamp, em sua obra tardia, *Etant D’onnés*, possa vir a ter relação com outra imagem emblemática da modernidade, e que aparece na figura feminina desnuda e com a vulva a mostra, em *A origem do Mundo* de Gustave Courbet. Ou ainda, a figura feminina criada por Duchamp pode estar em referência à prostituta que revelando o sexo ao narrador, iria, simultaneamente à esse gesto, declarar-se como Deus, em *Madame Edwarda* de Georges Bataille. De qualquer maneira, estas duas referências, frisam delicadas e transgressivas rupturas com a atribuição de sentido corrente ao meio com que cada um dos artistas havia tomado como suporte de expressão. Mas, além disso, uma outra série de acontecimentos em torno de *A origem do mundo* irá cruzar as obras e os destinos destes artistas e pensadores, tendo como ponto de convergência o mês de junho de 1995, quando se expôs publicamente esta tela pela primeira vez no Museu d’Orsay de Paris. E aqui,

⁹ MINK, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. A Arte como Conta-Arte*. Colônia, Taschen, 2000. p. 89.

história, criação, teoria e e ficção se entrelaçam gerando uma configuração abismática. Lembremos que a pintura havia estado oculta em coleções particulares durante 130 anos. Pintada entre 1865-66 havia permanecido sem título. Assim, de imagem pública à imagem pública, *A origem do mundo* torna-se testemunha de suas sucessivas aquisições secretas – processo que vai desde seu primeiro proprietário, que teria sido um lendário embaixador turco- até a aquisição da obra feita em 1955 pelo casal Sylvia e Jacques Lacan. A senhora Lacan, uma atriz que havia sido protagonista de alguns filmes de Renoir, e que havia sido inclusive casada anteriormente com Georges Bataille, foi presenteada pelo marido psicanalista com a obra. Contudo, o casal encomenda ao pintor André Masson, um painel correção de madeira, que encobrisse e, ao mesmo tempo deixasse intacto o original de Courbet, de forma que se tivesse acesso ao primeiro quadro, através da abertura do segundo.¹⁰

A referência à obra de Courbet no pensamento de Lacan tem sido uma fonte inesgotável de especulação tanto no campo teórico da arte quanto da psicanálise. Nesse sentido, recorre a interrogação de que talvez *A Origem do mundo* tenha servido de motor das cogitações de Lacan em torno do objeto de pulsão, do desejo e da figura feminina. Desse modo, o que parece estar em jogo nas visadas críticas que mencionamos através da reunião das imagens que vão de Tunga à Duchamp e deste à Courbet, é uma leitura psicológica interpretativa da arte no caso de Laddaga e de Minks, e uma outra, de intervenção psicanalítica por Lacan em relação ao quadro. Diríamos, entretanto, que no caso estrito de Lacan em relação à obra de Courbet, há uma espécie de intervenção efetiva que se processa não apenas no campo semântico ou de atribuição de sentidos da obra, mas de uma intervenção que se dá inclusive na matéria e na forma de *A Origem do mundo*, conforme veremos a seguir. A intervenção psicanalítica nesta obra estaria, se seguimos este raciocínio, atravessada pela idéia, ou a rigor, pela concepção de Lacan e Sylvia de encobrirem a pintura original com uma outra pintura, gerando uma obra que se dá pela sobreposição do painel abstrato realizado por encomenda pelo artista André Masson sobre o original de Courbet, a pedido do casal. Teríamos assim, uma “concepção” artística por parte de Lacan no amplo sentido da palavra, a de “gerar” alguma coisa. Porém, esse gerar escolhe como objeto a

¹⁰ Desse modo, a pintura de Masson é uma espécie de *veladura* da primeira. É um pouco como se Masson tivesse reproduzido as linhas compositivas estruturais do original de Courbet e as recoberto com véus tênues de diversas camadas de tinta. O Estado francês tomou posse da obra em 1995, até então havia se mantido na casa de campo de Lacan.

execução de uma veladura sobre uma imagem de algo que é a coisa geradora por excelência: o sexo feminino. O encontro de Lacan com a obra de Courbet se deu após alguns anos de sua aquisição de uma casa de campo, onde começou a colecionar livros raros e objetos de arte. A psicanalista Elizabeth Roudinesco, responsável por sua biografia nos narra a aquisição da obra dentro do seguinte contexto:

Defronte ao jardim, num grande cômodo dominado por um vão envidraçado, ele mandou montar um escritório repleto de objetos de arte de valor inestimável. O mais sublime era o quadro pendurado no mezanino: *A origem do mundo*, pintado por Gustave Courbet em 1866, para o diplomata turco Khalil-Bey. Tratava-se de uma tela que representava cruamente, o sexo escancarado de uma mulher logo após as convulsões do amor. O quadro havia causado escândalo e assombro tanto nos irmãos Goncourt, que o consideravam “belo como a carne de um Corregio”, quanto em Maxime du Camp, que via nele uma imundície digna de ilustrar as obras do Marquês de Sade. Após a morte do diplomata, ele desaparecera em diversas coleções privadas. Encontrava-se em Budapeste durante a Segunda Guerra Mundial, quando os nazistas o confiscaram, e passou em seguida às mãos dos vencedores soviéticos, antes de ser afinal revendido a colecionadores.

Foi assim que Lacan o descobriu por volta de 1955. Na origem, estava coberto por um painel de madeira sobre o qual fora pintada uma paisagem destinada a ocultar o erotismo, julgado assustador, desse sexo em estado bruto. Tendo desaparecido a madeira, Sylvia achou que era preciso continuar a manter em segredo aquela coisa tão escandalosa: ‘Os vizinhos ou a faxineira não compreenderiam’, dizia. Pediu então a André Masson para confeccionar um novo anteparo em madeira. Ele aceitou e fabricou um soberbo painel onde eram reproduzidos, numa pintura abstrata, os elementos eróticos da tela original. Um sistema secreto fazia deslizar a madeira pra revelar a obra de Courbet, que na maior parte do tempo, permanecia dissimulada.¹¹

A reflexão detalhista de Elizabeth Roudinesco sobre todo o contexto do convívio familiar dos Lacan com a pintura de Courbet, revela uma imaginativa leitura sobre o quadro em si, pois não podemos estar plenamente seguros de que o sexo “escancarado” da modelo representa realmente “as convulsões após o amor”. Embora o texto de Roudinesco não atribua maior importância ao debate mais propriamente estético do período, deixa transparecer um outro texto que podemos ler nas entre-linhas: uma ambivalência no uso da pintura abstrata com vistas à uma moralização no caráter das imagens. Pois tal como a pintura de paisagem anterior que se havia deteriorado, o painel de André Masson revela uma função específica de encobrimento de uma imagem que ainda persiste em ser considerada indecente, mesmo dentro de um contexto cultural plenamente crítico e atuante

¹¹ ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema do pensamento*. Tradução de Paulo Neves-São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp.195/6.

em relação à moral burguesa.¹² Eis que nos encontramos de novo diante de um dos paradoxos da modernidade. Evidentemente, sabemos que a arte abstrata de origem européia teve uma boa recepção no circuito norte-americano do pós-guerra, fator relevante que irá em seqüência, constituir uma forte tendência artística internacional sediada na América.¹³

Porém, converge em paralelo a essas novas tendências estéticas, uma predisposição norte-americana da cultura anglo-saxônica a um estatuto imagético que está relacionado ao dogma protestante sobre a imagem em seu temor à idolatria, bem como a massiva emigração de artistas e intelectuais de origem judaica, cuja problemática com a representação de ordem naturalista faz parte de uma antiga tradição

De fato, o modernismo do pós-guerra americano foi essencialmente uma escola de abstração gestual, onde há uma espécie de convicção de que a singularidade de um determinado traço, em resposta a uma dada circunstância, é precisamente por ser único e verdadeiro, um elemento de ascensão a um plano universalista do sentimento. Contra essa tendência estética dominante há uma espécie de ressurgimento da vanguarda em meados dos anos 50, através dos trabalhos de Jasper Johns, Robert Rauschenberg e John Cage. Estes artistas trataram de construir suas posições críticas diante de um modernismo e de um capitalismo triunfantes, e redescobrem ao longo desse processo, seus antecedentes. Até mesmo Duchamp é trazido a tona pelos artistas desta nova vanguarda americana do pós-guerra que irá abrir a frente para o conceitualismo posterior. Para que se possa mensurar a extensão dos fios que vão sendo reatados com as vanguardas históricas européias pelos artistas americanos, vale lembrar que o ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, permaneceu até sua tradução no final da década de sessenta, desconhecido nos países de língua inglesa.¹⁴ É nesse contexto que Robert Rauschenberg deliberadamente, começa a pintar uma coisa duas vezes, a trabalhar com “telas combinadas”, posicionando-se na direção contrária da especificidade do meio da pintura

¹² Nesse sentido merece atenção o fato de que Lacan tenha estado muito próximo das idéias da *acefalia* bataillana, a crítica radical da razão ocidental. No primeiro número de *Acéphale* a revista lançada por Bataille em 1936, a capa era ilustrada por um desenho justamente, de André Masson: um homem sem cabeça, com vísceras à mostra e crânio no lugar do sexo. Elizabeth Roudinesco escreve que há uma marca de ensino comum entre Lacan e Bataille dadas por Kojève e Koyré, fato que os colocaria em uma certa sintonia intelectual desde a juventude. Op. Cit. *passim*.

¹³ Há uma espécie de messianismo estético na alta modernidade, da qual a arte abstrata norte-americana é o mais significativo representante, que se elabora a partir da idéia da manutenção da cultura prestes a se perder na Europa destruída pelas duas grandes guerras. A reflexão de Clement Greenberg (que analisamos anteriormente) nos esclarece muito a respeito do “sonho americano” no campo da arte.

¹⁴ Cf. WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Cosac&Naify, 2002. p.17.

moderna defendida por Greenberg. Rauschenberg começa a incluir em suas telas, elementos do cotidiano e da indústria, tais como fotografias, objetos descartados, animais empalhados e detritos automotivos. Alguns anos antes, em 1953, Rauschenberg já havia tomado uma posição crítica em relação a abstração gestual no célebre *Desenho de De Kooning apagado*. Rauschenberg com o apoio do próprio De Kooning se pôs a esfregar a superfície do desenho até apagá-lo. A economia da fatura, usando um gesto para apagar outro gesto, utiliza o mesmo recurso de construção de sentido para desfazer um conjunto armado de sentidos. Com isto, institui-se um outro sentido, que devolve a unidade estética que havia sido instaurada pela obra anterior finalizada, para a sua origem primordial, o vazio da tela ou neste caso, da folha de papel.

Guardadas as devidas diferenças, de algum modo Lacan está com relação a tela de Courbet, ainda que involuntariamente e com outro propósito, procedendo de um modo bastante semelhante ao de Rauschenberg com o desenho de De Kooning. Porém ao contrário do artista americano, Lacan opera um apagamento pela via do excesso, da camada extra, da veladura, sem que, no entanto, seja operada qualquer atividade manual por parte do psicanalista. Assim, a pintura sobre a pintura coloca em cena, não apenas um excesso de tinta e de sentidos, mas uma atitude nominalista e um procedimento de montagem por parte de Lacan. O fato de elaborar um conceito que coloca perversamente as duas telas em reunião se aproxima da elaboração de um *ready-made* duchampiano, com a ressalva de que os objetos em reunião não procedem do cotidiano da cultura de massas, mas são objetos-fetichismo oriundos de um sistema da arte na qual autenticidade e estilo são condições categóricas.

De certo modo, uma leitura psicológica tradicional leva na maioria das vezes a uma investigação da psicobiografia do autor para compreensão da obra, com vistas a detectar, inclusive, indícios sobre a sexualidade do contexto autoral. Daí resultaria, porém, apenas o prazer das correspondências e paralelismos que se podem facilmente encontrar. Mais interessante é a apreensão de uma determinada obra de arte como gatilho para a reinvenção crítica, como propõe Laddaga, e a disseminação permanente da própria teoria psicanalítica. Se um sexo feminino tem causado esta longa série de efeitos perturbadores ao longo de sua existência, é porque a vulva que nos contempla em *Origem do mundo*, reenvia constantemente para nossa própria condição corpórea, ou ainda, para a natureza animal que nos constitui, e que a arte tratou de por longo tempo sublimar. Por outra via, este sexo *não* é

um sexo feminino, já que evidentemente trata-se de um quadro, de uma tela, e portanto de uma obra realizada por um ser humano.

Em certo sentido, esta pintura de Courbet prefigura o conceito de “talho” que na série dos *conceitos espaciais*, o artista Lucio Fontana irá desenvolver em meados da década de 50.¹⁵ Os rasgos obtidos pela laceração violenta de uma tela monocromática realizados por Fontana, não se encontram na mesma ordem da tradição iconoclasta e de certo modo niilista das vanguarda artísticas do início do século, tal como podemos observar no trabalho de Malevich. Com efeito a virtualidade constitutiva da superfície pictórica, um problema abordado pela geração de Malevich, é um dos grandes desafios da arte do século XX, e o problema persistia em se configurar na obra de muitos contemporâneos de Fontana, especialmente no auge da produção do alto modernismo norte-americano, bem como em nosso Concretismo.

O gesto de Fontana através dos rasgões sobre a superfície plana, opera uma abertura efetiva ao espaço. Assim, apesar de apontar novamente para a virtualidade constitutiva da superfície pictórica, Fontana trata a pintura como objeto, ou como “coisa”, que habita um espaço do mundo. Para Bernard Marcadé, os entalhes sobre a tela realizados por Fontana, permitiram tornar visível a “natureza implicitamente feminina” da pintura.¹⁶

Nas voltas em espiral que a tela de Gustave Courbet tem feito há quase 150 anos, ela parece mostrar um percurso moderno e pós-modernista que iria ainda no século XIX, de uma imagem pública de condição pornográfica e de recepção privada (pelo embaixador turco); e depois em meados do século XX, passaria por uma condição de imagem pública e pudica de condição obscena, também de recepção privada, que se mistura a um procedimento vanguardista pela intervenção que sobrepõe duas telas (pela família Lacan); e por último transformar-se-ia em imagem pública, de recepção também pública e de condição espetacular. E porque *A origem do mundo* reside literalmente no corpo, aliás na

¹⁵Cf. MARCADÉ, Bernard. *Le Devenir-femme de L'Art.in: Feminimasculin. Le sexe de L'Art.* Paris: Centre Georges Pompidou. Gallimard/Electa, 1995. pp. 23/45.

¹⁶Cf. MARCADÉ, Bernard. Idem. Para o autor, o trabalho de talha realizado por Lúcio Fontana nos colocaria não em face a um corpo feminino abstrato ou representado, mas no cerne do corpo feminino da própria pintura, remetendo ao infinito de sua própria obscuridade. Nesse sentido, Courbet haveria prefigurado o problema de duas maneiras simultâneas: que para além da anatomia qualquer coisa da arte passa inexoravelmente à questão do sexo, na medida em que a arte estaria atravessada por uma dupla fissura que a funda e a constitui, a separação dos sexos (*sectus*), que na arte ocidental se coloca entre o anatômico e o genérico. O extraordinário poder aurático de *Origem do Mundo* estaria também, de modo inversamente proporcional, nas suas condições de visibilidade, ou mais propriamente estaria no fato de que a tela subtrai o estatuto “fálico” da representação pictórica.

parte mais imagetivamente interdita do corpo, onde o que deve ser mantido fora de cena (o obsceno) nos contempla, postula então uma imagem seqüestrada que sobrevive. E a força deste retornar nos leva ao contexto de reflexão feito por Duchamp sobre os conceitos de *regard* e *retard*. O *regard*, normalmente entendido como a primazia do olhar sobre os outros sentidos, é suplantado pelo *retard* ou atraso, o tempo do diferimento que justamente relativiza o poder de dominância receptiva do olho. O tempo retardado coloca-se então como um modo que permite que a imagem prolifere um infinito número de sentidos e de apreensões, gerando um perpétuo enigma.

Nesse sentido, o trabalho de arte feito por Tunga não se propõe a ser decifrado, mas a criar dobraduras de enigmas. Por outro lado, seu trabalho também não se fecha dentro de uma ordem tão aberta a ficcionalidade que se tornasse paradoxalmente “impermeável”, e cujo único sentido fosse uma total não atribuição de sentido. Com efeito, a circularidade que emana tanto das formas quanto dos conceitos que o artista, que é, notoriamente um devotado admirador da psicanálise, coloca em articulação. Fato que inclui o espectador em seu amplo espectro permitindo distintas apreensões, tanto do lado do espectador em relação à obra, quanto desta em relação ao primeiro. Este mecanismo de circulação que se põe a funcionar parece ser, no caso específico deste trabalho de Tunga que estamos referenciando, voluntariamente associado a palavra “palíndromo”. No entanto, este é um procedimento válido tanto para *Palíndromo Incesto, ão*, mas também para uma outra obra: *Xipófagas capilares entre nós*.¹⁷

Esta obra consiste de uma performance realizada por duas adolescentes que apenas caminham juntas suavemente com longas cabeleiras presas, as de uma na outra. Em **Barroco de lírios**, Tunga narra detalhadamente em um texto, esta espécie de fábula sonâmbula.¹⁸ Diríamos que as *Xipófagas capilares*, formam uma espécie de “palíndromo humano”, ao transfigurarem este fenômeno de simetria e duplicação da linguagem, que é originário da escrita, ao campo semântico do corpo. A condição de um corpo-linguagem duplicado que as siamesas capilares apresenta, indica uma potencialização abismal da linguagem que é próxima da experiência radical de escritura de Raymond Roussel e de

¹⁷ Obra que analisamos anteriormente em *Havia um tunga no pé da tecelã*.

¹⁸ Nos detemos mais acuradamente nesta obra mais adiante em: *Êxtases, Teresas, Assaltos e Resgates*, em *Narrativas ficcionais de Tunga*.

Georges Bataille. Nesta dimensão extrema, o sujeito se expressa na linguagem, ciente de que não há um espaço interior, pois ela é espelho, vidro, superfície.¹⁹

Por outra via, a circularidade espiralada contida nestas obras de Tunga guardam uma irrestrita referência a outras obras de Marcel Duchamp. Com efeito, tanto os *Rotoreliefs* quanto *Anémic Cinéma*, o filme realizado por Duchamp e Man Ray em 1926, aborda o palíndromo e os trocadilhos verbais (que são claramente uma lição rousseliana), sob um movimento espiralado.

Sabe-se da enorme influência que as *Impressions d'Afrique* em versão adaptada para o teatro causou na sensibilidade do jovem Duchamp. Acompanhado de Apollinaire e de Francis Picabia e sua esposa, a experiência estética que se instaura em Duchamp a partir da descoberta de Roussel é a de um grande entusiasmo, conforme vemos em breves trechos de um depoimento tardio:

(...) Eu admirava-o, porque ele produzia coisas que eu nunca tinha visto antes. Isto despertou em mim a admiração do meu ser mais profundo-algo completamente independente-nada tendo a ver com grandes nomes e influências. Apollinaire foi o primeiro a dar-me a conhecer a obra de Roussel. Era poesia. Roussel pensava que era filólogo, filósofo e matemático. Mas manteve-se um grande poeta. Fundamentalmente foi Roussel o responsável pelo meu vidro *A noiva despida por seus celibatários mesmo*. Foi ao seu livro *Impressões da África* que fui buscar inspiração. Esta peça, que eu vi com Apollinaire, ajudou-me grandemente numa vertente da minha expressão. Vi de imediato que podia usar Roussel como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por um outro pintor. E Roussel mostrou-me como. A minha biblioteca ideal deveria incluir todos os escritos de Roussel, Brisset, talvez Lautréamont e Mallarmé que era uma grande figura. Esta é a direção que a arte deveria seguir: para uma expressão intelectual em detrimento de uma expressão animal. Estou farto das expressões 'parvo como um pintor', 'estúpido como um pintor'.²⁰

A própria forma de uma espiral cujo movimento aciona uma série de palíndromos, anagramas e jogos verbais em *Anémic Cinema* parece demonstrar o interesse de Duchamp em sustentar dois distintos modos de representação, um estritamente ótico, e outro de imagens verbais, que são usualmente apreendidos diferentemente. Este processo se deu através de maquinarias ou engenhos que se encontram em estrito acordo com as palavras

¹⁹ A esse respeito ver neste trabalho, *Espirais de fumaça: Restos dissipados no sacrifício da linguagem*, onde são analisadas algumas das idéias de Michel Foucault sobre o ser da linguagem.

²⁰ Estes excertos foram extraídos de MINK, Janis. *Duchamp 1887-1968. A arte como contra-arte*. P. 29. A entrevista de Duchamp foi cedida a James Johnson Sweeney e consta em *Salt seller- The writings of Marcel Duchamp*. Michael Sanouillet e Elmer Peters eds. Nova York, 1973.

do artista, quando explicita seu enfoque no aspecto intelectual da arte. Com efeito, simultaneamente as figuras humanas, Roussel havia introduzido máquinas ou autômatos capazes de fazer coisas como esgrimir e pintar. Entre elas uma estranha e ágil máquina de esgrimir que consistia, nas palavras de Duchamp, em:

Uma espécie de roda trituradora acionada por um pedal que faz mover todo um sistema de rodas, veios, alavancas e molas, formando um indecifrável emaranhado metálico; de um dos lados pendia um braço desmembrado que terminava numa mão segurando uma chapa metálica.²¹

As invenções maquínicas de Roussel, suas “experiências científicas” artificiais e as perversões de sentido acompanharam a criação de Duchamp ao longo de toda a vida. A primeira máquina motorizada de Duchamp, *Discos com espirais*, de 1923, compõe-se de linhas pintadas sobre cinco placas de vidro parecendo formar círculos concêntricos. Estas placas, montadas sobre um eixo de rolamentos esféricos ligados a um motor, quando postas em movimento, completavam uma forma de espiral ao serem vistas de frente, e antecedem as espirais compostas dos textos palíndromicos ao invés de linhas, de *Anemic Cinema*.

Por sua vez, *Palíndromo Incesto* operaria também num sentido semelhante, o de desafiar o espectador com certas cifras que não se resolvem apenas na leitura formal da obra, ou do conhecimento especializado de onde esta insere na ordem genealógica através das influências de outros artistas sofridas por Tunga. Embora entre estas influências, encontre-se marcadamente a de Duchamp, especialmente na deglutição material de algumas palavras que aparecem em *Anemic Cinema*, que insere na ordem genealógica através das influências de outros artistas sofridas por Tunga. Embora entre estas influências, encontre-se marcadamente a de Duchamp, especialmente na deglutição material de algumas palavras que aparecem em *Anemic Cinema*, que se insere na ordem genealógica através das influências de outros artistas sofridas por Tunga. Embora entre estas influências, encontre-se marcadamente a de Duchamp, especialmente na deglutição material de algumas palavras que aparecem em *Anemic Cinema* que Tunga incorpora concretamente ao insere na ordem genealógica através das influências de outros artistas sofridas por Tunga. Embora entre estas influências, encontre-se marcadamente a de Duchamp, especialmente na deglutição material de algumas palavras que aparecem em

²¹ Idem.

Anemic Cinema, que Tunga incorpora concretamente ao *Palíndromo Incesto*. Para exemplificar, diríamos que se trata da introdução subliminar que Duchamp opera no filme através de uma colagem verbal do termo *Azoth*. O termo aparece indiretamente através de um jogo verbal entre *Cote d'Azur e Cure d'Azote* (expressão que se refere a cura pelo nitrogênio).²² A palavra remete, todavia, a procedimentos alquímicos onde três substâncias simbólicas básicas, justamente o mercúrio, a sulfura e o sal, são completados por um quarto, o misterioso princípio vital conhecido por *Azoth*. Ora, o mercúrio presente em *Palíndromo Incesto*, bem como os elementos vítreos, operam uma leitura ampla da obra de Duchamp.

De modo que o texto escrito em movimento espiralado do “cinema anêmico” duchampiano, onde tudo é feito de forma a privilegiar uma intencional “forma fraca” da expressão, ou uma maneira mental de construção do movimento cinematográfico através de palavras, estabelece uma espécie de tradução nos elementos amplamente materiais, e espetaculares, porém também espiralados no circuito realizado por Tunga em *Palíndromo Incesto*. A fonte comum que aproximaria o trabalho de Tunga ao de Duchamp, se encontra na obra de Roussel. Segundo Tunga, sua leitura de Roussel é anterior ao seu conhecimento das operações de Duchamp conforme nos havia revelado o artista em depoimento:

Eu vou te confessar que desde a adolescência a leitura de Raymond Roussel foi alguma coisa que me deixou totalmente tonto. E foi uma leitura anterior a compreensão da obra de Duchamp que continua sendo atual... mas enfim, acho que não se trata de falar deste ou daquele, acho que há uma congruência melhor em se falar disto ou daquilo. Então acho que há uma enorme congruência naquilo que chamo *poética*. Tenho uma grande resistência a ser reconhecido e denominado como artista plástico. Sou um poeta, os artistas são poetas, quer dizer, talvez essa palavra seja menos desgastada do que aquelas usadas onde a questão da especialização que as artes plásticas sofrem hoje em dia é predominante; o que é muito chato. Quer dizer, a tendência à especialização é exatamente a tendência de negar aquilo que é o espaço poético; ou seja, o espaço poético é o espaço da não especialização.²³

²² Cf. CRUZ, Maurício. *Voisins du zero. Hermafroditism and velocity*. In: *Tout-Fait, the Marcel Duchamp studies online journal*. Vol2 issue 5, April, 2003. O autor observa que o termo *azoth* pertencente a alquimia, e cuja base metafórica junto com a ciência moderna e a psicologia abunda na exegese duchampiana, possuiria uma virtude chave que consistiria em aglomerar ou dispor juntas a materialidade das três substâncias básicas, atuando como uma espécie de cola poderosa cuja natureza sutil não pode ser totalmente identificada.

²³ Depoimento de Tunga à autora em 9/10/2000.

Com efeito, as obras de Tunga demandam, mais propriamente por parte do leitor - espectador, uma espécie de sensibilidade lúdica, uma predisposição ao jogo que se apresenta também nas proposições estéticas em criadores como Duchamp e Rousset. Ou seja, são proposições que se criam no limite da linguagem e num certo abandono do controle da expressão que estão além da circunscrição da arte enquanto apenas manifestação de um sentimento da grandeza do espírito humano. E é nesse sentido que pedem do espectador-fruidor, uma interlocução de ordem tão ativa quanto o é o próprio processo de constituição da obra. Ou seja, estas obras demandam tanto do artista quanto do espectador, ou leitor-fruidor, uma abertura comum ao universo onde a linguagem deixa de ter um uso funcional de comunicação, ou um uso representacional do mundo, para manifestar-se inteiramente em sua natureza peculiar e no entanto, múltipla. Poderia-se dizer que *Palíndromo Incesto* aborda uma imagem ausente que se encontraria de um modo mais explícito em *Origem do mundo* e *Etant Donnés*. Talvez se trate de uma recorrência sintomática da figura feminina nas imagens da modernidade cindida entre razão e primitivismo. Ou seja, sabemos que a imagem da mulher é uma espécie de alegoria moderna sobre a própria modernidade em sua face bárbara e inapreensível, onde o racionalismo e as luzes perderiam seu suposto controle absoluto sobre os acontecimentos.

Por outro lado, mesmo que operando de modos distintos, tanto o interesse *intelectual* de Duchamp, quanto o interesse *poético* de Tunga, com relação ao aspecto textual de suas criações, são um sintoma de que partilham uma rejeição ao aspecto artesanal e especializado da construção do objeto de arte pelo sujeito-artista. Assim, o uso do texto como um material a mais na criação da obra, coloca-se como uma espécie de prótese que atua no lugar ainda por vezes, (como no caso do alto-modernismo) supostamente “natural” reservado aos artistas: o espaço cujo elemento estético deve ser o objetivo e a finalidade última da arte, a sua única e apropriada área de competência e de atuação.

Por essa via, estaríamos face à problemática que o historiador cultural Aby Warburg havia denominado como *Nebeneinander*, uma palavra em alemão que postula o sentido de levar “de uma coisa à outra”.²⁴ Ou que também se refere à uma espécie de organização contígua dos signos.²⁵

²⁴ Ver. STEINBERG, Michael in : WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. NY: Cornell University Press, 1995 pp. 99. Em seu belo ensaio sobre Warburg, Michael Steinberg pontua que este algumas semanas antes da apresentação da famosa conferência sobre a cultura dos Pueblo, e

O termo, originariamente extraído do *Laocoonte* de Lessing, concerne ao argumento defendido pelo filósofo alemão, de que as artes visuais são percebidas em termos de imagens sincrônicas individuais, em oposição a outras formas, incluindo-se as palavras, onde a experiência receptiva é diacrônica, ou *Nacheinander*. Esta sincronicidade ditaria a relativa moderação do imaginário visual. E no caso específico de *Laocoonte*, seu último suspiro na escultura, em oposição aos seus gritos conforme descritos por Virgílio.

Para Warburg, no entanto, o conceito de *Nebeneinander* sofre uma torção, adquirindo um princípio de “ambivalência redentora”, através da qual tanto o paganismo quanto a racionalidade não são ordens reconciliáveis, mas que todavia, coexistem em diálogo.²⁶

Para que possamos entender melhor os efeitos da torção conceitual do termo operada por Warburg, devemos levar em consideração o contexto em que Lessing elabora suas célebres distinções entre imagens poéticas e visuais. Ou, a rigor, tenta estabelecer os limites da pintura e da poesia. Estas distinções, aliás, serão retomadas, ainda que de modo diferido no contexto cultural do século XX, por Clement Greenberg.²⁷ Partindo da postulação feita por Horácio, *ut pictura poesis*, (poesia é como pintura) Lessing elabora uma volta ao que considera o “contexto correto” do pensamento estético em que o autor latino havia articulado em torno da noção clássica de *mimesis*.²⁸ Para o iluminista Lessing, as distinções

especificamente sobre o *ritual da serpente*, havia pedido um volume do *Laocoonte* de Lessing. No original em inglês, Steinberg traduz o termo alemão por “next to one another”.

²⁵ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Mimesis, tradução, enargéia e a tradição da ‘ut pictura poesis’.” In: LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. SP, Iluminuras, 1998. p 44.

²⁶ Cf. STEINBERG. *Images*. Idem.

²⁷ Sobre as conseqüências da influência de Lessing em Clement Greenberg, ver: *Rumo a um novo Laocoonte*. Neste texto, publicado em 1940 em *Partisan Review* afirma-se o pensamento de Greenberg num contexto de defesa intransigente da cultura ocidental diante da iminência dos totalitarismos. O crítico retoma a temática da arte elevada versus kitsch e a delimitação das esferas das artes utilizando uma referência direta a Lessing para esboçar os fundamentos estéticos da arte abstrata e da pintura à americana. Cf. *Clement Greenberg e o debate crítico*. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997. Alargando a problemática de uma herança do pensamento de Lessing no século XX, valeria frisar que Márcio Seligmann-Silva no artigo citado acima, faz referência ao livro de Wendy Steiner intitulado *The colors of Rhetoric*, onde o autor tenta demonstrar que se pode construir uma linha que ligaria a concepção do signo iluminista à defendida pelas vanguardas artísticas do século XX. Nesse enfoque o *Laocoonte* de Lessing é visto como uma manifestação prévia da estética que tinha como objetivo a transparência absoluta dos significantes. Para Seligmann-Silva tal hipótese “é apressada ao tentar ver na arte das vanguardas, e sobretudo na poesia concreta, uma manifestação pura da busca da iconicidade, quando na verdade há uma valorização-muito mais barroca que iluminista- dos significantes que leva a um momento de suspensão da sua relação com o significado e com o referente. Não há portanto essa negação da tensão entre o auto-referencial e o simbólico que caracteriza, como Steiner recorda, a poesia. Além disso, a questão da *ut pictura poesis* não se dá mais no nosso século nos termos que ocorria na era iluminista. A *mimesis* ocupa as vanguardas apenas do ponto de vista da própria auto-reflexão sobre o *médium* da arte, como se observa de modo absolutamente cristalino no movimento cubista.” p. 46.

²⁸ Cf. SELIGMANN-SILVA. Op. Cit. Passim. Especificamente sobre Horácio, ver nota 8. p58, onde Seligmann transcreve um trecho da *Ars Poética*, onde se lê: “Poesia é como pintura (*ut pictura poesis*); uma te

claras entre a competência de cada uma destas duas formas representativas decorrem de uma necessidade de evitar as influências “perniciosas” que gerariam, “na poesia a mania de descrição e na pintura o alegorismo.”²⁹

Na partilha realizada por Lessing no *Laocoonte*, o poeta tem o campo de seus modelos de imitação recortado ao das ações ou aos objetos que se desdobram no tempo; enquanto que o pintor, herdaria o terreno dos *corpos* que se efetivam no espaço.³⁰

No entanto, para Warburg, o princípio de ambivalência que o conceito de sincronicidade (*Nebeneinander*) traz em si, gera as convergências entre a lógica da civilização e as induções de ordem fantástica ou mágica. Esta sincronia entre mágica e tecnologia ou entre paganismo e racionalidade, é portanto ambígua e se mantém ao longo das constituições dos distintos processos culturais.

Por essa via, uma problemática comum entre algumas das obras que colocamos em discussão não se encontraria propriamente no uso da imagem de uma figura feminina acéfala, presente, ausente, com o sexo explicitado ou não, e as diversas leituras imaginativas sobre essa ameaçadora ou ameaçada figura. Mais propriamente o que estaria posto em jogo, seriam efeitos de resíduos primitivos sobre a ordem da racionalidade. Em Courbet, através da técnica clássica figurativa e racional da pintura, para revelar um interdito dentro do campo de ação da imagem naturalista: o corpo na parte que mais rememora nosso lado animal.

Em Duchamp, lembremos que o lampião de gás que persiste em se manter aceso na mão da mulher nua, talvez possa nos apontar a idéia do corpo como objeto de passagem, lugar efêmero onde a vida habita em brevidade. Mas a verdade de corpo nu que tem o poder de se sobrepor ao lampião que carrega em uma das mãos. E por último, em Tunga o ambiente feminino ancestral poderia, ao contrário da idéia do doloroso cenário anterior à uma iminente violência, falar, pelo contrário, do devir de uma ordem doméstica pronta à rebelar-se.

Num arco retrospectivo que iria de Lacan ao *Laocoonte*, através do ponto de vista de Warburg, as convergências estilísticas destas três obras, *Origem do Mundo*, *Etant Donnés* e

cativa mais, te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra, aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra dez vezes repetida, agradará sempre.”

²⁹ LESSING. Op. Cit. p 49.

³⁰ SELIGMANN-SILVA. Op. Cit, p 49.

Palíndromo Incesto, seriam momentos de *Nebeneinander* cultural. Isso se daria no sentido de constituírem não apenas uma contigüidade que opera por semelhança de signos, mas por serem fundamentalmente operações discursivas que se sustentam através e pelas forças com as quais a *imagem* sobrevive em paralelo às construções historiográficas mais recorrentes. Nestas construções, as análises estéticas obedecem a um sistema evolutivo, que por ser baseado em pólos opostos que versam entre início e fim, tradição e ruptura, além de manterem em separado, a criação da recepção no trabalho de arte.

14. Corpo, linguagem, prótese

O ensaísta e professor David Wills, duas décadas após o trabalho de Foucault sobre Raymond Roussel, iria, por sua vez, em seu livro *Prosthesis* deter-se também sobre a obra do criador das *Impressões da África*.¹ Basicamente em sua análise, estão enfatizadas e colocadas em justaposição, a aventura da linguagem e sua relação literal com a morte, através das manias de Roussel. Para Wills todo o “texto” de Roussel, (que inclui vida e obra) desenha exemplarmente uma radicalidade da linguagem, que, longe de tentar justificar a obra através da biografia do autor, trata, no entanto, de detectar as dúplices implicações que fazem com que uma se manifeste através da outra.² Contudo, para que se possa entender

¹WILLS, David. *Prosthesis*. Stanford University Press. Coleção MERIDIAN *Crossing Aesthetics*. Werner Hamacher & David Wellbery editors, 1995.

²David Wills é australiano de nascimento e é atualmente professor de Teoria Literária em Albany nos Estados Unidos, onde trabalha com cultura e literatura francesas do século XX. Traduziu diversas obras de Derrida ao inglês. Seu primeiro livro, escrito em parceria com Peter Brunette, *Screen/Play- Derrida and film theory* é considerado uma das melhores introduções disponíveis em inglês sobre a obra de Derrida, e também uma tentativa de reformular os estudos cinematográficos a partir da desconstrução. Quanto a *Prosthesis* editado em 1995: trata-se de um livro cujos capítulos são intitulados segundo uma configuração simultaneamente temporal e toponímica, o que permite a Wills desenvolver uma série de leituras protéticas (que conservam seu tributo à Derrida). Assim, por exemplo, em *Hamilton 1970*, parte de um verso da *Eneida* de Virgílio recitado por seu pai como forma de aliviar a dor causada pela prótese inserida em seu corpo substituindo uma perna. A dor é recorrente, pois a perda da perna natural se deu nos anos de juventude. Aliás, Wills coloca a si mesmo como uma espécie de elemento protético a mais na vida do pai, já que este planejava entrar na universidade dedicando-se aos estudos literários, o que não aconteceu devido ao acidente. *Mentone 1888* é a leitura de um quadro do pintor australiano Charles Conder, intitulado *A holiday in Mentone*. *África, 21 st. Century* apresenta uma leitura da trilogia inicial criada por William Gibson que inaugurou o conceito de “Ciberespaço”; *Bershtesgaden 1929* analisa o *Mal-estar da Civilização* (*Civilization and Its Discontents*) em comcomitância ao sofrimento físico de Freud em relação as próteses bucais e dentárias que usou no combate da doença nos seus últimos anos. O texto também se debruça sobre uma das citações mais recorrentes da década de 90, (no original “Man has, as it were, become a kind of prosthetic God”); *Paris 1976* analisa vários

melhor o capítulo sobre Roussel, em *Prosthesis*, devemos proceder a uma breve análise de seu conceito de “prótese”, que permeia toda a reflexão do livro. Em primeiro lugar deve ser destacado que o modo singular com que o autor compõe a estrutura do texto ocorre numa difícil junção de diversos discursos. Aliado a esse amálgama de conceitos, o raro virtuosismo com que Wills trata a língua inglesa, utilizando longas frases e digressões, faz com que cada pequeno trecho sustente referências às diversas ordens discursivas com as quais mantém o seu diálogo. Assim, *Prosthesis* se inicia com uma narrativa sobre a dor fantasmática da amputação sofrida há trinta e cinco anos por seu pai, e o fato de que como prenúncio do espasmo, este costumava citar um breve trecho de um poema da *Eneida*.

No entanto, a citação à Virgílio funciona também como um primeiro “pretexto” de menção a um cânone literário, porém seu conceito pode aparecer como um ato de crítica ou teoria, que lida subliminarmente com a problemática da mecânica no mais humanista dos discursos, o artístico; de modo a demonstrar a extensão sobre quanto da suposta “criação natural” remete para aparelhagens artificiais de vários tipos. “Prótese começa aqui, então, agora numa citação, com um trecho de um texto acompanhando o desconforto de um pai amputado, e com a dificuldade de rigorosamente separar um do outro.” É então que a citação aparece como “excisão”, no sentido etimológico que diz que uma determinada parte remete sempre para cada outra pequena parte de uma coisa ou evento maior. Wills trabalha a relação de uma parcela à outra, e destas para outras, e assim sucessivamente, no sentido de operar uma reescrita radical *na* prótese, mas também *através* e *sobre* ela. Por isso, Virgílio e o espasmo de dor são como um pretexto de junção na linguagem escrita de um modo mais geral.

A substituição e o suplemento gerados pelas leis mecânicas levam para rápidas transferências entre o natural e o artificial gerando o espaço fantasmático da prótese. Nesse sentido Wills vê a significância e o efeito da transferência como alguma coisa que ocorre no início do processo protético:

textos de Derrida. *Rome 1985* faz-se a partir de “The belly of Architecture” de Peter Greenaway, ao mesmo tempo que reflete sobre origens e fins da arquitetura. *Cambridge 1553* conjuga textos de Thomas Wilson, Ambroise Paré e Peter Ramus, cruzando a filologia e a gramática com a ortopedia e a medicina. *Menton 1921* é o texto ao qual nos reportamos, em que lê Roussel. E por último, *Geneva 1978* é dedicado a possibilidade de tradução infinita de *La Carte Postale* de Derrida.

A significância e o efeito de transferência não é algo subsequente à uma dada prótese, mas mais apropriadamente, o que ocorre no seu início, como seu início. A forma extrema daquela transferência deve iniciar-se longe de um sentido inicial que esta prótese encontra numa citação e na necessidade de sua tradução. Ali pode estar por um lado um desejo de ocluir o fato de que não há idéia (na prótese) de por onde mais começar. Onde uma coisa assim, uma prótese tem que começar de modo a ter iniciado? Como isso se iniciaria? A ser feito, edificado ou construído? A ser dito ou ser escrito? ³

Assim, nenhuma oclusão no início da prótese geraria o efeito de transferência devido ao fato de que sua própria existência sempre esteve em processo, não havendo uma distinção hierárquica entre o natural e o artifício. David Wills conceitua “prótese” como o nome para a capacidade geral de nomear, bem como para a estrutura do sujeito (o próprio Wills) que enuncia no livro como “eu”. Um “eu”, porém que ele enuncia em condição protética, “um ‘eu’ forçado à uma combinação de relações naturais e não naturais, com a perna do pai, com a perna de madeira, ou de outro modo com um texto”.⁴

De certo modo, a importância atribuída por Wills à junção protética através da qualidade que esta possui de fazer a transferência ou a passagem entre natureza e artifício e vice-versa, enfatiza o conceito de *entre*. Fator que nos remete à uma aproximação ao conceito de *entre-lugar*, que referenciávamos no início deste trabalho.⁵ Todavia, o texto da década de 70 de Silvano Santiago operava num registro crítico de cunho fortemente político ao analisar as passagens da legitimação da escritura latino-americana. Esta, se encontrava problematizada para Santiago, exatamente na junção ou transferência da marca local, que se dá simultaneamente à apreensão do modelo hegemônico. Tal como Wills, Silvano Santiago remetia sua reflexão ao pensamento pós-estruturalista, especialmente aos problemas lingüísticos que Jacques Derrida desenvolvia nesta época. Porém, numa operação de dobragem bastante similar àquelas realizadas pelos escritores que analisa em seu texto, Silvano Santiago apreende e incorpora (como diria Wills, num rápido mecanismo de transferência), os códigos pós-estruturalistas então emergentes, e numa espécie de torção, os utiliza com o propósito de afirmar a modernidade imanente de nossa produção literária. Esta,

³ WILLS. Op. Cit, pg 12.

⁴ WILLS, David. Op. Cit, Pg 19. No original: “ The use of the first person pronoun has consistently served as the excuse for arrogating all sorts of privilege to one’s discursive position. As a corrective here, the oft-repeated “I” should always be read as a prosthetic “I”, one forced into a combination of natural and unnatural relations, with a father’s leg, wooden or otherwise, or with a text; no “I” that is not related to an event of prosthesis, to an event of writing.”

⁵ Ver *Entre o sacrifício e o jogo, rituais imanentes da arte*, no início deste trabalho.

uma espécie de corpo composto de várias matérias de apropriação sobre sua superfície, tende a devolver através de sua pele, uma irrupção crítica em relação às camadas anteriores. Tais apropriações se dariam na ordem da violência por não se pautarem pelo procedimento afável e pacificamente digerido da releitura. Certamente a releitura hedonista é um procedimento apropriativo de primeira mão e não apenas sacraliza um modelo “original” afirmando a fragilidade do modelo posterior, podendo mesmo chegar no limite, a uma operativa que confirma os modelos hegemônicos da época.⁶ Contra esse mecanismo, a generosa pós-antropofagia (pois que a própria antropofagia é uma das camadas de texto a serem digeridas), analisada por Silviano Santiago, opera também numa chave de leitura pós-pedagógica (pois supõe ler após a invenção dos mecanismos de leitura) e, conseqüentemente, gera um processo no qual o próprio corpo textual de Silviano Santiago à partir do *entre-lugar* está implicado.

Por sua vez, David Wills, em *Prosthesis*, coloca também algumas premissas que sustentam a amarração dos diversos níveis de seu texto : primeiro, que todas as relações são articuladas através do corpo, que literalmente “retorna” por ou através de si mesmo. Diríamos que a memória voluntária e involuntária é para o autor, uma experiência que ultrapassa os sentidos literalmente marcando o corpo fisicamente; “um corpo que carrega sua própria alteridade desde que começa a se mover.” Segundo, que qualquer tema ou conceito, qualquer coisa que faça com que sua memória tome conhecimento ou tenha dependência em ordem à explicar alguma coisa no livro, tem relação com o “texto” de seu próprio pai. Em terceiro, está posto em *Prosthesis* um sentido de recontar, redizer uma transferência de um dado textual para um terceiro elemento que é o leitor, que “num estranho tipo de circularidade”, está colocado no lugar do seu pai, por extensão, já que qualquer coisa que Wills escreve neste livro, é a ele que se dirige.⁷

Operando numa modulação sutilmente distinta de Foucault, para Wills o apagamento do rastro pessoal do escritor implica numa espécie de ficcionalização de seus aspectos autobiográficos. Para tanto, Wills enuncia desde um ponto em que algumas premissas da produção literária da modernidade tardia, tais como a ênfase na relação entre o ser da

⁶ E por vezes se chega a acreditar que a abordagem estética por releitura é associada à um caráter provincianamente naif. No entanto, coloca-se a pergunta sobre quanto de má-fé daí decorre, no sentido de busca de uma fácil legitimação ?

⁷ Idem.

linguagem e sua circunvizinhança com a morte, ou a marca de sua pura exterioridade em detrimento da ausência da subjetividade do autor, se tornam uma matéria ou um elemento a mais, de diversas discursividades possíveis. Pois em Wills, diríamos que há uma espécie de admissão de que *não* se podem apagar completamente os rastros. Bem como a admissão de que o percurso que marca o vínculo existente entre uma vida e uma determinada linguagem que a atravessa e vice-versa, é irreversível.

Porém, voltemos a nos fixar na análise de David Wills sobre Raymond Roussel. Esta, enfatiza ao longo de todo texto que a ingestão obsessiva de remédios obedece à uma lógica similar ao “procedimento”, pois havia uma estreita ordem na disposição de cada um dos vidros de remédio em relação à quantidade em que cada um era ingerido, bem como o cálculo entre o sono e a euforia que cada um deveria proporcionar. Da mesma maneira, seu estrito regime alimentar, era um misto de restrição e excesso, desde que Roussel costumava comer apenas uma vez ao dia, realizando no entanto, uma espécie de orgia alimentar já que esta única “refeição”, obedecia a uma seqüência que incluía todas as refeições diárias.

Assim, a grande refeição começava com o café da manhã completo: frutas frescas do Midi, seguidas de chá, café ou chocolate e brioques. O café terminava com queijo Neufchâtel e quinze minutos depois começava o almoço: ostras ou entrada de peixe, seguidas de massa, por exemplo, e então o prato principal de carne ou ave (devidamente recheadas de foie-gras e embrulhadas em folha de parreira). Após uma larga posta de peixe, sorbet de champanhe. Então uma carne simples seguida de digamos, costeleta de cordeiro. Depois disso, a salada, talvez com mariscos, e depois três qualidades de sobremesa. Uma com massa, outra com creme e outra gelada, todas com cobertura açucarada. O jantar seguia sem interrupção: duas sopas para começar, uma, um consomé de vegetais sem mostrar o mais fino corte da faca, e outra, uma sopa rala. Após uma entrada de peixe, seguiam-se os pratos quentes, como omelete ou rins, e um prato frio como foie-gras, uma pequena salada e de novo, duas ou três sobremesas. Algo em torno de 16 a 22 pedidos ao todo.⁸

Após uma descrição minuciosa destes dois hábitos de Roussel, David Wills explica que seu interesse em suas manias obedece a uma lógica donde os dois inventários, a

⁸ Especificamente sobre estes dados da biografia relativos ao “inventário” das drogas utilizadas por Roussel (e fornecidas anos depois de sua morte pela polícia de Palermo) bem como aos pedidos gastronômicos registrados no último hotel em que se hospedou e que foi cenário de sua morte, David Wills se reporta a Leonardo Sciascia: *Actes relatés à la mort de Raymond Roussel*. Paris: L’Herne, 1972; e François Caradec: *Vie de Raymond Roussel*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

disciplinada racionalização do excesso de comida e de barbitúricos (especialmente nos últimos dias) estruturam o espaço de seu trabalho como um todo:

Ambos são funções do duplo sentido da palavra “arbitrário”: por um lado a imposição ditatorial de um estrito regime de contenção, por outro, a entrega aos crescentes efeitos do acaso das crescentes formas casuais de consumo. A dupla arbitrariedade pode ser vista residindo dentro de cada forma de excesso. Primeiro, as prescrições da dieta são um controlado excesso, estrita aderência à uma forma de consumismo, mas uma que contradiz a si mesma quanto mais estritamente se impõe a si mesma- Não quero apenas falar da contradição entre a perseguição da gulodice aristocrática e a ordem de restrição que esta classe impõe de modo a preservar seu privilégio, mas mais basicamente da contradição entre a racionalização dos hábitos alimentares humanos, a condensação de três ou quatro refeições numa só, e a concomitante fetichização do processo de comer. Segundo, a constante superdosagem de pílulas de dormir e poções que buscam a manutenção da euforia trazem consigo não apenas a força familiar de qualquer aditivo mas também o desejo, pelo menos, por precisão do tratamento e por uma certa retidão funcional por parte do corpo. A visita guiada que é o trabalho de Roussel funciona de modo similar, providenciando um meticuloso regime de inventário de que nada mais é do que um completamente arbitrário cenário de objetos, máquinas, ou tableaux.⁹

Wills explica que, é nesse duplo sentido de arbitrariedade que encontra licença para afirmar que o que é consumido nesse inventário, que vai de *Sonnotyiril* à Sorbet e de foie-gras à *Phanodorme*, são palavras e mais palavras, conduzindo à uma overdose fatal. Pois que a vida e a linguagem funcionam como próteses uma da outra. O reenvio constante de uma condição protética (digamos natural) à outra condição protética (artificial) se processa neste rápido mecanismo de transferência que marca ambas indelevelmente. No caso específico de Roussel, em primeiro lugar porque está lá uma estrutura obviamente similar entre comer e falar. Esta estrutura, na qual há um elemento compulsivo que está junto com um impulso ao excesso e ao exagero, existe para além de qualquer oposição entre a ingestão de comida e a expulsão das palavras, e antes de qualquer decisão que diga respeito à originalidade de uma sobre a outra. Evidentemente Wills não está simplesmente psicopatologizando o que a pesquisa médica confirma em relação a certas formas de afasia e desordens alimentares, muito menos reduzindo o caso de Roussel a um sintoma de esquizofrenia, por mais certificada que possa ter sido sua condição nesse sentido. Wills coloca então a seguinte pergunta: será que a fome seria a causa do primeiro desejo de expressão, ou meramente a supre como um pretexto? É naquele duplo sentido de arbitrariedade conforme aplicada à palavra - ao mesmo

⁹ WILLS, David. Pág. 253.

tempo contenção e licença - que Wills pretende mais do que qualquer referência à relação saussureana entre significante e significado, (ainda que esta possa bem explicar a mesma armação estrutural na qual a arbitrariedade do significante “chama” por todo o aparato lingüístico dos limites do sentido), buscar no estrito excesso praticado por Roussel o “duplo laço” que amarra a comunicação e a disseminação.¹⁰

No conceito derridiano a linguagem é concebida como se fosse pura presença da comunicação ideal, mas em simplesmente conceber-se a si mesma, acaba por abrir os espaços que limitam a sua disseminação. Assim como um laço cria o paradoxo onde ao limitar a extensão de uma determinada expressão por reduzir a quantidade de significantes tende a fazer crescer as possibilidades da significação - e esta seria, por exemplo, a economia da poesia - enquanto o desenvolvimento da expressão de modo a conter significação por meios elucidativos opõe a contenção ou a condena a uma expansão sem limites. Isto leva a necessidade adicional de elucidar cada elucidação. O que leva o raciocínio de Wills a enunciar que no jogo entre linguagem e sentido, “less is more and more is more.”¹¹

Wills vê no trabalho de Roussel, que a palavra, enquanto supre o contexto para sua maníaca dedicação às formas literárias, como poesia, romance e peças de teatro, torna-se, ao mesmo tempo o veículo para as práticas da exageração. Isto se apresenta em sua narrativa e no abandono descritivo, que põem em crise o próprio destas mesmas formas. Porém, para Wills, há uma instância específica destas práticas que fazem a descoberta da morte por ingestão verbal no caso de Roussel. Tal como nas observações de Foucault, Wills se refer ao famoso método, procedimento ou *procede* revelado por Roussel em seu postumamente publicado *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Nele, Roussel, como sabemos, explica que as intrincadas narrativas das *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, bem como de algumas peças (*Lètoile au front*) foram geradas por variações de um jogo de linguagem homonímico. Wills, tal como Foucault detém-se no exemplo entre as duas já citadas frases: “Lês lettres du blanc sur les bandes du vieux billard”, e “les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”, frases que formam a base de uma história que começa com a primeira versão e termina com a segunda.

¹⁰ O “duplo laço” ou o vínculo ambivalente da linguagem, a qual Wills se refere, demonstra a influência do pensamento de Derrida em suas reflexões.

¹¹ Wills, Op Cit. p 254.

A narrativa “mestra” gerada por aqueles cenários de diferentes semânticas foi sendo preenchida com sub-narrativas geradas por um método similar: duas palavras suscetíveis de conterem uma ambigüidade homofônica eram reunidas pela proposição à para dar à narrativa, abertura e fechamento. Wills exemplifica esta operação com o seguinte exemplo: *Palmier* (um tipo de massa de confeitaria) à *restauration* (restaurante onde estas são servidas); e *palmier* (um tipo de palmeira) à *restauration* ((restauração de uma dinastia). Um terceiro método empurra ainda mais a prática para o espaço da arbitrariedade. Este método envolve apanhar uma frase ou expressão, (segundo as palavras de Wills) “ready-made” e deformá-la de modo a dar-lhe um contexto para qualquer número de fantásticas digressões narrativas. Como quando Roussel explica que havia utilizado mesmo o nome e endereço de seu sapateiro para este “procedimento”: “Hellstern, 5 place Vendôme”, que lhe deu a frase “Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme.”

A “licenciosidade” da literatura de Roussel, envolvia uma fé que obedecia às restrições que esta impunha sobre si mesma enquanto ao mesmo tempo, consumia qualquer coisa que estivesse à mão, como uma questão de fato ou como invenção. As implicações do paradoxo são muitas: a narração digressiva poderia se expandir não muito além do que do espaço criado por uma homofonia permite, como se a boca pudesse abrir-se para pronunciar apenas uma palavra. De modo que os jogos verbais de Roussel, e as narrativas e a maquinaria por eles gerada pertencem a uma série de possíveis “visitas guiadas” através do espaço da palavra. Wills, restituindo por sua vez a Foucault “uma escassa parte do que lhe é sempre devido”, menciona seu trabalho de 1963 como exemplar no criticismo rousseliano. Esclarece que muito do que argumenta, deve às idéias desenvolvidas por Foucault. Especialmente quanto a descrição dos arranjos formais de trabalhos como *Impressions d’Afrique* e *Locus Solus* onde a primeira metade de cada trabalho consiste em descrições dos aparatos mecânicos, e a segunda parte sendo composto por explicações narrativas de como eles se tornaram como são. Foucault fala de *navegações* através do espaço de repetição. De modo que por repetição, o trabalho de Roussel funciona similarmente as máquinas que descreve, elas operam como “uma sorte de prótese, uma máquina de escrever para ele.” Foucault na leitura de Wills aponta ainda ao fato de que esse sistema é reversível, a narrativa repete o mecanismo que cria a narrativa.¹²

¹² WILLS, David. Op. Cit, página 263.

Com efeito, Foucault havia identificado uma estrutura de repetição em *Comment J'ai écrit*. Sua descrição da máquina que é o “procedimento”, seguida pelas inclusões quase anedóticas de aspectos autobiográficos que providenciam um contexto ao método, de forma similar inscreve um efeito de reversibilidade entre a ficção e seu texto explicativo:

Nós as vemos reaparecer, estas máquinas semelhantes e desdobradas, no texto póstumo. Por uma estranha reversibilidade, a análise do procedimento tem a mesma configuração que as próprias máquinas. *Comment j'ai écrit certains des mes livres* está construído como a exposição das figuras nas *Impressions* ou *Locus Solus*: primeiramente, o mecanismo cujo princípio e evolução são apresentados como entre céu e terra- série de movimentos que funcionam por si só, conduzindo o autor numa lógica de que ele é o momento mais do que o sujeito (“O procedimento evoluiu, e fui levado a tomar uma frase qualquer...”). Depois, numa segunda navegação, o procedimento é retomado no interior de um tempo anedótico e sucessivo, que começa pelo nascimento de Roussel e se acaba num retorno a este procedimento com relação ao qual a vida do autor aparece como que envolvida e envolvente. E é a ele finalmente que Roussel confia a repetição de sua própria existência numa glória póstuma- assim como ele retorna às máquinas de duplicar indefinidamente o passado numa reprodução sem falha, para além do tempo.¹³

Sabe-se que toda a questão das máquinas inventadas por Roussel, havia influenciado Marcel Duchamp profundamente, tendo inclusive, operado um gatilho de abertura conceitual no artista, como uma de suas mais fortes influências para a saída dos problemas da arte retiniana. Havíamos tomado neste trabalho, como um dos pontos inspiradores para a reflexão sobre a *grade e a espiral*, em páginas precedentes, o texto *Grids*, da crítica norte-americana Rosalind Krauss. Todavia, em um momento posterior de sua reflexão, desta vez em *Caminhos da escultura moderna*, a crítica se detém acuradamente em relação ao aspecto tridimensional da obra de Marcel Duchamp, para enfatizar, justamente, que certo aspecto maquínico de seus objetos, é derivado do forte impacto que as *Impressões da África* causara no jovem artista.

Duchamp havia assistido a uma encenação teatral do que era considerada uma das curiosidades da literatura francesa da época. As *Impressões*, narram a história de uma requintada celebração para festejar a vitória de um rei sobre uma nação vizinha que foi por ele derrotada. A festa é organizada por um grupo de naufragos europeus formado,

¹³ FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. RJ: Forense, 1999. 55.

providencialmente em sua maioria, por artistas de circo e cientistas.¹⁴ Durante a celebração, acontecem uma série de apresentações espetaculares, sem nenhum vínculo narrativo entre elas, gerando a primeira vista, uma impressão de descontinuidade. Mas na medida em que o espectador capta uma temática que subjaz a cada um dos espetáculos, percebe que a imagem recorrente é a de uma série de máquinas primitivas. Esta maquinaria está a serviço de gerar o mesmo “produto”: “arte”, ao longo das distintas séries. Entre os intrincados mecanismos que percorrem a imaginação de Roussel, há, por exemplo, uma máquina de produzir pintura, composta, segundo as palavras de Krauss, de “uma chapa fotossensível presa a uma roda com vários pincéis. As imagens de paisagens que incidem na chapa são registradas e transmitidas ao mecanismo que impulsiona os pincéis, que, por sua vez, registram a imagem em tinta sobre tela.”¹⁵

O que equivaleria a dizer, em última análise, que a maquinaria rousseliana prefigura toda a extensão conceitual da prótese. E nesse sentido, ao desfazer as distinções que opõem à ordem natural ao artifício em *Prosthesis*, já que a condição protética nada mais é do que a articulação de um artifício em relação a outro, David Wills nos coloca face a uma problemática sobre modernidade e barroco, que vamos abordando subliminarmente através dos exercícios de leitura da obra de Tunga: a noção de artifício como motor da criação. Assim, a “ordem natural” quando se coloca enquanto artifício, leva a própria percepção a operar através dos sentidos, mas também e sobretudo, artificialmente.

Exórdio IX. Narrativas ficcionais de Tunga: Êxtases, Teresas, assaltos e resgates

As condições de um pássaro solitário são cinco:

Primeiro, que ele voe ao ponto mais alto;

*Segundo, que não anseie por companhia, nem de sua
própria espécie;*

Terceiro, que dirija seu bico para o céu;

¹⁴Cf. KRAUSS, Rosalind. “Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi”. In: *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. SP: Martins Fontes, 2001. pp. 85/126.

¹⁵ KRAUSS, Rosalind. Op. Cit. p.86. A autora faz também referência a uma máquina de produzir música. Esta é composta de um grande verme, que ao balançar o corpo, derrama água de uma tigela, fazendo com que as gotas caíam sobre uma cítara produzindo composições musicais.

*Quarto, que não tenha uma cor definida;
Quinto, que tenha um canto muito suave.*

João da Cruz, Ditos de Luz e Amor

*Azeda na meZa/ Agora ta teZa/ ArraZa beleZa
Atira na preZa/ AbraZa a pobreZa/ Azara Tereza
É tranZa e aceZa/ A trança é a mesma
Escapa tereza/ Se manda TereZa/ 100terra TereZa
Agora tu ReZa/ Azula triteZa/ Se abraça à Tereza
Vem cá minha Tereza
Tunga, Teresa*

Teresa é uma obra de Tunga em formato de instauração, realizada sucessivamente no Rio de Janeiro, em Los Angeles, Buenos Aires, e São Paulo, quando integrou a instalação *Resgate*, elaborada para a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em abril de 2001.¹

A instalação ocupou três andares do prédio, reunindo, além de *Teresa*, outras obras importantes do artista, como *Lúcido Nigredo* e *Sopa*, esta última feita em parceria com Artur Barrio. O lado performático da instauração *Teresa*, teve a duração de um dia, e contou com 110 participantes, coreografados por Lia Rodrigues, e, ainda, com a participação de Arnaldo Antunes, que, ao vivo, interpretou a música tema, uma espécie de mantra, também intitulado *Teresa*, composta por Tunga, da qual citamos um pequeno trecho em epígrafe. Lembremos que o artista, como citamos no início de nossas análises, prefere usar o termo instauração para denominar algo que, na prática, excede tanto a noção de instalação quanto a de performance. Talvez uma de suas ambições seja encontrar um conceito mais efetivo ou preciso, capaz de aglomerar, de uma só vez, a fugacidade do acontecimento proposto pela sua obra, bem como a permanência do que sobra desta situação passageira. Além disso, todo o evento de *Teresa* persegue a idéia da possível aquisição da liberdade, conforme declara o próprio artista no texto do folder para divulgação do evento em São Paulo:

¹ A exposição de Tunga na inauguração do novo espaço cultural paulistano fez parte de uma série de eventos culturais paralelos, como intervenções urbanas, mostras teatrais, shows e workshops, mostras de vídeo e filmes e conferências, realizados pelo Banco do Brasil sob o título de *Metro- A metrópole em você*. A exposição de Tunga foi inaugurada em 21 de Abril e teve encerramento em 24 de junho de 2001.

Penetrando o espaço de exposição, um espectador verá sob o banho de luz infravermelha três conjuntos de esculturas de ferro fundido ganhando vida ao serem humanizadas. Três personagens femininos darão carnação às formas pendentes da grande rotunda. Notará também o observador que o piso é de cobertores, criando uma estranha pele para caminhar. Trêmulas luzes e um vapor aromático ocupam a periferia da grande obra.

Sopas ali estão sendo preparadas: vinte e um conjuntos de baixelas implicam a cocção do alimento a ser degustado, vermelho e róseo, raízes. Vapor e trêmula luz podem atrair.

Dispersos em todo território estranhos personagens rasgam da cobertura do solo matéria para fazer cordas, tranças...

Conspiram, poderão escapar?

(Tereza)

Estando já em outra sala, incessantes imagens dão a ver alguém que sobe escadas, alguém que desce elevadores. Inspira Marisa Monte, expira Arnaldo Antunes, é o que aí se ouve. Pisa-se em vidro que quebra e de vidro são as esculturas que aí não se quebram (**Lúcido Nigredo**). Em algum lugar fora desta sala **As sombras**.

Ouve-se no espaço inteiro, o “mantra-rock”: **Tereza!** – Arnaldo completa alguns vocais ao vivo. Olho agora para cima e vejo, intumescidos, inflados, flutuantes, os mesmos elementos que vi na exposição configurando uma bizarra nuvem.²

Com efeito, na gíria dos marginais, uma “Teresa” é uma corda confeccionada com tecidos rasgados, sobras de lençóis, blusas e cobertores, que vão sendo atados por nós, para serem usados nas fugas dos detentos.

Em um belo texto, que consta de um catálogo de Tunga para esta mesma instauração, desta vez denominada de *Assalto*, a ser exibida em Brasília, feita alguns meses depois da mostra de São Paulo ³, novamente encontramos uma interlocução do artista com seu pai, o escritor Gerardo Mello Mourão. Realizando uma operação retrospectiva ao período dos místicos espanhóis, esse pequeno texto do poeta, nos elucida a razão do uso na gíria carcerária, do nome *Teresa* para designar as cordas que são feitas pelos presos com os lençóis ou trapos disponíveis nas celas, com o propósito de auxiliá-los no escape:

TERESA

Na gíria de nossas grandes cidades da América Latina chama-se “Teresa” a uma corda formada por lençóis torcidos, amarrados para o necessário comprimento, pendurada da janela presidiária, por onde os prisioneiros descem para a perigosa liberdade. A “Teresa”, da gíria do Rio e do “*lunfardo*” de Buenos Aires, tem uma tradição de 500 anos e a mais nobre das origens na história da literatura e da mística religiosas do século XVI. Naquele tempo a grande Santa Teresa e S. João da Cruz

² TUNGA. In: *Metro- a metrópole em você*. SP: 21 de Abril a 24 de Junho de 2001, Banco do Brasil.

³ TUNGA: *Resgate*. SP: Centro Cultural Banco do Brasil. 21 de Abril a 24 de Junho de 2001.

eram perseguidos pelos poderosos mosteiros dos carmelitas que não queriam as reformas ascéticas adotadas por aqueles dois santos. João da Cruz foi encarcerado pelos frades numa cela de cerca de dez pés de comprimento por seis de largura-cerca de 3m.X1,80-da qual era retirado todas as noites para sessões de tortura física. Depois de meses, teve uma visão, em que uma imagem luminosa lhe transmitia instruções de santa Teresa: rasgasse os dois velhos cobertores que lhe serviam de cama, enrolasse as tiras como uma corda e saltasse pelas grades do cárcere. Pendurado na corda, o santo prisioneiro escorregou até o pé do muro da prisão. Tombou sobre montes de resto de cozinha, de onde um cachorro saiu correndo na noite escura. O frade o acompanhou. O cachorro pulou o muro. Ele também. Caiu num pátio, onde ouviu vozes de mulher. Era o pátio do convento de Santa Teresa, que o chamava para escondê-lo. Desde então correu a notícia pela cidade: João da Cruz escapara com a ajuda de uma Teresa, e os presos de toda a Espanha, quando faziam uma corda de lençóis para escapar ao cárcere, invocavam o nome de Santa Teresa e chamavam carinhosa e respeitosamente a corda de "Teresa". O nome passou da Espanha para a América Latina, nunca uma gíria teve origem mais nobre. Teresa, doutora da Igreja e reformadora das Carmelitas é a mais importante escritora de língua espanhola. E João da Cruz é o poeta dos mais apaixonados cânticos eróticos da lírica espanhola e da literatura universal de todos os tempos. Seus poemas reunidos com o título de "La Noche Oscura" foram feitos no cárcere. Compunha e decorava uma quadra cada noite, pois não tinha como escrever. Numa das mais belas quadras-ele fala sempre no feminino, porque é sua alma quem fala-está a evocação da noite da fuga pendurado em sua "Teresa"- **salí sin ser notada**. Outros santos também fugiram com a ajuda de uma "Teresa", como São Geraldo Majella, em sua cidade dos Apeninos, que escapou para refugiar-se num mosteiro. "Buttósi per la finestra"- mandou-se pela janela - diz uma parenta sua em depoimento de cartório.⁴

Percorrendo o catálogo, encontramos a reprodução de uma carta de Gerardo Mourão explicando para Tunga a origem das "Terasas". Nela, com sutis variações em relação ao primeiro texto, o escritor grifa, de uma forma pungente, a analogia existente entre as fugas dos santos transgressores e as desesperadas tentativas de escape feitas pelos presidiários, "dos monstruosos currais de gado humano chamados penitenciárias ou delegacias".⁵ (Fig. A carta?)

Gerardo Mourão capta o quanto esta instauração de Tunga reflete a energia caótica das grandes metrópoles da América Latina. Em uma versão que antecedeu em dois anos as apresentações feitas em São Paulo e em Brasília, *Teresa* fez parte de uma exposição de Tunga no Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires, em 1999.⁶ Conforme vimos em um texto anterior, este Centro Cultural foi palco de recentes eventos marcantes, na cena cultural

⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Teresa*. In: *Assalto*. Catálogo da exposição. Brasília: Centro Cultural do Banco do Brasil.

⁵ Idem.

⁶ Antes desta apresentação em Buenos Aires, *Teresa* havia sido encenada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e na galeria Christopher Grimes, em Los Angeles.

argentina, através da polémica em torno da obra de León Ferrari.⁷ A passagem da retrospectiva de Tunga por este mesmo espaço, não deixou de gerar, por sua vez, certa polémica, causada, justamente, pela montagem de *Teresa*.

A esperança de liberdade que *Teresa* aborda, foi lida pela curadora da exibição do trabalho de Tunga em La Recoleta, Mercedes Casaniegra, como uma inserção imaginária em circuitos ideológicos e sócias já existentes na realidade de nossos países:

Tunga proviene de Brasil, um país donde el porcentaje de exclusión social es muy alto y donde ésta es una realidad que no se soslaya. La Argentina, actual anfitrión de esta performance, es un país donde la justicia está puesta en cuestión. Y por último el sistema económico que ha triunfado y que da forma a la vida contemporánea en el mundo globalizado tiene como contracara la marginalidad. La obra es porosa de esta realidad: sale de ella para volver a ella. Ética y estética se aproximan. La ética puede llegar a experimentarse como estética. Pero, ética no se asimila aquí a legalidad, sino que se la entiende en una dimensión poética que da un salto por encima de lo concreto.⁸

O texto de Mercedes Casaniegra aponta a seguir para uma série de elementos distintos, com os quais Tunga configura sua obra, entre eles, uma espécie de “estratégia de dualidades”, ou oposições, como o uso de vidro e da cor negra em uma obra como *Lúcido Nigredo*, ou ainda a ação de subir e descer escadas e elevadores, como no filme *Heaven’s hell, Hell’s heaven*.⁹ A ênfase na inflexão material com a qual o artista opera aproximações de coisas de natureza aparentemente díspares entre si, leva a curadora a uma leitura onde a energia do barroco é colocada em oposição às limitações fixas:

Es un juego abierto e incesante de pares que se entrelazan como volutas del barroco más enserpentinado. El enigma aún sin solución consistiría en saber si esas oposiciones se resuelven en un tipo de unidad de contrarios o no. Estamos seguros de que la de Tunga no es una estética inmóvil, sino dinámica. La actitud de tomar formas milenarias como la campana se une a la de utilizar conceptos de algunas

⁷ Cf. apontamos em texto prévio, *Sero te Amavi*, em *Narrativas ficcionais de Tunga IV*.

⁸ CASANIEGRA, Mercedes. *Tunga em Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Cultural la Recoleta, 1999.

⁹ *Lúcido Nigredo*, de 1999, é uma instalação que ocupa uma sala inteira, e é composta de um fundo em tecido negro sobre o chão, sobre o qual estão colocadas grandes placas quadradas de vidro, por onde o público passa, e que são pisadas pelo artista até quebrar. Sobre estas placas quebradas, estão dispostas uma série de delicadas esculturas de vidro. Quanto a *Heaven’s Hell= Hell’s Heaven*, também de 1999, é composto de dois curtas-metragens, de 16mm, realizados por Nicolas Guagnini e Karin Scheneider, a partir de um conceito de Tunga. Nele, o próprio artista aparece subindo escadas e baixando por elevadores, e assim a obra remete a um circuito infinito, da mesma ordem de obras anteriores do artista, inclusive outro filme, que mencionamos anteriormente, *Ao*. O título ambíguo, entre o inferno do céu e o céu do inferno, sugere o aspecto de queda, de descida aos infernos, como uma remissão ao simbolismo clássico da ascensão que é aqui retomado de uma forma lúdica e também com certo humor.

tradiciones, como la hermética u otros simbolismos, pero no para quedar atrapados en ellas sino como punto de apoyo que le permite dar un salto. Al remitir-se al pasado, lo abarca y lo extiende hacia el presente, lo comunica con el ahora y tal vez lo proyecte al futuro.¹⁰

O barroquismo em serpentina, que Mercedes Casaniegra coloca em associação com o dinamismo entre materialidades opostas, é algo que percorre diversos momentos da obra do artista, mas, no caso específico da exposição de Buenos Aires, pode ser exemplificado tanto no caso das esculturas de vidro sobre fundo negro de *Lúcido Nigredo*, quanto nos imensos sinos de ferro fundido cobertos de gelatina em *Cadentes Lácteos*.¹¹ Aliás, a respeito da palavra *Nigredo*, mencionada no título da obra em vidro, chama a atenção novamente, como em grande parte de sua poética, Tunga convoca aqui um tema estritamente relacionado com a linguagem de San Juan. Nesse sentido, o pensador italiano Giorgio Agamben nos chama a atenção, justamente, sobre a proximidade poética da “noite escura”, como sendo, no *Opus alquímico*, o símbolo do *Nigredo*, o primeiro estágio da obra.¹²

Nesse sentido, Tunga opera numa confluência de tradição discursiva, que é, ao mesmo tempo, hermética e cristã, e tal ambivalência, acaba por gerar uma espécie de leitura difusa de sua obra. Por esse motivo, os aparentes elementos de natureza “hermética” ou ainda, “os outros simbolismos”, com os quais a crítica identifica uma marca de extensão temporal na plurivalência destas obras, possuem também, uma inscrição ligada a temas da

¹⁰ CASANIEGRA, Mercedes. Op. Cit. p 19.

¹¹ Estas duas obras constam da mostra de Tunga, em Buenos Aires. Esta última, *Cadentes Lácteos*, uma instalação feita com imensos sinos de ferro fundido, cobertos de uma camada de gelatina incolor, sugere novamente o grande interesse demonstrado por Tunga pela literatura, e em especial pela poesia, pois no registro fotográfico desta obra no catálogo, encontra-se anexa a transcrição de um trecho de um poema de Edgar Allan Poe:

The Bells

(...)

IV

Hear the tolling of the bells-

Iron Bells!

What a world of solemn thought their monody compels!

In the silence of the night,

How we shiver with affright

At the melancholy menace of their tone!

For every sound that floats

From the rust within their throats

Is a groan.

(...)

In. *Tunga em Buenos Aires*. Centro Cultural La Recoleta, 1999.

¹² AGAMBEN, Giorgio. “La ‘noite oscura’ di Juan de la Cruz.” In: DE LA CRUZ, Juan. *Poesie*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

crístandade, nem sempre facilmente identificável no contexto, em grande parte, laico da arte contemporânea. Todavia, tais temas cristãos, conforme havíamos identificado anteriormente,¹³ são trabalhados de um modo não apenas subversivo ou perverso, onde as referências “simbólicas”, “herméticas”, ou até mesmo, em certa medida alquímicas, entrariam para alterar os elementos católicos.

Talvez pelo contrário, se levássemos em consideração que Tunga possa utilizar os elementos cristãos de um modo muito sutil, como uma forma de gerar uma perturbação voluntária e calculada, no contexto orgulhosamente laico da arte de nossos dias. Ou ainda se poderia dizer que se encontraria em jogo, nestas obras, uma certa inteligência autônoma das formas da arte em si mesmas, que tratariam de manter, uma espécie de campo de sobrevivência de elementos simbólicos, tanto de ordem cristã quanto hermética, que no entanto, sempre se encontraram aderidos ao campo da cultura.¹⁴

No caso de *Teresa*, a referência religiosa mais visível, que está posta de maneira explícita, diz respeito à poética do êxtase religioso advinda do barroco, através da mítica figura de Teresa de Ávila, à qual Gerardo Mourão havia mencionado.

Neste sentido, uma das características espirituais da arte da contra-reforma é o êxtase religioso, que se coloca no período, como uma novidade. A arte do século XVI está povoada de uma espécie de febre interior, que se diferencia da valorização dos aspectos mais apolíneos da arte, que vigorou como uma tendência forte ao longo do século XV. Assim, no contexto no qual Teresa de Ávila inscreve seu texto e sua vida, encontra-se, em ampla medida, o sintoma de uma paixão e um desejo místico que vão até o aniquilamento. Aliás, tanto Santa Teresa quanto San Juan, os santos carmelitas que buscaram uma unidade perfeita não apenas da experiência e da doutrina religiosas, mas também da expressão literária, têm, no fato de pertencerem ao Carmelo, uma predisposição a este tipo de experiência onde o misticismo e a linguagem operam uma potência de união extásica.¹⁵

¹³ Cf. por exemplo, *Sero te Amavi*, em *Narrativas Ficcionalis de Tunga IV*.

¹⁴ Conforme nos demonstraram algumas das postulações de Aby. Warburg que analisamos anteriormente.

¹⁵ O historiador da arte espanhol Santiago Sebastián contextualiza a obra dos santos e poetas carmelitas Teresa Dávila e San Juan de la Cruz dentro de um amplo contexto, no qual vale destacar a importância de um livro, o *Pia Desideria* de Hugo Hermann. Hermann, um jesuíta nascido em Bruxelas, mas que por circunstâncias de vida esteve muito vinculado à Espanha, é autor desta obra destinada para as almas contemplativas, dividida em três partes, dedicada aos afetos de dor e de arrependimento, aos desejos de seguir a Cristo e as ânsias de unir-se a Deus. Novamente vê-se a importância dada ao número três, quando Hermann segue um esquema das três idades do mundo interior, ou ainda, de três períodos de crescimento espiritual ao longo da *via mística*. A série de gravuras do livro, exerceu influência nos artistas e leitores numa sorte de preparação da sensibilidade

Agamben,¹⁶ argumenta, nesta direção, que San Juan distingue a teologia mística (ou negativa), da teologia escolástica (ou positiva), e daí adviria uma séria apreensão de que deveria ser imitado no Cristo: o momento de privação, de desgosto e de angústia, em detrimento dos aspectos edificantes e positivos do cristianismo. Agamben refuta um recorrente equívoco sobre a conceituação da experiência mística de San Juan, como sendo uma espécie de esoterismo teosófico, no sentido de “iniciação” e comunicabilidade, mas, pelo contrário, como justamente uma aptidão e uma abertura para uma “mimese da opacidade”, cuja leitura própria consiste, em compreender que não há “leitura”, ou desciframento, diríamos, possível. O paradoxo da teologia mística residiria, então, num ponto em que, quanto mais ela é opacidade e desvanecimento integrais, a experiência final que isto implica, é aquela puramente negativa, de uma presença que não se distingue mais em nada da ausência. Em sentido estrito, segundo Agamben, essa não é então mais, uma teologia (uma ciência de Deus) , mas uma *teo-alogia*, que se aproxima de um “desconhecimento” último, ou, pelo menos, de um conhecimento pautado pelo opaco e pela negação, e que não é, portanto, sustentável num *habitus* doutrinário positivo.¹⁷ Agamben, observa ainda, que a metáfora, elemento central da poesia de San Juan, na imagem da “noite escura”, alude pontualmente a este caráter opaco e negativo da experiência mística. Mas, que esta imagem central na poética de San Juan, não é apenas uma metáfora, mas antes um *camino*, um itinerário, uma doutrina da potência anímica e além disso, uma complexa e articulada psicologia.¹⁸

perceptiva dos valores que a contra-reforma queria impor. O autor atribui ainda, a importância do livro de Hermann para a compreensão do sentimentalismo terno e sensual de alguns quadros de Murilo. CF: SEBASTIÁN, Santiago. *Contrareforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981. pp. 61/76. Acrescentamos que a importância da ordem ternária já foi apontada em relação a outras obras de Tunga, como, por exemplo, *Sero te amavi* e *Vanguardia viperina* e que estes grupamentos tanto podem remeter ao tema da Santíssima Trindade quanto aos anéis borromeanos da psicanálise lacaniana.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. Op Cit.p. 8.

¹⁷ Agamben observa, neste mesmo texto de introdução a poesia de San Juan, que existe na teologia negativa do santo, , uma espécie de reavivamento de uma tendência imagética medieval, associada ao modelo de Dionísio, o areopagita, cujas reflexões sobre a “semelhança dessemelhante”, foram mencionadas em *Palíndromo Incerto I*, em *Narrativas ficcionais de Tunga II*.

¹⁸ Além das considerações anteriores sobre o lugar em que San Juan insere sua discursividade dentro do campo teológico, Agamben observa que uma complexa psicologia encontra-se em funcionamento, no sentido de que sua sensibilidade de privação e de mortificação está em oposição as três potências da alma identificadas por Santo Agostinho em relação à Santíssima Trindade, a saber, o intelecto, a memória, e a vontade. As correspondências trinárias em San Juan, frente as agostinianas, corresponderiam, então por sua vez, em virtudes como a fé em relação ao intelecto, a esperança à memória e a caridade à vontade. AGAMBEN, Op. Cit. p 9.

A experiência mística, nestes casos, não mantém uma relação distanciada com a linguagem, - onde a escrita teria como meta apenas a descrição do mergulho na ordem sagrada - mas são ambas partes de uma só coisa. A emblemática escultura barroca de Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, captura, através da flecha com a qual um anjo atravessa o coração da mística, o momento em que seu corpo se abre, a um só tempo, para as dimensões do interior e da linguagem. (fig.?)

O lúdico e conhecido texto *Castelo interior*, composto de sete *moradas*, da escritura de Teresa de Ávila, encontra-se em consonância com a idéia do “conhece-te a ti mesmo”, da filosofia de Sócrates, retomada por Santo Agostinho. Porém, a alegoria do castelo conta com uma larga trajetória na cultura islâmica, o que coloca em jogo a sobrevivência de uma forma, no sentido atribuído por Warburg, de uma espécie de reminiscência subconsciente, de antigos relatos. Agambem, aliás, já havia apontado para esta questão problemática na leitura da obra de San Juan, argumentando que há uma discussão sobre a influência da poesia e da literatura árabe, particularmente árabe-andaluza, com sua simbologia erótico mística, inclusive como uma das fontes da poesia européia moderna, e por outro lado, as influências da lírica trovadoresca.¹⁹

A mística nupcial de Teresa de Ávila também responde a uma antiga tradição cristã, que interpretava a relação entre a alma e o Bem Supremo segundo um modelo de sensualidade erótica²⁰. Teresa desenvolveu uma mística erótica emanada a partir de seu corpo, como experiência subjetiva na qual subjaz, no calor da metáfora, a linguagem como propiciadora do arrebatamento dos sentidos. E isto coloca em discussão, um veemente problema sobre a questão do corpo como instrumento mediador das potências da alma, e capaz de determinar, a uma só vez, o desejo e o abandono.

Valeria a pena tecermos uma pequena digressão sobre o tema da intersecção do corpo com a poesia, tanto para uma possível identificação do modo provençal nos poemas de Teresa, que pertencem à teologia mística a qual nos referenciamos, quanto como um dos

¹⁹ AGAMBEN, Op. Cit.p 8. O autor considera as duas hipóteses ainda difusas e complexas em termos de uma definição clara.

²⁰ O modelo de sensualidade místico-erótica analisado por Santiago Sebastián tem como ponto de partida o autor paleo-cristão Orígenes, que, ao interpretar o *Cântico dos Cânticos*, identificou Cristo com o Eros platônico. Este simbolismo amoroso teria ficado ligado à intuição mística por meio de um autor medieval, São Bernardo, cuja obra o transpõe para a mística monástica, da qual Teresa e outros místicos espanhóis participaram, dando origem a uma vasta literatura. Cf: SEBASTIÁN, Santiago. Op. Cit. p. 81.

elementos ao qual Tunga se reporta. Este elemento diz respeito, também, no trabalho do artista, aos cruzamentos entre corpo e escritura.

A poesia provençal durante a Idade Média, havia se pautado por uma espécie de corpo textual que estava implicado e era apenas parte de um corpo maior onde a subjetividade estava inscrita: o próprio corpo do trovador. Sua dicção e seu cantar manifestavam seu próprio texto ou o texto de outro. Este *corpo-texto* irá se transfigurar em um *corpo-textual* conforme aquilo que conceituamos como Literatura, a partir da mudança operada pela invenção do impresso, no caminho da representação da palavra que é percorrido do *manuscrito* ao *livro*. Valeria deter-nos um pouco neste processo de mudança para que possamos entender melhor os mecanismos de transporte de autoria e de subjetividade contidos neste corpo.²¹ Sabemos que a era do manuscrito articula-se com a formulação escrita do latim nos primórdios da Idade Média numa linha contínua com a Antiguidade, e a seguir (séculos XII e XIII) nas primeiras tentativas de formular as línguas vernáculas, processo que consolida o vernáculo como língua escrita. Como a leitura e a escrita estavam restritas a muito poucos, foram, sobretudo os clérigos que cumpriam a missão de mantenedores da memória social. Tal cenário dava-se como fruto de uma cosmologia inalterável, onde todo fenômeno tinha seu lugar específico, bem como seu significado e seu destino.

Por outro lado, a leitura realizada por Tunga que dialoga com o universo místico de Teresa postula uma mobilidade questionadora dos lugares fixos dos fenômenos. Fazer parte do corpo ativo da *Teresa* de Tunga, já que nesta instauração não existe um espaço que delimite os artistas dos espectadores, é de alguma maneira sofrer uma experiência que, análoga à “noite escura”, joga a todos, numa ordem daquilo, que nas palavras de Agamben, seria uma “mimese da opacidade”. Esta experiência, está associada na obra, a um dionisíaco estado febril que ela provoca, diante do sentimento de uma possível fuga libertadora que se aproxima. Sentimento, que opera tanto individualmente, quanto na ordem coletiva das pessoas que vão se encontrando ao acaso, durante as longas horas do evento. Esta situação acaba por formar uma espécie de complô de uma utópica e variada apreensão do conceito de liberdade, ou uma aleatória ordenação comunitária, efêmera, impermanente, onde a

²¹ - A este respeito seguimos alguns dos argumentos do ensaísta alemão Hans Ulrich Gumbrecht em *Modernização dos Sentidos*. SP: 34, 1998.

heterogeneidade de todos, por breves instantes, trança e evoca, a partir de variados destinos, um sentido comum.

Por essa via, merece atenção que nos detenhamos em alguns aspectos formais em *Teresa*, para que se possa apreender um pouco do que seus efeitos provocam nas pessoas. Há na obra, uma remissão concreta com a trança, um outro elemento emblemático da poética de Tunga, e pela qual o artista forja certos grupamentos temporários ou efêmeros, que se baseiam em três elementos, conforme há havíamos mencionado ao longo deste trabalho. Vale lembrar, também, que os três elementos trançados nesta *ópera*, como por vezes o artista denomina estes eventos ²², são cobertas de presídio, o que, por extensão, nos remete a uma frágil esperança de fuga. No entanto, esta esperança coloca em comunhão tanto os *performers* quanto o público, gerando um envolvimento cênico que é comum a todos, já que a ação se desenrola no espaço inteiro da mostra, sem limites que determinem o campo próprio da representação e o espaço de apreciação. Por esse motivo, *Teresa* provoca uma série de fortes reações em cadeia, em cada lugar na qual é configurada, e, no caso da experiência de Tunga em Buenos Aires, o fato de que uma grande parte dos participantes fossem meninos de rua, ou pessoas oriundas de favelas, gerou uma tensão, e até mesmo um clima de provocação mútua entre as comunidades diferentes que formavam, então, uma espécie de trança social, que é interessante para o artista na medida em que, conforme declara o artista:

Isso me permite observar como as pessoas se manifestam diferentemente participando do mesmo evento. Se faço a proposição na Argentina, na Alemanha ou no Brasil, a reação, não só do público, mas das pessoas que participam, é extremamente diversa; e você quase pode medir uma série de outros elementos que estão embutidos nessa obra e começam a aparecer, vindos à luz, a partir daí. Isso é só um dado mais curioso, uma espécie de termômetro para a liberação de grupos culturais.²³

Em 2001, ano em que Tunga inaugura com suas “Terasas” o espaço do Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, a revista de literatura brasileira do curso de pós-graduação em literatura da USP, que atende curiosamente pelo mesmo nome da santa espanhola ou das cordas trançadas de Tunga, *Teresa*, iria, em seu segundo número incluir

²² Em depoimento à autora.

²³ Tunga em entrevista a Luis Camillo Osório. In: *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p 132.

uma série de ilustrações do artista. As ilustrações, que percorrem toda a extensão do periódico, se compõem de desenhos em nanquin representando diversos tipos de corda trançada, sendo literalmente variações sobre a idéia das “teresas”, que haviam sido previamente elaboradas *in loco* pelos 110 *performers* na instauração do CCBB. Ao final da revista encontra-se, também, uma colaboração de Gerardo Mello Mourão, narrando, outra vez, porém de um modo mais sintético e pungente, o mesmo acontecimento do escape de São João da Cruz:

Teresa

São João da Cruz, o poeta maior da lírica espanhola, estava encarcerado. Teve uma visão de sua companheira de Carmelo, a grande Santa Teresa de Ávila. Ela o instruiu para fazer uma corda trançada com as cobertas da cama, a saltar pela janela. A história ficou famosa e quando alguém perguntava como é que o frade escapulira, diziam: uma “Teresa”. A palavra virou gíria e passou da Espanha à América Latina. Outros santos, como São Geraldo Magella, também escaparam com uma corda de lençóis para meter-se num convento. Deste santo disse uma testemunha em cartório: “butósi per la finestra”. Mandou-se pela janela, como hoje ainda tentam fazer os prisioneiros de nossas grandes cidades, nos monstruosos currais de gado humano chamados presídios, com sua superpopulação de desesperados.²⁴

O fato de Tunga e Gerardo Mourão terem participado, como colaboradores, para este número da revista, nos leva a convocar o artigo principal dessa edição, por tratar-se de um texto focado na problemática sobre o barroco, na qual pai e filho estão diretamente implicados.

Trata-se, em resumo, de um ensaio do professor João Adolfo Hansen, cujo acento erudito encontra-se à disposição de polemizar sobre os usos impróprios dos conceitos de barroco e de neobarroco em nosso meio, tanto em relação à produção literária brasileira do século XVII, quanto para uma série de manifestações literárias contemporâneas. Embora não possamos nos deter numa análise muito extensa de todas as idéias que o crítico coloca em funcionamento, para relativizar o excesso de uso de certos “barroquismos” na cultura contemporânea, alguns tópicos do texto nos interessam, na medida em que jogam uma série de paradoxos do ponto de vista da legitimação estética vinculada ao poder institucional.

Já no início do texto, Hansen chama a atenção ao fato de que o conceito de “barroco” “nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo”, pois a designação do

²⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Teresa*. In: *Teresa* revista de Literatura Brasileira. n. 2. SP: USP, ed. 34, 2001. p 316.

historiador de arte Heinrich Wölflin passou a ser utilizada apenas a partir de 1888. O crítico entende que os cinco esquemas constitutivos do barroco, segundo Wölflin, a saber - pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa - passaram a ser utilizados amplamente, sendo então aplicados a outras artes do século XVII, inclusive as “belas letras”, para, em seguida, classificar e unificar “as políticas, as economias, as populações, as culturas, as ‘mentalidades’, e finalmente sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibérica contra-reformistas, com suas colônias americanas.”²⁵

A argumentação crítica de Hansen prossegue no sentido de tornar claramente visível o propósito de invalidar, não apenas, em nosso entender, seu alvo principal, a pesquisa de Haroldo de Campos, em seu estudo sobre Gregório de Mattos, como também uma série de estudos que se encaminham nessa mesma direção, acusando-os de serem “reencarnações folclóricas” de teor deshistoricista:

Feitos sem crítica documental sobre a produção das letras e artes no século XII, sem crítica documental dos modos como os resíduos delas foram selecionados, conservados e transmitidos desde o século XVIII, e ainda, sem crítica genealógica da invenção da categoria no final do século XIX e das suas apropriações posteriores, os usos de “barroco” na crítica e na história literária não consideram, geralmente, que a noção não tem existência independente do *corpus* neokantiano aplicado para defini-la no final do século XIX, nem dos lugares institucionais que a aplicam, nem ainda, dos condicionamentos históricos dos objetos particulares do século XVII a que se aplica.

²⁶

A seguir Hansen argumenta longamente que não lhe interessa negar a existência do “barroco” nem propor que o termo não seja usado, grifando, todavia, que seria útil saber se é possível “inventar” um conceito capaz de lhe conferir existência no século XVII. Acreditando que não, o crítico se refere novamente às idéias de Wölflin, que considera positivadas, para acusar o pensador Eugênio D’Ors de realizar “estudos kardecistas”, que teriam desmaterializado de vez a generalidade dedutiva do modelo, ao afirmar que o barroco é “uma constante universal do espírito humano”, que se desencarna da obra quando nela encarna o espírito clássico.²⁷

²⁵ HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. In: Op. Cit. pp. 10/66.

²⁶ Idem. p 13.

²⁷ Abordamos anteriormente as derivações desta idéia de D’Ors, sobre o barroco como uma constante, através da interpretação que Alejo Carpentier elaborou, como um dos gatilhos para o conceito de Real-maravilhoso. Cf: *O jardim das Sereias em Narrativas ficcionais III*.

Hansen parece fazer questão de omitir a profunda dimensão política que opera por trás das categorias de Eugenio D'Ors, que, antes de ser "espanhol", como quer o crítico, foi catalão, e para tanto enuncia de um modo literalmente excêntrico. Porém, a complexidade da filosofia de Eugenio d'Ors, vai além do que a assertiva irônica por parte do crítico paulistano pode levar a supor. No pensamento de D'Ors, há, inclusive uma série de analogias com a maneira como Tunga nos dias de hoje, pensa algumas questões relacionadas ao binômio arte e vida.

Com efeito, tomando como ponto de partida o fato de que D'Ors elaborou o germe de seu pensamento posterior, inclusive seu estudo sobre o barroco, em um trabalho de 1908, *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, pode-se perceber, apenas pela leitura do título, uma marca prefigurativa, de uma família intelectual que se configuraria décadas depois, no pensamento acefálico de autores como Georges Bataille e Roger Caillois, ao qual nos reportamos em momentos anteriores deste trabalho. D'Ors partia da tese estética de Schiller, que consiste na postulação de que a criação artística se produz no sujeito por um excesso de força, ou jogo, no qual a ação não está determinada pela necessidade, mas atua sem um interesse específico ou funcional, com uma espécie de instinto de luxo. Somada às leituras de Schiller, D'Ors incluiu algumas idéias do pragmatismo, que definia o conhecimento científico exclusivamente pelos resultados práticos. Nesse sentido, a ação do ser humano poderia ser considerada invenção, criação, e como consequência, uma ação conteria em si mesma, não somente o instinto do luxo, ou o desejo pelo jogo, mas também a eficácia prática e a necessidade que é resultado das leis científicas.²⁸

A concepção artística e filosófica de Eugenio D'Ors poderia ser interpretada como uma peculiar síntese pessoal do vitalismo e do pragmatismo, absorvidos pelo pensador, em

²⁸ Há uma análise feita pelos professores da Universidade de Navarra Marta Torregrosa e Jaime Rubiola, onde está destacada a importância da idéia de jogo e de luxo para todo o pensamento do filósofo catalão, pela via da estética de Schiller e por uma incorporação da psicologia pragmática de autores americanos como William James. Os autores apontam também, à importância do pensamento de D'Ors como parte de um contexto maior, onde se encontraria em disputa, a renovação efetiva da sociedade catalã na virada do século, onde o modernismo vigente, que proclamava ainda como único critério "a arte pela arte", que carecia de um fim realmente unitário para sintetizar os distintos esforços investidos na modernização. Os autores lembram que, para "la realización de esta renovación de la sociedad propuso D'Ors un proyecto esencialmente educativo que denominó *Noucentisme*. El término, muy en la línea de la historiografía italiana, expresaba el proyecto de los espíritus del *noucents*, del nuevo-ciento. El *Noucentisme*, se convirtió así en el emblema para el siglo." E por fim, as ressonâncias barrocas de Kepler, estariam presentes na formulação de D'Ors já que

París na primeira década do século, sobre uma base de pensamento escolástico de cunho mais tradicional, renovado, todavia, em termos de intelectualismo classicista.²⁹

Por outro lado, diríamos que Hansen parece também querer ignorar as profundas ressonâncias niezschtianas no pensamento de D'Ors, que está, a sua maneira, tratando de reelaborar as bem conhecidas categorias do "Apolíneo" e do "Dionisíaco", formuladas pelo filósofo do martelo. Os "usos" do conceito de barroco na cultura contemporânea, tanto por parte da crítica quanto das práticas artísticas, são vistos por Hansen como "transhistóricos". Isto se dá ao longo do ensaio, através de uma constante defesa da inexistência do barroco em nosso meio, fato que, conseqüentemente, leva à impossibilidade do conceito de "neobarroco", que nada mais seria do que, "a fantasmagoria do 'barroco' que nunca houve"³⁰.

Permeado de acusações constantes à tendência existente em nossos dias, de pensar as acumulações culturais, o crítico, paradoxalmente, clama por uma hierarquia de valores que seja capaz de dar conta daquilo que considera como "estilemas do passado empilhados sem hierarquização de valor"³¹.

O conceito de valor não é algo que possa ser facilmente determinado de um modo fixo, mas é alguma coisa que se encontra em permanente disputa no campo discursivo. Assim, este conceito, quando é convocado de um modo genérico - onde supostamente repousa um acordo pelo qual se entenderia um procedimento "correto" de hierarquização - supõe que existe uma verdade estética unívoca que o crítico, paradoxalmente, parece evocar³².

en la reforma kepleriana de la revolución copernicana, el esquema del saber es ahora una elipse con dos centros, conjugados por la ironía: la Razón, que es determinación lógica, y la Vida. Para D'Ors, lo revolucionario es tratar de pensar con flexibilidad, intentar articular unitariamente razón y vida, para tratar de comprender las realidades históricas, la cultura, incluso la propia biografía." Cf. TORREGROSA, Marta e RUBIOLA, Jaime. *Eugenio D'Ors. El Hombre y su Obra*. Disponível em : <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/Ors/introd..htm>.

³⁰ HANSEN, João Adolfo. Op. Cit. p.65.

³¹ Idem.

³² Sem tratar os diversos usos do conceito de barroco em chave de ficção retrospectiva, João Adolfo Hansen lê as diversas invenções teóricas realizadas em torno da constelação que o termo barroco possibilita, como meras reiterações tardias do positivismo. Grifando a terminologia específica sobre pintura utilizada por Wölflin, o crítico condena as apropriações feitas a partir desta sintaxe, pelo campo literário. Curiosamente isto faz com que sua argüição, caia paradoxalmente, naquilo que seu texto condena: uma certa positivação por parte dos defensores dos conceitos de barroco e neobarroco. Isto parece ocorrer, na reiterada defesa que faz o crítico, sobre a necessidade de um retorno à linearidade histórica nas análises sobre a literatura dita barroca; e ainda pela necessidade de serem novamente determinados os limites conceituais das artes plásticas e da literatura. Estas determinações dos limites, cuja matriz clássica, conforme vimos anteriormente, se encontra em Lessing e cuja derivação moderna estaria em Clement Greenberg, e cujos esgarçamentos, segundo Hansen, seriam indevidos e improdutivos para cada campo, revelam então o paradoxo de sua própria leitura, que parece dar-se exatamente dentro daquilo que condena, reinventando uma espécie de chave clássica tardia.

De fato, os fios que operam distintas redes intelectuais, cujas argumentações disputam a validação ou o expurgo do conceito de barroco em nosso meio, revelam que muitas das tensões subliminares são provocadas pela busca de uma vaga onde o espaço de enunciação e de legitimação são disputados.

Em contrapartida, o ensaísta Guilherme Simões Gomes Júnior, em *Palavra Peregrina*³³, uma análise das transmigrações do conceito de barroco em nosso país, tenta, justamente, escapar da armadilha de um suposto valor hierárquico imutável, ao reconhecer os sutis matizes, com os quais a terminologia crítica recusa ou recupera o amplo conceito; que indo da pérola tosca ou desigual à rocha abrupta, de forma bizarra, à comportamento afetado, do excesso de ornamento enquanto degeneração do classicismo, à arte da contra-reforma, ou, ainda, ao *eon* dionisíaco, é capaz de pertencer, grosso modo, a múltiplos campos de discursividade. Deste modo, a pesquisa de Gomes Júnior tenta retrair a história do “renitente” problema intelectual posto há mais de meio século no meio cultural brasileiro em torno da noção do barroco.³⁴

Considerando que as derivações e os destinos da palavra *barroco* na cultura brasileira tenham preservado um caráter mais polissêmico do que convergente, o autor aponta a certo esgotamento de seu uso no presente, como fato que não impediria a desconsideração de sua importância no debate plástico e literário. Grifa, em sua análise, que embora o uso da palavra em nosso país seja bastante antiga, seu uso adquire maior densidade e visibilidade a partir da década de 1920, com os estudos mais sistemáticos sobre a arte colonial. E que, de um modo geral, a discussão reproduziu um movimento retrospectivo sobre o barroco na Europa, que tratou inicialmente das artes e da arquitetura, para posteriormente focar nos estudos literários, sendo que, no Brasil, a palavra começa a ganhar maior atenção, no contexto literário, a partir dos anos 40. De qualquer modo, a importância da discussão sobre o conceito, é desdobrada por Gomes Júnior em dois níveis. Um mais propriamente histórico, enquanto problema posto para a história das artes e da cultura; e outro teórico, na medida em que a pesquisa e a interpretação sobre a literatura e arte ditas barrocas,

³³ GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. SP: Edusp, Fapesp, 1998.

³⁴ Gomes Júnior teve como estímulo inicial da pesquisa, justamente, a controvérsia acerca da obliteração do conceito de barroco na obra de Antonio Candido, reconhecendo, porém, que logo após a publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, Afrânio Coutinho publica *Conceito de Literatura Brasileira*, já como resposta às proposições de Candido e aos marcos cronológicos que excluem o barroco da época da formação. Cf. Op. Cit. pp15/30.

renovaram o corpo conceitual destes estudos. O autor atribui uma importância fundamental ao conceito no sentido de sua determinação em questionar uma estética de tipo normativa herdada em boa medida do neoclassicismo francês, e da visão histórica constituída por uma espécie de alternância de momentos de apogeu e de declínio da “boa norma”. Isto teria permitido uma relativização da interpretação de fenômenos artísticos, segundo um quadro maior do que aquele apontado no texto de Hansen:

Aceitem-se ou não os princípios de Wölflin ou os limites desses princípios, há que se reconhecer o quanto foram fundamentais no sentido de demonstrar a não-arbitrariedade das formas nas artes do fim do século XVI e do XVII. Longe de serem realizações imperfeitas de um modelo de vitalidade eterna, passaram a ser vistas como expressão de um outro tipo de modelo. Mas da esteira do pensamento de Wölflin, e na medida em que a valorização do *barroco* implicou uma espécie de triunfo contra a rigorosa armadura formal do neoclassicismo, derivou uma perspectiva que associou o *barroco* a uma espécie de explosão de liberdade criadora que acabou por obscurecer o fato de ele também estar fundamentado em um conjunto de preceitos bastante definidos.³⁵

Nesse sentido, as idéias que apontam ao excesso, a volúpia ou ao caráter atormentado da estética barroca, lhe geraram um caráter de subversão. De qualquer maneira, esta aparência subversiva teria tido uma certa eficácia já no início do século XX, cumprindo uma parte relevante na legitimação das experiências artísticas das vanguardas, conforme havíamos mencionado em textos anteriores.³⁶ Com efeito, Gomes Júnior chama a atenção para a simetria histórica que determinou, simultaneamente, pesquisas de reinterpretção das letras e das artes do século XVII e que constituíram a noção de barroco; e as correntes artísticas e literárias que renovaram seus campos específicos voltando seus olhos para as expressões da época que começava a ser entendida através desta nova noção:

Se uma crítica mais rigorosa tende a considerar superficiais os pontos de identificação entre o *barroco* e as *vanguardas* estéticas do século XX, isso, no entanto, não invalida a constatação de que a *invenção do barroco* foi coetânea e teve papel de importância na invenção de procedimentos que estão na base das correntes artísticas do século e de que, a despeito dos múltiplos sentidos assumidos pela idéia de *barroco*, ela continua a ter esse papel ainda hoje. Para que exista um fenômeno de identificação, não é necessário que a imagem que se busca no espelho da tradição, a

³⁵ GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Pó*. Cit. p. 20.

³⁶ Cf., por exemplo, *O motivo da vingança* e *O Jardim das Sereias*, de *Narrativas ficcionais de Tunga I e III*, onde analisamos as recorrências mútuas entre o Surrealismo e a estética barroca latino-americana.

recém-inventada tradição do barroco, reflita de forma precisa e verdadeira a feição daquele que quer identificar-se.³⁷

A obra de Tunga, conforme tentamos demonstrar em textos anteriores, formula, por sua vez, uma identificação revisitada, com a confluência entre a teoria e a prática da *invenção do barroco*, que Gomes Júnior sugere como próprio de parte da tradição vanguardista. Tunga retoma este aspecto da vanguarda, que já devidamente incorporado à sua gramática como um elemento a mais da tradição da arte a ser discutido, para novamente obter potência e gerar sentido à construção estética. Suas palavras elucidam a constituição desse processo em *Resgate* :

Em *Resgate*, havia a vontade de dar carnação ao que era formalizado e morto. Integrar as meninas que pintavam os objetos, metamorfoseavam-se e criavam uma identidade com as peças. Assistimos à transformação da matéria inerte, que ganhou alma. Isso acontecia por fora. As sopas eram incorporadas, com elas provocava-se algo também por dentro.³⁸

Vemos que uma obra como *Resgate*, trata de operar uma provocação simultânea dos sentidos, onde a heterogeneidade pautada por excesso e radicalidade, deflagra uma irrupção sensorial. Esta irrupção estaria implicada na descoberta dos elementos, e da velocidade das ações, que, articuladas entre si, propõem a surpresa a cada momento, conforme declara ainda o artista:

O que me preocupa no trabalho do Centro Cultural Banco do Brasil é a anamorfose da presença das coisas. As mesmas formas presentes no filme e nas transparências dos vidros- que se casam e tentam se organizar como um quebra-cabeça impossível- estão presentes nas grandes formas barrocamente monstruosas. A luz de um sobre o outro cria a totalidade que é o barroco. Muito mais coisa e muito menos tempo. Gosto da intensidade.³⁹

Em última análise, a obra de Tunga trata, voluntariamente, de ir ao encontro de uma poética onde a aglomeração se impõe como uma faísca provocadora, e onde a estética barroca é posta em articulação, visando o manifestar da complexidade formal e conceitual de sua arte.

³⁷ GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Op. Cit. p. 21.

³⁸ TUNGA: In: *Metrô. A metrópole em você*. SP: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

³⁹ TUNGA. Idem

15.E por fim...

A obra de Tunga se caracteriza por um sentido de movimento e circularidade, e, conforme tentamos demonstrar através dos exemplos retirados de sua vasta produção, não se encerra, mas é, pelo contrário, tão aberta à criação auto-remissiva e ao retrospecto que sempre é capaz de criar um mecanismo onde tudo é passível de retomar em movimento espiralado. Para nos colocarmos em consonância com esse aspecto, tratamos, por nossa vez, de propor um ponto de retorno através dos exórdios intitulados de *Narrativas ficcionais*.

Nos textos englobados na relação que tratamos de estabelecer, sob a designação de entre *a grade* e *a espiral*, lançamos nossa primeira hipótese: a de perceber um espaço na linguagem textual e na arte que se situa na divisa, ou numa espécie de ir e vir entre estes dois pólos que o sustentariam. De um lado a *grade*, forma composta por quadrados, que tende a nos dar uma impressão de estática; e sua implicação com um ideário filosófico e estético de demarcação de conceitos, que opera sob uma linha de continuidade e que através disso, determina os limites que possibilitam a alternância entre tradição e ruptura no campo das humanidades.

Por outro lado, a *espiral*, uma forma sem começo nem fim, formada de uma linha que, dependendo do ponto de vista, marca uma ascendência ou descendência, fato que nos remete, em ampla medida, para uma série de conceitos ou eventos que seriam da ordem de um retorno. Este retorno, porém, pressupõe o diferimento, pois a cada vez que uma determinada coisa volta, traz em si uma sorte de crescente descolamento da agregação entre um signo e um significante que nele pudesse estar totalmente contido.

Por essa via, deveríamos considerar, em última análise, que o colapso do paradigma que unia sujeito/objeto como sistema básico da produção de conhecimento manifesta-se mais visivelmente, no saber europeu, ao final do século XX, lançando uma série de bem conhecidas novas premissas de conhecimento filosófico, artístico e psicanalítico que se tornarão as bases conceituais com as quais a estética da modernidade operaria em seu auge. Nesse sentido, a experiência moderna se efetiva na medida em que se encontra com um sujeito que se esvaiu da segurança e da previsibilidade do mundo ao enfrentar-se com um vazio. Muitas das experiências com relação à linguagem que mencionamos ao longo do

trabalho se pautam tanto pela superação da metafísica, quanto por uma abertura interpretativa que transborda o sentido clássico da estética.¹

A partir do Renascimento italiano o paradigma bipolar sujeito/objeto se estabeleceu como um sistema que opunha, de um lado, o homem concebendo a si mesmo como um sujeito detentor da capacidade de observação e análise (sujeito espiritual ou mental), e de outro, o mundo (incluído o corpo humano) como pura materialidade, como realidade, e como objeto das observações do primeiro (o sujeito que observa).

A engrenagem que coloca em movimento este paradigma como artifício de produção de conhecimento, reside na premissa de que cada objeto teria, ou poderia lhe ser atribuído, um sentido. Tal pressuposição supõe uma legibilidade ao mundo. Ou seja, a transformação do mundo num texto legível, coloca cada um de seus objetos numa categoria de signo em potencial. Sendo estes signos decifrados pelo homem, a materialidade que lhes é inerente perde a importância, já que sua função (agora exclusiva) de servir de significante se torna cumprida. Nesse sentido, o Iluminismo manifesta-se como ápice, desde que o ideal de aperfeiçoamento de um saber e de um conhecimento do mundo é adicionado por um desejo de dominação total de seus objetos com vistas ao anseio de uma progressiva felicidade utópica e coletiva como um fim. Diríamos que o pensamento de Friedrich Nietzsche marca um notável ponto de questionamento com relação ao sistema bipolar sujeito/objeto. E dele decorrerá toda uma família filosófica, na qual incluímos pensadores como Georges Bataille e parte dos pós-estruturalistas franceses, que irá sobrepondo acirradas camadas de argumentação em torno da necessidade de constante retomada desta problemática. Nietzsche havia enfaticamente rejeitado este tipo de auto-referencialidade em que o homem se coloca do ponto de vista do observador dotado de uma espécie de espírito externo; bem como desdenhou a busca da verdade e do conhecimento, postos como os últimos impedimentos para o progresso e o bem estar de uma humanidade homogênea. Sua contribuição é, portanto, fundamental no desaparecimento do equilibrado sistema de bipolaridade. Como consequência deste desaparecimento, o mundo dos objetos irá deixando de ser experimentado através dos sentidos, como um mundo legível universalmente. Noutras palavras, o mundo dos objetos deixando de ser dado como um mundo de signos, onde um

¹Entendemos por “sentido clássico” da estética, uma espécie de *mimesis* aristotélica alargada e transformada, já que a *ratio* renascentista supõe a busca pelo “princípio de vida”, que é visível e manifesto nas coisas da natureza, através da imitação e da procura da beleza simultaneamente.

remetia ao espelho do outro num perfeito encaixe, abre-se uma fissura, um espaço para os experimentos intelectuais e artísticos que irão se pautar, justamente, pelo desencaixe entre objeto e signo. Esta “desregulação do signo” em estado de emergência pode ser encontrada por exemplo, na poesia simbolista na qual o valor de materialidade dos significantes passa a frente da simples função de articular o significado, e nesse sentido Mallarmé exemplifica notavelmente esta passagem através da importância que atribui à disposição tipográfica; bem como na música em obras de compositores como Richard Wagner, que tentaram semantizar certas estruturas sonoras que durante muitos séculos haviam sido vazias de sentido; e nas artes plásticas através da ambivalência das formas exemplificadas na pintura de Cézanne, onde a composição se efetiva ainda dentro da ordem da figuração, lançando porém, simultaneamente, e dentro do mesmo espaço, uma ordem de ênfase na pura forma, no poder pictórico em si. Pois bem, neste cenário emergente, cujo fermento para as vanguardas começa a se processar, passa a ser dada uma disposição a aceitar como reais, certos fenômenos que dentro do pensamento que distinguia sujeito/objeto, não poderiam nunca serem definidos como existentes de modo independente da mente ou razão humanas. Esta disposição, portanto, abriu a fenda entre o conhecimento da verdade sobre o mundo dos objetos, e as realidades que esta mesma mente é capaz de produzir. A capacidade de constituir estas novas realidades reflete o caráter pioneiro desta forma de experiência, da qual decorre um interesse num certo halo de “mistério” com o qual muitos artistas da virada do século irão se identificar, com o propósito de dar conta da nascente problemática da alteridade entre sujeito-criador e linguagem.

A alteridade está implicada em todo dispositivo de abertura, seja do sujeito para a linguagem e vice-versa, e se manifesta na ordem formal dos meios de expressão. Do paradoxo existente entre uma emergente e ampla experimentação em torno da linguagem (em sua face desconhecida, em seu descolamento do signo) é que deriva uma série composta de bifurcações e proximidades entre arte e psicanálise, conforme, por exemplo, o Surrealismo nos havia demonstrado. Muitos dos heróis da modernidade contribuíram em erodir ainda mais este solo, no qual situamos esta reflexão para problematizar algumas questões por vezes reprimidas na arte contemporânea. Dentre elas, a rediscussão sobre os limites e as combinatórias entre as ordens do legível e do visível.

A articulação problematizada entre estas duas ordens, na modernidade, deriva do barroco, no sentido em que passam a constituir-se como “próteses” uma da outra.

Havíamos trabalhado a *grade* com uma hipótese, que, primeiramente a relacionava ao tecido, ou melhor, fizemos referência à metáfora do tecido-escritura para pensar a modernidade como um mecanismo que cria incessantemente uma cisão desta metáfora a partir da disseminação da imprensa. Por outra via, mais adiante, admitimos que parte desta metáfora se manteve viva dentro da tradição da fatura literária, que sobrevive através de um sintoma familiar que é transmitido de modo subliminar nas fissuras da obsessão vazia das tarefas cotidianas.²

Com isto, tentava-se criar uma condição paradoxal que se traduzia no fato de ser a escrita corriqueira, um elemento de transgressão em relação a uma suposta simetria espacial dada através de regras gramaticais e ortográficas. Vimos, nesse sentido, um certo aspecto da poesia escrita, como uma condição de manutenção da *grade*.

Em ampla medida, nossas remissões a o universo da *grade*, nos levaram muitas vezes à imagem mítica da mulher-tecelã. Nos permitiremos nas linhas a seguir, uma breve incursão à *espiral* através da figura do ceramista, que não tendo encontrado lugar nas nossas análises ao longo da tese, ressurgiu agora, ao final, postulando sua sobrevivência, que é pautada, justamente, também numa antiquíssima disciplina da arte, na qual uma série de hipóteses que apontamos ao longo dos textos se efetivariam de um modo concreto.

Sabemos que em qualquer tempo e em qualquer lugar, um oleiro, ao confeccionar um determinado objeto em argila, em especial com as formas derivadas da geometria, ou melhor dito, dos sólidos geométricos quadrados ou retangulares, oval ou esféricos; bem como as possíveis abstrações mais livres que a elas se remetam, ele as fará de tal maneira, que estas sejam como uma fina parede que circunda um recheio pleno de vazio. Ou melhor, subjaz usualmente na parte interna destas formas tridimensionais oriundas do intelecto e portanto, da *grade*, um espaço “oco” cuja matéria é o próprio ar³.

²Excetuemos aqui o procedimento tradicional que pertence mais propriamente ao campo da escultura, e que supõe a modelagem por adição de porções de barro e, portanto, à construção de um objeto maciço que concerne à questão do volume. Devemos, porém frisar que estamos nos reportando aqui, neste momento, especificamente, a um recorte dentro da concepção e da técnica da Cerâmica.

³Excetuemos aqui o procedimento tradicional que pertence mais propriamente ao campo da escultura, e que supõe a modelagem por adição de porções de barro e, portanto, à construção de um objeto maciço que concerne à questão do volume. Devemos, porém frisar que estamos nos reportando aqui, neste momento, especificamente, a um recorte dentro da concepção e da técnica da Cerâmica.

Nosso oleiro poderá, então, modelar sua peça em um torno; trabalhar seu objeto através da técnica de rolinhos, que vão sendo emendados como se fossem carreiras ou ir estendendo a argila sobre uma mesa com o auxílio de um rolo, diga-se de passagem, numa operação muito similar aos procedimentos culinários de preparação de massas, até obter uma “massa” ou literalmente uma “pasta” que seja maleável e ao mesmo tempo, muito fina em termos de densidade. Com a placa obtida, que será recortada a seguir e cujas partes serão “coladas” e montadas com uma liga de barro líquido temos o suporte para uma determinada peça. Antes disso, no entanto, no caso de se trabalhar a massa abrindo-a com um rolo a placa obtida será perscrutada intensa e atentamente pelo olhar treinado do ceramista, que irá buscar ao longo de toda sua superfície, as pequenas, quase imperceptíveis, bolhas de ar que se formam durante o processo de amassar e esticar o barro. Tais bolhas, se não forem devidamente eliminadas, poderão comprometer a integridade da peça durante seu cozimento, pois tendem a explodir no processo de sujeição do caráter fugidio, úmido e maleável da argila crua. Diríamos que há então uma espécie de sujeição desta maleabilidade da argila, que se dá através de sua exposição ao intenso calor da queima, fato que a tornará irreversivelmente alguma coisa, qualquer coisa de natureza concretamente sólida que habite nosso mundo, e que a faça pertencer à ordem dos objetos aos quais são atribuídos significados. Voltemos um pouco atrás, uma vez que tudo isso corre o risco de não se efetivar, já que as perigosas bolhas de ar ainda se escondem sob a placa de barro disposta sobre a mesa. Bolhas que nosso experiente ceramista irá furar uma a uma na ainda crua e maleável superfície, evitando qualquer possibilidade de desastre - esta superfície amassada e anestesiada pelo alisamento – será furada. E após esta operação, será alisada manualmente com todo o cuidado, até que se obtenha, o mais perfeitamente possível, uma planaridade regular, uma densidade semelhante em toda a placa, que será modelada, digamos, em forma esférica. Nosso oleiro fará então, na peça, um pequeno furo, da largura de uma agulha de costura, por exemplo, para que o ar saia durante o cozimento.

Uma esfera de barro é, então, uma matéria de fina densidade que circunda um pedaço de puro “nada”. Ou que permite através de um minúsculo furo, a saída deste pequeno “nada” ao mundo das coisas que nos rodeiam. Mas também, poderíamos dizer, inversamente, que o furo equivalente à largura de uma agulha de costura, que aliás, é o instrumento usualmente utilizado nesta operação, permite a entrada de ínfimas parcelas do mundo e da luz naquele

“nada”. A reiteração deste processo de encontro com o vazio, é, portanto, uma experiência que pertence à *espiral*.

Há, aqui, um saber estético e profundamente filosófico, advindo da grandeza das pequenas aptidões manuais que se circunscreve no espaço entre a grade e a espiral. Para além de toda a sofisticação de procedimentos propostos em textos multidisciplinares, e mesmo não sendo um ceramista no sentido tradicional, Tunga, como um bom conhecedor do aspecto artesanal da arte, postula, especialmente a partir das experiências com escultura, também, em sua obra, uma imanente proliferação de sentidos.

16. Referências bibliográficas

- ACHER, Nelson. In: FECHNER, Gustav T. *Da anatomia comparada dos anjos*. SP:34, 1998.
- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. SP: 34/Duas Cidades, col. Espírito Crítico, 2003.
- *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- (Et alii). *Dialética do esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almadina, 1979.
- AIRA, César. *A trombeta de vime*. Tradução de Sérgio Molina. SP: Iluminuras, 2002.
- *La Nueva escritura. Crônicas del post-Boom*. In: La Jornada Semanal. México DF. 12/04/1998.
-” Conexiones Rio Buenos Aires”. In: KLINGER, Diana. Radar Libros, pág. 12, Buenos Aires, 25/06/2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *HOMO SACER: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Ed da UFMG. (Col. Humanitas), 2002.
- “La ‘note oscura’ di Juan de la Cruz.” In: De La CRUZ, Juan. *Poesie*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Pietro Nassati. SP: Martins Claret, 2002.
- ANDRADE, Ana Luísa. “Saturno devorador da modernidade. Imagens/Sensações”. In: Revista brasileira de literatura comparada. Fpólis: Abralic, 1998.
- *Osman Lins. Crítica e criação*. SP: Hucitec, 1987.
- Reciclando o engenho: “Osman Lins e as constelações de um gesto épico.” In: ALMEIDA, Hugo (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. SP: Nankin, 2004.
- ANDRADE, Mário. *A Enciclopédia Brasileira*. SP: Edusp, 1993.
- *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. BH: Villa Rica editora, 1997.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. SP: Iluminuras/edusp/Fapesp, 1995.
- ANTELO, Raúl..... *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001..... “Nominalismo infrapolítico”. Digitalizado, 2003.
- *Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal*. Cátedra de Estudos Brasileiros, Leiden, 2000.
- “Maria com Marcel.” In: *Discutir el cânon. Tradiciones y valores em crisis*. Buenos Aires: Centro de Investigadores Argentinos de Arte (CAIA), 2003.
- “Uma Literatura Centáurica”. In: *O Brasil, a América Hispânica e o caribe: abordagens comparativas*. Revista Ibero-Americana, ns. 182/3, janeiro/Junho, 1998.
- “La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en America Latina”. In: Ramona, revista de artes visuales. (entrevista a Gonzalo Aguilar y Rafael Cippoli) Buenos Aires: noviembre de 2004.
- *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. “A origem divina das imagens”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (direção geral). *A Pintura. Textos essenciais*. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. SP: 34, 2004.
- BARILARO, Javier. In: IRUZUN, Patxi. “Literatura basura?” <http://www.literaturas.com> febrero 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2002.

- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Tradução, apresentação e notas de Axel Gasquet. Córdoba Argentina: Alción, 2003.
-*El erotismo*. Tradução ao espanhol de Maria Luiza Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960.
-*Teoria da Religião*. Tradução de Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare. SP: Ática, 1993.
- *História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. SP: Cosac&Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges (et alli). *Enciclopedia Acephalica*. Document of the avant-garde. London: Atlas Press, 1995.
- BECK, Mme. Lina. 'L'Estancia de Santa Rosa. Scènes et Souvenirs du desert argentin'. In: La revue des deux mondes. Vol. 54, 15 de Novembro de 1864.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. SP: Brasiliense, 1985.
- "Alegoria e drama barroco". In: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas, de Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1984.
-*Rua de mão única*. Obras Escolhidas, vol. II. SP: Brasiliense, 2000.
- BEVERLEY, John. *Uma modernidad obsoleta: Estúdios sobre el barroco*. Los Teques, Venezuela: Fondo editorial ALEM, 1997.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do presente: Limiares*. Fpólis: UFSC, 2005 (tese de doutorado).
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. RJ, Rocco, 1987.
- *El paso (no) más allá*. Intr. de José Ripalda; trad. De Cristina Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. Edição. RJ: Imago, 2002.
- BODEI, Remo. *El lince y la jibia: Observación y cifra en los saberes barrocos*. In: Cuadernos del círculo de Bellas-Artes, Madrid, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *O escritor argentino e a tradição*. In: *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: *Obras Completas*. SP: Globo, 1998.
-*Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. In: *Obras Completas*. SP: Globo, 1998.
-*Outras Inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. In: *Obras Completas*. SP, Globo, 1998.
- *Sete noites*. Tradução de Sérgio Molina. In: *Obras Completas*. SP, Globo, 1998.
-*Textos Cativos*. Tradução de Sérgio Molina. In: *Obras Completas*. SP: Globo, 1998.
- *Algunos pareceres de Nietzsche*. In: *La Nación*, Buenos Aires: 11 de fevereiro de 1940.
- *La doctrina de los ciclos*. In: Sur, Março de 1936.
- "La Biblioteca Total". In: *Borges em Sur: 1931-1980*. BA: Emecê, 1999.
- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. "Animales esféricos". In: *Libro de los seres imaginários*. Barcelona: Emecê, 1990.

- BOIS, Yve-Alain. *Viva o formalismo (bis)*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- BUARQUE de HOLANDA, Sérgio. *Tentativas de Mitologia*. SP: Perspectiva, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica, O 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *A estética do fragmento*. Travessia n. 33, Florianópolis: Ufsc, 1996.
-*Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luísa Andrade. Belo Horizonte/Chapécó: Ed. Da UFMG/ Argos, 2002.
- BURUCUA, José Emílio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2003.
- BRETT, Guy. "Lèzarts." In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
- CABANNE, Pierre. *Mer...de aux critiques*. Paris :Quai Voltaire, Édima, 1995.
- CAILLOIS, Roger. *El Hombre y el Sagrado*. (1. edição francesa-1939, primeira edição espanhola revisada, 1942). México: Fondo de Cultura Económica, s/d.
- *Belone, ou La pente de la guerre*. Paris: Fata Morgana, 1994.
- *Estrutura e classificação dos jogos*. In: *Anhemi*. SP: Junho de 1953, volume 31.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. SP: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. SP: Companhia Editora Nacional, 1971.
- CANTON. Kátia. "Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra". In: XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: fundação Bienal, 1998.
- CARPENTIER, Alejo. "Lo barroco y lo Real-Maravilloso." In: CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. SP: Perspectiva, 1998.
- CASANIEGRA, Mercedes. *Tunga em Buenos Aires*. B.A: Centro Cultural La Recoleta, 1999. (catálogo).
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997
- CHEREM, Rosângela. "Sobre o espólio de Warburg: a leitura de imagens segundo Ginzburg e Didi-Huberman". (digit, 2004).
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. Coleção Estudos, SP: Perspectiva, 1998.
- *Fundadores da modernidade*. (Coordenação). SP: Ática, 1991.
- CLARK, Lygia. "Nós somos os propositores". In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Catálogo da sala especial do 9. Salão nacional de Artes plásticas. RJ: Funarte, 1986.
- COOK, Theodore Andrea. *The Curves of Life. (An account of spiral formations and their application to growth in nature, to science and to art.)* NY: Dover, 1979. (1. edição, Constable and company, Londres, 1914)
- COCHIARALLE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos anos 50*. RJ: Funarte, 1987.
- CORDEIRO, Waldemar. "Manifesto Ruptura". In: COCHIARALLE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos anos 50*. RJ: Funarte, 1987.
- CRUZ, Maurício. "Voisins du zero. Hermafrodism and velocity". In: *Tout-Fait, the Marcel Duchamp on-line journal*. Vol.2 Issue 5. April, 2003.
- DAMISCH, Hubert. Apud: CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DAVID, Catherine. "Désordres." In: *barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

- DEBORD, Guy. "Teoria de la deriva." In: *La creación abierta y sus enemigos; textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Palbart. SP: 34; 3. Edição, 2000.
..... *Diferença e Repetição*. Trad. de Luis Orlandi e Roberto Machado. RJ: Graal, 1988.
..... *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luis B. Orlandi. Campinas: Papirus, 2. Edição, 2000.
..... *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Palbart. SP: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Volume 5, Tradução de Peter Pál Palbart e Janice Caiafa. SP: 34, 1997 (1. reimpressão, 2002).
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. SP: Iluminuras, 1997.
..... *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia Moraes do Rego. RJ: Relume Dumará, 2001.
..... *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. BH: Editora da Ufmg, 2002.
..... *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. SP: Editora da Unesp, 2002.
- DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea. Vida de Santos*. Trad. do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica por Hilário franco Júnior. SP: Companhia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "L'Image Survivante (Histoire de L'Art des fantomes selo Aby Warburg)." In: *L'Image fantôme, survivance des formes et impuretés dus temps*. Paris: Les editions de Minuit, 2002.
..... Apud: CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Trad. de M. Dolores Vaillagou. Madrid :Tecnos, 1998.
- FECHNER, Gustave Theodor. *Da anatomia comparada dos anjos*. Tradução de Paulo neves. SP: 34, 1998.
- FER, Briony. "Surrealismo, mito e psicanálise". In: FER, Briony (et alli). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. SP: Cosac&Naify, 1998.
- FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. Tradução de Manoel Costa e Flávio Moreira da Costa. RJ: Francisco Alves, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das Ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. SP: Martins Fontes, 1992.
..... *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e Escritos, vol.III. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado. RJ: Forense Universitária, 2001.
..... *Raymond Roussel*. Tradução. de Manoel Barros da Motta e Vera Avellar Ribeiro. RJ: Forense Universitária, 1999.
- FORN, Juan. "El dilema del marco irregular". In: *Abstracción I*. Buenos Aires: Banco Velox, 2001.
- FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Tradução de Duda Machado. SP: casa Editorial paulista, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Construções em análise*. Obras Completas, vol. XXIII. RJ: Imago, 1990.
- GANDILLAC, Maurice. *Gêneses da modernidade*. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. SP: 34, 1995.
- GIUNTA, Andréa. "León Ferrari". In: <http://centroculturalrecoleta.org/12/visuales4.htm>

- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões de. *Palavra Peregrina: O barroco e o pensamento sobre Artes e Letras no Brasil*. SP: Edusp, Fapesp, 1998.
- GOMBRICH, E.H. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva.(col Trajectos),1994.
- GORELIK, Adrián. “La producción de um artista”. In: *Um estado de arte: el fenómeno Kuitka*. Buenos Aires: Punto de Vista n. 77,Abril, 2003.
- GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. Coleção movimentos da arte moderna. SP: Cosac&Naify, 2003.
- GRACIÁN, Baltazar. *A arte da prudência*. SP: Martin Claret, 2001.
- GREENBERG, Clement. *A pintura moderna*. In: *A nova Arte*. Organização de Gregory Battcock. Tradução de Cecília Prada e Vera Toledo. SP: Perspectiva, 1975.
-”Queixas de um crítico de Arte”. (Entrevista com Ann Hindry). In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- GROULIER, Jean François. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. Textos essenciais*, vol II.SP:34, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose.Um novo paradigma estético*.Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.SP:34, 2000.
- GUERREIRO. António. *A biblioteca Warburg. Entre o labirinto e o hipertexto*. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm>
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores pereira. SP:34, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa*, revista de literatura brasileira n. 2.SP:34, 2001.
- HEARTNEY, Eleanor. “Postmodern Heretics”. In: *Art in América*. Vol.85, n.2. February, 1997.
- HERTZ, Neil. *O fim da linha.Ensaio sobre a Psicanálise e o Sublime*. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães. RJ: Imago, 1994.
- HOMERO. *Obras Completas*. Tradução do grego ao espanhol de Luís Segalá y Estalleta. Coleção Clásicos Inolvidables. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.
-*Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes.SP: Ars Poética, Col. Texto e arte 5, 1996.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido.Cultura y memórrria en tiempos de globalización*.Buenso Aires: Goethe Institut/Fondo de Cultura de Argentina y Mexico, 2002.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía.)* Buenos Aires, Piados, 2002.
- KRANIAUSKAS, John. “Cuidado, ruínas mexicanas!: ‘Rua de mão Única’ e o inconsciente colonial”. In: *A filosofia de Walter Benjamín. Destruição e experiência*. Organização de Andrew Benjamin e Peter Osborne. Tradução de Maria Luisa Borges. RJ: Jorge Zahar, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1997.
-*The optical Unconscious*. Masachussets: The MIT Press, 1996.
- “Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi”. In: *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. SP: Martins Fontes, 2001.
-”Uma visão do modernismo”. In: *Clement Grenberg e o debate crítico*. Org. de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- JAY, Martin. *Downcast eyes.The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*.Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

- JANET, Pierre. 'Les caracteres psychologiques de l'extase'. In: ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certain de mes livres*. Paris : Jean-Jacques Pauvert editeur, 1963.
- LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas Indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rudolfo Wilcock*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- *Tunga. Uma visão panorâmica.(1977/97). Um universo de enlaces exquisitos*. In: [http://www.universes-in-universe/ htm](http://www.universes-in-universe/htm)
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. SP: Cosac&Naify, 2001.
- LEIS, Hector Ricardo. "Condição humana e ressentimento na modernidade periférica". In: LEIS, Hector Ricardo & ALVES, Caleb Faria. (orgs). *Condição humana e modernidade no Cone Sul. Elementos para pensar Brasil e Argentina*. Fpólis: Cidade Futura, 2003.
- LESSING, G E. *LAOCOONTE, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de márcio Seligmann-Silva.SP: Iluminuras, 1998.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu Costa. SP: 34, (1. Edição 1993, 9. Reimpressão 2000).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés.SP:Brasiliense,1986.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. Vol. I. SP: 34, 2004.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad; introd e notas de Irleamar Chiampi. SP: Brasiliense, 1988.
- LINK, Daniel. "Orbis tertius. La Obra de arte en la época de su reproducción digital". In: *Mediações*. VIII Congresso Internacional da Abralic, 2002.
- "Borges ele mesmo". In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó:Argos, 2002.
- LINS, Osman.*Avalovara*. SP: Companhia das Letras, 2001.
- LIPPARD, Lucy. "Eurásia". In: WOOD, Paul. *Arte Conceitual*.SP: Cosac&Naify, 2002.
- MALEVICH, Kasimir Severinovich. "Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o novo Realismo na pintura". In: GOODING, Mel.*Arte Abstrata*. SP: Cosac& Naify, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Ígitor". In: *Poemas*. Organização e tradução de José Lino Grünwald. RJ:Nova Fronteira, 1990.
- MALINOWSKI, Bronislaw. "Introducción". In : ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- MARCADÉ. Bernard. "Le devenir-femme de L'Art". In : *Femininmasculin.Le sexe de L'Art*.Paris :Centre Georges Pompidou/Gallimard/Electa, 1995.
- MARTINS LINDOTE, Marta Lúcia. "Vanguarda Viperina".In: *Discutir el cânon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires: Centro de Investigadores Argentinos de Arte.(CAIA), 2003.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. A arte como contra-arte*. Colônia: Taschen, 2000.
- MORAES, Eliane Robert. "Um olho sem rosto". In: BATAILLE, Georges. *História do Olho*.SP: Cosac&Naify, 2003.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX*. SP: Itaú Cultural, 1991.
- MORICONI, Ítalo. "Sublime da Estética, corpo da cultura." In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*.Fpólis:Abralic/Letras Contemporâneas, 1988.

- MOSQUERA, Gerardo. “El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia”. In: *Universes in Universe*. Revista de arte on-line. (URL: [http:// universes-in-universe.de/magazin/marco-polo-mosquera.htm](http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo-mosquera.htm))
- MOURÃO, Gerardo Mello. *Cânon e Fuga*. SP: Record, 1999.
 “Entrevista a Rodrigo Leão”.
 In: [www.http://virtualbooks.terra.com.br](http://virtualbooks.terra.com.br)
 *Teresa*. In: *Assalto*. Brasília: CCBB, 2001.
 *Teresa*. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, n. 2. SP: USP/34, 2001.
- NÉRET, Giles. *Kasimir Malevich(1878-1935) y el suprematismo*. Colonia: Taschen, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O NASCIMENTO DA TRAGÈDIA ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. SP: Companhia das Letras, 1992.
 *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2000.
- NOCHLIN, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames & Hudson, 2001.
- NOÉ, Luis Felipe. “Presencia y vigência del pasado en la obra de Augusto Ferrari”. In: *Augusto Ferrari (1871-1970). Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Licopódio, 2003.
- NOVAIS, Fernando. “O Brasil de Hans Staden”. In: *Hans Staden. Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. SP: Terceiro nome, 1999.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- OSÓRIO, Luis Camillo. *Flávio de Carvalho*. Coleção Espaços da Arte Brasileira. SP: Cosac&Naify, 2000.
 In: OLIVEIRA, Gustavo. “Círculos, tramas e paradoxos”. Revista Veredas, n. 66 Junho de 2001.
 “Entrevista com Tunga”. In: *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (catálogo)
- PANOFKY, Irwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982.
- PERLOFF, Marjorie. “The conceptual poetics of marcel Duchamp”. In: *21st Century Modernism*. Malden, Mass: Blackwell Publishers Inc, 2002.
- PLÍNIO, O Velho. “História Natural”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. Vol. I. SP: 34, 2004.
- PONGE, Robert. *O Surrealismo na América hispânica e no Brasil*. Fortaleza/São Paulo: Agulha, revista de cultura, n.18/19; novembro 2001.
- RAMINELLI, Ronald. “Canibalismo, Amor e Ódio”. In: JBonline.terra.com.br/destaques/500anos/html.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. SP, 34, 1995.
- REINHARDT, Ad. “Escritos.” In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova Arte* Tradução de Cecília Prada e Vera Toledo. SP: Perspectiva, 1975.
- RICKEY, George. *CONSTRUTIVISMO. Origens e evolução*. Tradução de Regina de Barros Carvalho. SP: Cosac&Naify, 2002.
- RÖHL, Ruth. “A modernidade na literatura alemã”. In: CHIAMPI, Irlemar. (Coordenação). *Fundadores da modernidade*. SP: Ática, 1991.
- ROLNICK, Suely. “DESPACHOS NO MUSEU, sabe-se lá o que vai acontecer...” In: São Paulo em Perspectiva, vol. 15, Julho/setembro 2001.

- “Tunga, a virtualização da arte”.In: Panorama da Arte Brasileira. SP: MAM, 1998.
- “Instauração de mundos”. In: Tunga: 1977/97. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.
- “Instauração”. SP: M. Officer, 1997.
- ROSENFELD, H. Kathrin. “O charme discreto da surpresa: a propósito de Heidegger e Derrida”. In: *Ética e Estética*. Organização de Denis L. Rosenfield. RJ: Zahar, 2001.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan : esboço de uma vida, história de um sistema do pensamento*. Tradução de Paulo neves. SP: Companhia das letras, 1994.
- ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certain de mes livres*.Paris : Jean-Jacques Pauvert editeur, 1963.
- SANTIAGO, Silviano. *Por uma literatura nos trópicos*. Ensaio sobre dependência cultural. SP: Perspectiva, 1978.
- “A ameaça do Lobisomem”.In: Revista brasileira de literatura comparada, n. 1. RJ: Abralic, 1991.
- “Crítica cultural, crítica literária:desafios do fim do século.”.In: Associação de estudos latino-americanos. Guadalajara, México, 1997.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. SP: Perspectiva, 1979.
-*Colibri*. Tradução de Sieni campos. RJ: Rocco, 1989.
- O Barroco e o neobarroco”. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. SP: Perspectiva, 1979.
- SARLO, Beatriz. *Olvidar a Benjamin*.Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.
- “Guerras de religión”. In: revista *Debate*. B.A.:Dezembro, 2004.
- *Cenas da vida pós-moderna*. RJ: Ed. Da UFRJ, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. SP: Iluminuras, Edusp, Fapesp, 1995.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrareforma y barroco: lecturas iconográficas y iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Mimesis, tradução, enargéia e a tradição da ‘ut pictura poesis’.” In: LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. SP: Iluminuras, 1998.
- SÓFOCLES. *Antígone*. In: *Rei Édipo, Antígone*. .Tragédias Gregas. Coleção universidade de bolso. Prefácio, introdução e notas de J. B. Mello e Souza. SP: Ediouro, s/d.
- SUSSEKIND, Flora. “A literatura brasileira nos anos 90.” Mais! Folha de São Paulo, 27 de julho de 2000.
- STADEN, Hans. *Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. SP: Terceiro Nome, 1999.
- STRZEMINSKY, Wladislaw. In: RICKEY, George. *CONSTRUTIVISMO*. SP: Cosac&Naify, 2002.
- SZTULMAN, Paul. *Tunga*.In: Documenta 10. Kassel, 1997, (catálogo).
- TORREGROSA, Marta & RUBIOLA, Jaime.*Eugênio D’Ors, el hombre y su obra*. In: <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/Ors/htm>
- TORRES-GARCIA, Joaquín. “Meu testamento artístico”.In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*.SP: Iluminuras/Fapesp/Edusp,1995.

..... “Querer construir”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. SP: Iluminuras/Fapesp/Edusp, 1995.

TYNIANOV, Iouri. *Lê Vers lui-même. Lês problemes du vers*. Paris, 1018 Uge, 1977.

TUNGA. *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.

..... *Serei A?* Trans. La oficina, maio de 1997.

..... In: LANE, SIMON. *Bomb Magazine*. Américas n. 78, 2001/2.

..... In: depoimento à autora em 20/10/2000.

..... In: OSÓRIO, Luís Camillo. *Assalto*. CCBB, 2001.

..... “O afeto, o soma, é também um modo de pensar”. In:

http://www.universesinuniverse.de/doc/tunga/s_int1.htm

..... In: *Metrô: a metrópole em você*. SP: CCBB, 2001. (catálogo)

..... In: *Resgate*. SP: CCBB, 2001. (folder)

TUNGA & OMAR, Artur. *O Nervo de Prata*. (Vídeo. Dur. 18 minutos), Fundação Iochpe, 1983.

VALÉRY, Paul. “Pieces sur l’Art”. In: LADDAGA, Reinaldo. *Uma visão panorâmica*. <http://www.universes-in-universe.htm>.

VAN DOESBURG, Theo. In: RICKEY, George. *Construtivismo*. SP: Cosac&Naify, 2002.

VIANNA BAPTISTA, Josely. *AR*. SP: Iluminuras, 1991.

..... *Corpografia. (com Francisco Faria)*. SP: Iluminuras, 1992.

VIEIRA, Antonio. “Sermão da hexagésima”. In: BUARQUE De HOLANDA, Sérgio. *Tentativas de mitologia*. SP: Perspectiva, 1979.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma Ciência Nova. (Acerca da natureza comum das nações)*. Seleção, tradução e notas de Antonio lázaro de Almeida Prado. SP: Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores).

VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2000.

..... *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

..... “El canon literário espanõl está dictado por las máfias”. In:

TEJEDA, Armando. *BABAD* n. 6, Enero, 2001.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem; e outros ensaios de antropologia*. SP: Cosac&Naify, 2002.

WARBURG, Aby. “Images from the region of the Pueblo Indians of North America”. In: STEINBERG, Michael. NY: Cornell, 1995.

..... *Le rituel du Serpent*. Paris: Fondation de France, 2003.

WILLS, David. *Prosthesis*. Stanford University Press : Werner hamacher & David Wellberry, editors. Col. Meridian, crossing aesthetics, 1995.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. SP: Cosac&Naify, 2003.

Índice das ilustrações

1. Maria Martins: *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*. 1942.
 2. Tunga: *Tesouros Besouros*. 1992.
 3. Xilogravura constante na primeira edição de *Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes* de Hans Staden. Marburg: Alemanha, 1557.
 4. Tunga: *Instauração Resgate*. SP: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
 5. Marcel Duchamp: *Why Not To Sneeze Rose Sélavy?* 1921/64.
 6. Richard Serra: *Rio Rounds*. 1997. Bastão de óleo sobre parede. RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica.
 7. Tunga: detalhe de *Descrição de uma experiência de fina física sutil*. (Avant-garde walk in Soho), Nova York: 1996.
 8. Tunga: *Palíndromo incesto*. 1992. Cobre, ferro, imãs. Galerie nationale du Jeu de Paume.
 9. Tunga: *Palíndromo incesto*. 1992. Cobre, ferro, imãs. Galerie nationale du Jeu de Paume.
 10. Ilustração constante em *Avalovara* de Osman Lins. SP: Companhia das Letras, 2001.
 11. Oficinas da editora *Eloísa Cartonera*. Buenos Aires, 2004.
 12. Livro da editora *Eloísa Cartonera*. Buenos Aires: 2004.
 13. Tunga: *Semeando Sereias*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
 14. Tunga: *Semeando Sereias*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
 15. Théodore Géricault: *Cabeças degoladas*. 1818. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Estocolmo.
 16. André Masson: ilustração para a capa do primeiro número de *Acéphale*. Junho de 1936.
 17. Tunga: detalhe de *Gravitação magnética*. Cabeça de ferro fundido, fios de ferro. 1987. 19º Bienal de São Paulo.
 18. Tunga: Detalhe de *Serei a?* In: *Trans*. Volume 5, 1998
 19. Kazimir Malevich: *Suprematismo (Branco sobre branco)*. 1918. Óleo sobre tela (97x70 cm). Museu Stedelijk, Amsterdam.
 20. Piet Mondrian: *Composição com azul e amarelo*. 1932. Óleo sobre tela (55,5x55,5 cm). Fondation Beyeler, Basileia.
 21. Joseph Beuys: *Eurásia*. 1966. Tate Gallery.
 22. Kazimir Malevich: *Auto-retrato*. 1933. Óleo sobre tela (70x66cm). Museu de São Petersburgo
 23. Marcel Duchamp: *Traveler's folding item*. 1916. NY: The Mary Sisler Collection.
 24. Túmulo de Malevich adornado com o *Quadrado Negro* após o enterro do artista. 1935.
 25. Impressões digitais mostrando padrões espiralados da pele: Ilustração do livro *The curves of life*, de Theodore Andréa Cook, cuja primeira edição é de 1914. NY: Dover, 1979.
 26. Ad Reinhardt: *Black Painting n. 34*. 1964. Óleo sobre tela (153x152 cm). National Gallery of Art. Washington.
 27. Tunga: detalhe de *Sero te amavi*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
 28. Tunga: detalhe da performance de *Sero te amavi*. NY: The contemporary.
 29. Esquema gráfico do *nó borromeano* criado pelo psicanalista Jacques Lacan.
 30. Andres Serrano: *Ulrick and Antonio*. 1995.
 31. Augusto Ferrari: fotografia para ser utilizada na execução das pinturas da Igreja de San Miguel Arcángel. Buenos Aires, 1917.
 32. Rubens: *As três graças*. (1638/1640). Museu do Prado, Madri.
 33. Raúl Lozza: *Pintura n. 678*. 1971; óleo e madeira sobre hardboard. (122,2x102cm) Buenos Aires: Museu Nacional de Belas Artes.
 34. Waldemar Cordeiro: *Movimento*. 1951. Têmpera sobre tela. (90,2x95 cm). SP: Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
 35. Mary Vieira: *Multivolume*. Década de 50.
 36. Lygia Clark: *Caminhando*. 1964.
 37. Hélio Oiticica: *Parangolé 1*. 1964.
 38. Tunga: *Cadentes lácteos*. 1994. Ferro fundido e gelatina. Phoenix Art Museum.
 39. Tunga: *Xipófagas capilares entre nós*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
 40. Tunga: *Pinturas sedativas*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
 41. Mestre Valentim: Detalhe da *Fonte dos Amores*. Passeio Público. Rio de Janeiro. 1783
 42. Alfred Jarry: *Verdadeiro retrato do senhor Ubú*. 1896.
 43. Barnett Newman: *Onement III*. 1949. Óleo sobre tela. (182,5x84,9 cm). NY: Moma.
 44. Hans Bellmer: *A boneca 1936/65*. Alumínio pintado sobre base de latão. (46,4x26x22,9 cm). Tate Gallery.
 45. Tunga: *Barrocos de lírio*. 1994. Madeira, charutos, metal. Dimensões variáveis. X Bienal de la Habana.
 46. Grupo de *Laocoonte*. Anônimo. Escultura grega em mármore do século I. AC. Museu do Vaticano.
 47. Fotografia de Aby Warburg com um nativo norte-americano durante sua estadia no Novo México. 1895/6.
 48. Guillermo Kuitca: *Terminal*. 2000. Óleo sobre tela. (195,6x318,8 cm). Coleção Privada.
 49. Tunga: *Vanguarda Viperina*. Trança de cobras, dimensões variáveis. 1985/95.
 50. Tunga: *Xipófagas capilares entre nós*. Dimensões variáveis. 1985/89.
 51. Tunga: detalhe da instauração *Teresa*. SP: Centro cultural Banco do Brasil, 2001.
 52. Tunga: cena do vídeo *ÃO*. 1981/83.
 53. Gustave Courbet: *L'Origine du monde*. 1866. Óleo sobre tela (46x55 cm). Museu Courbet, (depósito provisório).
 54. Marcel Duchamp: *Anémic Cinema*. 1926.
 55. Tunga: Detalhe de Lúcido Nigredo. 1998. Elementos em vidro soprado, esponjas marinhas, contas, etc. SP: Galeria André Milan.
 56. Carta de Gerardo Mourão a Tunga. In: *Assalto*. Catálogo da exposição realizada em Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
 57. Gian Lorenzo Bernini: Bernini. *O êxtase de Santa Teresa*. 1645/1652, tamanho natural. Capela Cornaro, igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.
 58. Tunga: vista de *Teresa* (parte da instauração *Resgate*) SP: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
 59. Tunga: detalhe da instauração *Resgate*. SP: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
 60. Fotografia de tunga trabalhando nas esculturas intituladas *Tacapes*. In: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
-
- ## Capa
- Tunga: *True Rouge*. 1997/ 198 redes com elementos de vidro soprado, tinta vermelha, esponjas, bolas de bilhar. Luring Augustine, N.Y.
-



7



8



23



24



40



41



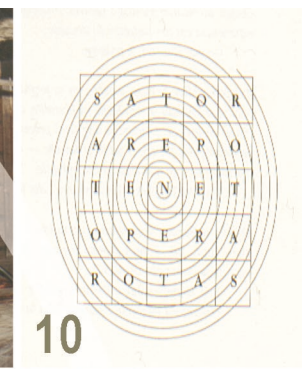
42



25



9



10



6



22



38



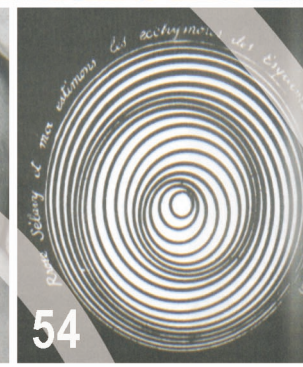
39



52



53



54



43



26



11



5



21



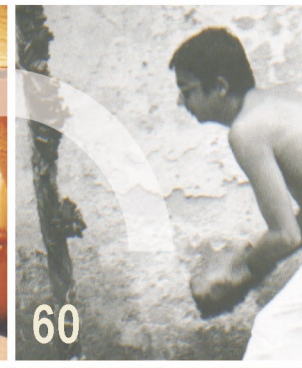
37



51



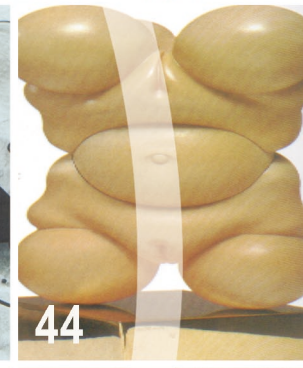
59



60



55



44



27



12



4



20



36



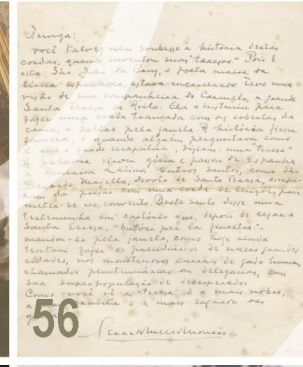
50



58



57



56



45



28



13



3



19



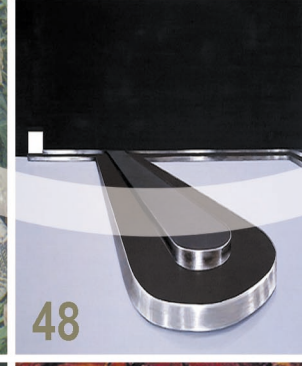
35



34



49



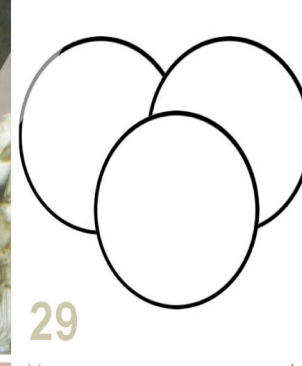
48



47



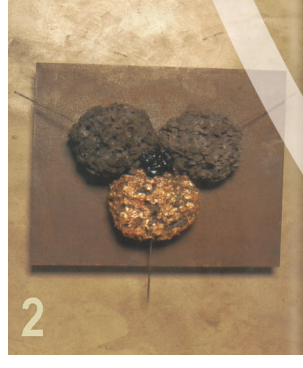
46



29



14



2



1



18



17



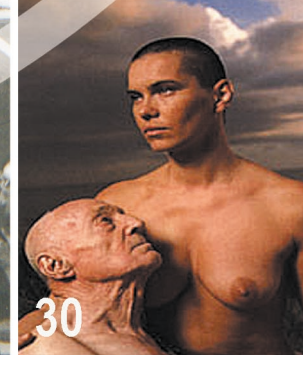
33



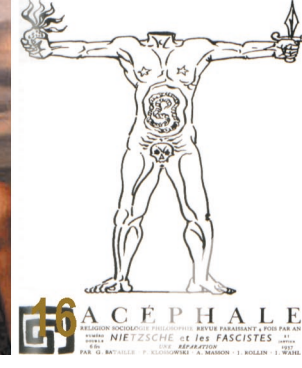
32



31



30



25



15



ACEPHALE