

Artur de Vargas Giorgi

Ferreira, Ferrari: ficções do exílio

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – área de concentração Literaturas, linha de pesquisa Teoria da Modernidade – da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Desterro
[Florianópolis]
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Giorgi, Artur de Vargas
Ferreira, Ferrari : ficções do exílio / Artur de Vargas
Giorgi ; orientador, Raúl Antelo - Florianópolis, SC, 2015.
475 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teoria Literária. 3. Artes Visuais.
4. Exílio. 5. Ditaduras. I. Antelo, Raúl. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

(NÃO IMPRIMIR: espaço para folha de assinaturas)

agradecimentos

Esta leitura quis ser antes de tudo uma escuta atenta: uma escuta infiel, dada aos desvios, atravessamentos, equívocos, falhas. A seu modo – ecoando Foucault – quis ser levada pelo murmúrio de uma linguagem anterior, contemporânea, para com ela, de alguma maneira, asilar-se, por assim dizer, no exílio. O que ressoa, uma e outra vez, portanto, nestas páginas é o que pôde ser seguido de uma exigente orientação acéfala, uma dádiva endereçada ao impossível, quem sabe, mas por isso mesmo infinitamente generosa, respeitosa, criativa, em cuja assinatura se reconhece o nome de Raúl Antelo. A ele agradeço tamanha gratuidade. E se ao final esta extensa carta de débito tiver força para ser queimada, tanto melhor: como se sabe, onde há cinzas, há pensamento.

As proposições a seguir não poderiam ter sido construídas sem inúmeros outros contatos, entre eles: Alberto Pucheu, Ana Chiara, André Zacchi, Byron Vélez Escallón, Carlos Eduardo Capela, Dalila Floriani, Demétrio Panarotto, Eneida Medeiros, Fernando Petry, Fernando Scheibe, Ferreira Gullar, Gastón Cosentino, Jeferson Candido, Jorge Wolff, José Virgílio Maciel, Laise Ribas, Leonardo D'Ávila, Luis Felipe Noé, Luiz Guilherme Barbosa, Luz Adriana Sánchez, Mauricio Chamarelli, Rafael Alonso, Susana Scramim. Em cada nome – cada investimento afetivo –, uma emergência.

Agradeço ainda a Diana Wechsler e a Andrea Giunta, que aceitaram ser, respectivamente, orientadora e supervisora desta tese, durante o período de pesquisa em Buenos Aires. À Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo, pela hospitalidade e possibilidade de acesso a parte do seu arquivo. Ao CNPq, pelas bolsas que permitiram minha dedicação exclusiva ao projeto ao longo desses quatro anos e meio de trabalho. Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, por viabilizar e potencializar a inscrição dessas demandas num marco mais amplo de debates. Ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) e ao Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN), pelo acolhimento e as trocas, sempre estimulantes. A todos que, em instituições ou não, de algum modo ofereceram suporte ao trabalho.

Agradeço imensamente a Janete de Vargas Ferreira, Waldinir João Giorgi, Marina de Vargas Giorgi, Victor de Vargas Giorgi, Jane de Vargas Ferreira Andrade, Jonas de Vargas Ferreira, pelo apoio incondicional a um trabalho patético que, muitas vezes, cobra isolamento e distância.

E agradeço, enfim, a Cristiane Lindner; por ser ela, comigo.

A León Ferrari

resumo

Esta é uma leitura dos exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari, durante as últimas ditaduras militares que tomaram conta do Cone Sul, incluindo Brasil e Argentina. Entre 1971 e 1977, Gullar passou por Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, além de outras cidades, enquanto Ferrari, por sua vez, estabeleceu-se com sua família em São Paulo do final de 1976 até 1984, sendo que após esse período ainda dividiria por alguns anos a sua permanência entre a capital paulista e Buenos Aires. Alguns de seus mais notáveis trabalhos foram realizados no exílio, de modo que a configuração de uma paisagem ou cena exílica torna-se indissociável das experiências conduzidas com a linguagem. Em poucas palavras: embora marcado pela tanatopolítica castrense e pelo *nomos* gestor do capital global, é possível afirmar que o exílio não está dado de antemão e nem permanece sempre o mesmo, quer seja como dano ou como dádiva; é somente com a linguagem – a imagem, o sensível – que uma experiência exílica, sempre singular e radicalmente *contemporânea*, pode encontrar a sua superfície de exposição, quer dizer, a sua diferença. Conquanto sejam profundamente dessemelhantes, os exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari não deixam de mostrar afinidades, sobretudo nos momentos em que suas experiências tocam um ponto comum: o espaço – um *topos* – *a-tópico* da impropriedade, da potência, da *in-operatividade* que, com a linguagem, resiste indomesticável às tentativas de cristalização da língua, do povo, do poder, da nação. Foucault, Saer, Coccia e outros autores franqueiam um pensamento da *ficção* enquanto construção contingencial capaz de desnaturalizar os usos do discurso e a teleologia que assedia constantemente a literatura, as artes, a história. De certo modo, a *ficção* - repete, expõe e portanto difere as *fábulas*, ao mesmo tempo em que expõe e difere a si mesma. É essa operação in-operante, esse trabalho afirmativo da negatividade que suspende a maquinaria imunitária, autonomista, da civilização ocidental e cristã.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; León Ferrari; ficção; exílio.

sumário

<i>agradecimentos</i>	5
<i>resumo</i>	9
<i>partir: primeiras proposições</i>	15
<i>abertura</i>	21
<i>nacionalismos, internacionalismos e figurações do povo</i>	53
<i>paisagens</i>	109
<i>projeções do eu, figurações da identidade</i>	125
<i>“arte Rorschach”</i>	181
<i>a-fundações</i>	213
<i>terceira zona</i>	285
<i>des-cobrimentos</i>	297
<i>impessoalidade</i>	363
<i>nascimento</i>	417
	*
<i>de-fender, o exílio</i>	435
	*
<i>referências</i>	451

as pessoas estudam o que desejam
ou o que temem

Roland Barthes, *O Neutro*, 1978.

Nossa Senhora do Desterro

Deixa que eu vá
cada vez mais
pra longe de mim.

Ana Chiara

Poema jet-lagged

Viajar, para que e para onde,
se a gente se torna mais infeliz
quando retorna? Infeliz
e vazio, situações e lugares
desaparecidos no ralo,
ruas e rios confundidos, muralhas, capelas,
panóplias, paisagens, quadros,
duties free e shoppings... [...]

Mas ficar, para que e para onde,
se não há remédio, xarope ou elixir,
se o pé não encontra chão onde pousar,
embora calçado no topatudo inglês
do Dr. Martens,
(a sensação de ter enfiado o pé na jaca)
se viajar é a única forma de ser feliz
e pleno?

Escrever é se vingar da perda.
Embora o material tenha se derretido todo,
igual queijo fundido.

Escrever é se vingar?
Da perda?
Perda?
Embora? Em boa hora.

Waly Salomão, *Algaravias*, 1993.

partir: primeiras proposições

1. Os escritos de Ferreira Gullar, considerando-se aqui sua poesia e intervenções críticas sobre as artes e a cultura, e isso sem perder de vista os diferentes usos da linguagem, a princípio parecem endereçados à formação de identidades e esferas de propriedade tributárias de uma matriz que poderia ser chamada *realista*. Mesmo sobre seus poemas mais experimentais, vinculados às vanguardas dos movimentos concreto e neoconcreto e limiares de uma figuração da arte visual, ou sobre os posteriores debates de cunho conscientizador e libertário, propugnadores de um nacionalismo popular, quando, quem sabe, ainda se poderia aventar a existência de um ânimo mais contestador em relação à tradição do Ocidente que conserva o direito e, afinal, encorpa as diversas projeções do autor e da autoridade, o que se vê muitas vezes, com efeito, é uma forte tentativa de controle, exercida pela própria figura autoral, a partir das margens do escrito: em comentários que, de modo recorrente, se detêm sobre a própria produção, entrevistas, datações etc. Sem dúvida, as principais críticas – que pouco se afastam da feição celebratória – a respeito da obra de Gullar não deixam de reforçar este seu aspecto imunitário, porquanto o capitalizam para a cristalização e valoração de um imaginário da nação, nos marcos da representação, da fundação, da autonomia. Não obstante, a linguagem, a imagem – o sensível, em suma, franqueia a potência de uma diferença radical: com sua negatividade se dá uma saída afirmativa – *dis-positiva* – para os dispositivos que postulam tais reduções identitárias. O período do exílio, entre 1971 e 1977, quando em função da ditadura brasileira Ferreira Gullar, então clandestino, optou por deixar o país, passando por Moscou, Santiago, Lima, Buenos Aires, além de outras cidades, parece favorecer o confronto de tais cristalizações e tentativas de controle, não somente com outros registros e tempos, mas também consigo mesmas. Se a violência histórica contribui para uma experiência tensa, marcada por certo isolamento, por um fechamento que permitiria, talvez, confundir o contexto, o corpo do texto e o corpo do homem, conformando com essa trindade uma verdade exemplar, de alguma maneira, no entanto, com o retorno do realismo o que se repete é o aspecto ficcional, contingente das distintas projeções em jogo, o que por sua vez habilita a passagem da obra ao arquivo, e permite propor que, assim como qualquer identidade inexistente antes da investidura de um artefato verbal, igualmente a experiência do exílio falta em seu lugar, só

podendo ser situada, por um efeito de linguagem, sempre singularmente, *a posteriori*.

2. Em sua extensa e diversa produção, que se situa semovente no limiar entre as inúmeras figurações da arte visual e além dela, desdobrando-se em escrita, performance, música, produção de filmes, intervenções etc., León Ferrari parece manter uma posição sobretudo crítica dos pressupostos humanistas da civilização ocidental e cristã. A afinidade que mantém com um pensamento de esquerda, em princípio não-peronista, mas sem dúvida atento à sua razão populista, ainda que tenha impulsionado uma ativa participação nos momentos mais ideologicamente marcados dos anos 1960 e 1970, igualmente segue essa tendência à não-apropriação, ao desbordamento, pouco afim à rigidez doutrinária das fundações e das leituras tributárias de um crivo autonomista, não sendo redutível, portanto, aos marcos de um ideal identitário, quer seja nacionalista ou internacionalista. Sem embargo, num aparente consenso, incontáveis vozes críticas pluralizam o trabalho de Ferrari ao preço de o dividirem em dois polos antagônicos bem delimitados: um encerrado na abstração estética, em termos estritos; outro, na ética da participação, vale dizer, neste caso, no que se definiria por política. Conquanto distintos interesses possam, com efeito, ser ora salientados ora suavizados em seus trabalhos, e que o próprio artista tenha sustentado, durante um período, ao menos, a demarcação desses limites, uma análise atenta à ficção que León Ferrari permite mobilizar expõe o aspecto notadamente não-autonomista de sua produção, endereçada à imaterialidade dos contatos, ao comum. De acordo com essa leitura, retrospectivamente, desde as primeiras experiências, o que sobressai é um exercício constante de produção de imagens plurais – e não a sua polêmica iconoclastia, portanto –, na medida em que seu repertório de procedimentos, reativando o dadaísmo, não cessa de aproximar registros – tempos, espaços, pensamentos – dissímeis, numa compreensão bem mais inclusiva, irônica, lúdica, mesmo tátil, do estético, sendo indissociável, então, de uma potência ética. Durante a última ditadura argentina, quando decidiu deixar Buenos Aires e o país para seguir com sua família para São Paulo, onde permaneceu de 1976 a 1984, Ferrari dedicou-se a um intenso experimentalismo (técnicas, suportes, etc.), expondo e travando contatos com uma ampla rede de artistas e críticos latinoamericanos. A produção desse período – conturbado e sem dúvida incontornável – desdobra-se como uma série de modulações de um mesmo aspecto *a-fundacional*, sempre reincidente

e aberto a notáveis articulações com diversas forças textuais e pictóricas. O exílio que assim se apresenta não poderia não ser, também ele, dado à abertura, neutralizador das naturalizações e suspensivo das fronteiras dadas *a priori*.

3. O exílio, sobretudo o chamado exílio político, responde a uma dupla inscrição: por um lado, ele está na base do que constitui o Ocidente e sua violência, vale dizer, conforma desde o princípio a universalidade cristã, a jurisprudência e o mercado global; por outro, ele serve de alento para o pensamento de uma sorte de existência pós-fundacional, para uma abertura sem precedentes, como um dom que, quanto mais se doa, mais se renova. Etimologicamente, redundando, em *exílio*, a abertura: “sair para fora”. Como se houvesse aí uma repetição diferida e, ao mesmo tempo, uma reiteração intensiva, performativa, talvez dêitica, que produz ou aponta para a saída na saída mesma; como se, ao indicar que é da própria exterioridade que se trata nessa saída, se reforçasse que a abertura não se encontra, em verdade, numa suposta oposição ao interior, e sim que ela sempre se redobra sobre si mesma, nisso consistindo a singularidade de sua exteriorização: seu espaçamento radical. Em suma, a abertura seria indissociável do movimento da existência; sempre se a carrega, ainda que a opção fosse – a linguagem permite pensá-lo, num oxímoro – “sair para dentro” (*insílio?*): mesmo neste caso permaneceria uma marca do afastamento, da retirada, assinalada não por meio da figura topológica negativa – o “fora” –, mas sim, precisamente, pela ação: o sair. Sair para fora ou para dentro: tal como a fita de Moebius – tão cara, aliás, aos postulados da arte concreta e neoconcreta –, eis, enfim, com o exílio, uma espécie de retorno potente da experiência de não-retorno por antonomásia: a própria existência, vale dizer, o vir ao mundo, à linguagem. Com o que se pode afirmar que a ambivalência do fluxo que o exílio põe em cena de maneira notável – fluxo do capital, fluxo da existência – torna-se, ao que parece, um ponto de articulação privilegiado para um pensamento acerca do contemporâneo, este entendido enquanto encontro faltoso com o próprio tempo, por assim dizer. E as experiências que, por meio do espaço *atópico* da linguagem, da imagem, do sensível, mimetizam essa passagem – de si – redobrada e entregue a uma abertura inesgotável – e que poderiam ser chamadas, ao menos provisoriamente, de experiências *exílicas* – encontrariam, exatamente neste ponto, sua ética, sua razão política, já então irredutível à polícia, à maquinaria imunitária do Ocidente, nos modos e efeitos previstos por sua economia.

4. A justaposição destas primeiras proposições aponta para aquilo que a presente leitura busca expor: a existência de uma *tensão*, de uma *negociação*, de uma *diferença* que – com contágios, modulações, afinidades, dessemelhanças – pode ser *mantida* a partir de dois espaços-tempos e duas figuras: a vanguarda e a contemporaneidade; Ferreira Gullar e León Ferrari. Afirmar que se trata de uma tensão significa que não há a rigor uma superação, uma evolução: que não se consolida o contemporâneo como o resultado de uma visão prospectiva, originada de um passado já passado. Ao contrário, com o contemporâneo estão em jogo retomadas, repetições, intermitências, contingências que questionam as ideias de origem e fundação, propriedade e identidade, algo que sem dúvida certa tradição das vanguardas já havia proposto como alternativa crítica ao regime representacional e à lógica do progresso. Por vezes, essa tensão ou diferença pode receber outros nomes, assumir outras figuras: *dobra*, quem sabe; ou ainda *confim*, *abertura* etc. Como crítico, Ferreira Gullar assevera que o sentido segue uma única direção: as vanguardas se esvaziaram, as linguagens artísticas foram destruídas, e com elas também a crítica, que agora – há tempos – se vê diante de uma terra arrasada, sem parâmetros para avaliar “obras” que já não são arte, na medida em que não são mais o resultado particular da perícia e do conhecimento do ofício, e na medida em que não permanecem, não duram, não querem durar, embaladas pelo fluxo do mercado. O cenário desolador teria sido inaugurado, mais que tudo, pelo radicalismo de Marcel Duchamp. Ferreira Gullar reconhece seu gesto; mas também o recusa por considerá-lo datado, estranho ao seu tempo: hoje Duchamp seria um conformista. León Ferrari, por sua vez, suspeita, duvida; está menos preocupado em demarcar os sentidos e os limites, interessando-se mais por ampliá-los, por torná-los lábeis, fluidos e sobretudo problemáticos: afinal, são os limites que sustentam a barbárie da civilização ocidental e cristã, essa história que se repete como se escrita num palimpsesto sem fim e que Ferrari, de diversos modos, se dispõe a ler e reler. De certa forma, em termos teóricos, pode-se dizer que a tensão é aquela do complexo cenário dos anos 1970 e 1980, em que se interrogava, com o trabalho do pós-estruturalismo e da desconstrução, a respeito do declínio da arte e da ascensão da cultura, do comparatismo e do culturalismo, debate propulsor do esforço das leituras da chamada pós-autonomia, que reivindicam os tempos e os corpos numa dupla inscrição: singular-plural, vertical e horizontal, uma e outra vez. Não obstante, Ferreira Gullar dirá que Duchamp, irreverente que fosse, jamais teria feito bigodes e barbas na “Mona Lisa” original.

Ao que León Ferrari poderia responder dizendo que, assim como o gesto irreverente, o original ainda não aconteceu e está se repetindo justo agora, e logo mais uma vez, de alguma maneira, quem sabe. A poesia de Ferreira Gullar pouco respeita Ferreira Gullar.

abertura

Señoras y señores, he de decirles que hoy siento de una forma especialmente virulenta los síntomas de dolor que acompañan a la dificultad de comenzar.

Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje*:
lecciones de Frankfurt (1988)¹.

1. Talvez esta não seja a melhor maneira de começar: colocando-se sob o signo da ironia que recobre a apresentação do fragmento acima como epígrafe desta abertura. E, no entanto, se há aqui a presença desse modo um tanto irônico, para não dizer arriscado, de começar, há também um sentido que deve ser considerado com alguma demora e, no caso de ser este um termo minimamente adequado, alguma seriedade. Em sua exposição, Sloterdijk sem dúvida não se referia, simplesmente, à dificuldade de começar um texto, uma leitura, como se em alusão a essa imagem que de forma tão recorrente concorre para configurar a cena inicial do contato, da inscrição, da escritura: *a angustiante possibilidade de escrever*, para assim deturpar sem deixar de ser fiel ao sentido com que José Emilio Pacheco, o célebre amanuense de Juan José Arreola, registrou as extemporâneas condições de nascimento de *Bestiario*². É certo que a isso – a essa disponibilidade do sujeito que pode colocar-se diante do mundo a partir do gesto de encarar uma superfície vacante e sem marcas reconhecíveis, muitas vezes associada ao branco da página,

¹ Traducción de Germán Cano de *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen: Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988. Não havendo até a presente data versão portuguesa para o texto, optei por manter este registro e não traduzir a partir do espanhol.

² “Como todos los adolescentes, pensaba que escribir era lo más fácil del mundo. Basta sentarse para tener en el plazo de una semana tres cuentos, ocho poemas, dos comedias, cinco artículos. Todo fluye, nada nos detiene. Cómo iba yo a entender algo para lo que entonces ni siquiera teníamos un nombre: el bloqueo, la angustiada imposibilidad de escribir que tarde o temprano llega para todos. [...] Ahora comprendo la angustia de Arreola. Mientras más perentoria es la urgencia de entregar un texto más imposible se vuelve el sentarse a escribirlo”. PACHECO, José Emilio. “Amanuense de Arreola”. In: ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2006, p. 39-47. Agradeço a referência a Byron Vélez Escallón.

e então, como se “do nada”, começar – Sloterdijk se referia também, afinal. Mas, antes de tudo, pretendia ressaltar o caráter aporético de todas saídas e do começo mesmo, o começo por antonomásia: o fato de vir-ao-mundo, nascer. Aporético porque não se tem acesso à origem da passagem pelo mundo, embora lá, ou melhor, embora aqui já se estivesse; as histórias começam apenas quando já começadas, já conduzidas por *outro*, como se depois de ditadas a um amanuense:

El último plazo vencía el 15 de diciembre de 1958. [...]

Ya no recuerdo si la idea fue mía o de Vicente Leñero, Eduardo Lizalde o el propio Fernando del Paso, a quien 35 años después Arreola iba a dictarle en Guadalajara el primer tomo de sus *Memorias*. Sea como fuere, el 8 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las nueve de la mañana, hice que Arreola se arrojara en su catre, me senté a la mesa de pino, saqué papel, pluma y tintero y le dije:

— No hay más remedio. Me dicta o me dicta.

Arreola se tumbó de espaldas en el catre, se tapó los ojos con la almohada y me preguntó:

— ¿Por cuál empiezo?

Dije lo primero que se me ocurrió:

— Por la cebra.

Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios: “La cebra toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada, se entigrece. Presa de su enrejado lustroso, vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida”³.

Por qual começo? Por qual dos começos? O que se afirma com o texto é que, no momento em que começou a fluir dos lábios de Arreola, *Bestiario* já era um fluxo, já havia partido, já era começado. É nesse mesmo sentido que se torna muito significativa, aqui, a relevância que Sloterdijk atribui, para o desenvolvimento de uma de suas conferências, entre outras referências literárias (a começar pela formulação de Paul Celan: “La poesía ne s’impose pas, elle s’expose”), à figura de um livro, e especificamente às primeiras e impossíveis folhas de um livro muito

³ *Ibidem*, p. 46.

singular, o *Livro de areia*, paradoxal protagonista do conto homônimo de Borges (assim como *Bestiario*, a seu modo, no texto de Pacheco). Em outras palavras: na medida em que a lembrança do próprio nascimento não se faz presente; na medida em que se começa sem a consciência de haver estado presente desde o primeiro momento em que já se estava presente, a história de cada um começa, de fato, com a ausência de si⁴. A pergunta de Arreola pode assim ser escutada de modo literal, isto é, como um questionamento que busca acompanhar rigorosamente a própria letra, sua inscrição primeira, mas que se formula como indagação – de si – entregue a desígnios alheios: por qual [eu] começo? Por qual [marca] começa o eu? Desse modo indaga-se pela vida mesma: ao colocar-se no espaço de uma elipse, de um texto invisível, e no entanto sensível, lido na carnadura de um nome sempre impróprio. Com efeito, quem responde é um outro: pela zebra. Pelos macacos. Pelos insetos. Pelo mimetismo. Pela antropofagia:

Pertecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes.

Vivimos en fuga constante. Las hembras van tras de nosotros, y nosotros, por razones de seguridad, abandonamos todo alimento a sus mandíbulas insaciables.

Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes.

El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquivo el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja un nuevo aspirante.

Y así hasta el final. La unión se consuma con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce.

⁴ Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*: lecciones de Frankfurt. Traducción: Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 40-41.

Queda adormecida largo tiempo triunfadora en su campo de eróticos despojos. Después cuelga del árbol inmediato un grueso cartucho de huevos. De allí nacerá otra vez la muchedumbre de las víctimas, con su infalible dotación de verdugos⁵.

Acefalia não é impotência. Ao contrário, é exatamente assim que se vive uma *pequena morte*; que se desloca o desejo do desejo e se engendra, por fim, um cenário de nascimento onde eu e outro, vítima e vitimário são atores coincidentes e disponíveis para o poder, para dizer “eu posso”⁶ e para o *passo*, a potência. Desde já, portanto, deve-se compreender o mimetismo não como uma instância meramente passiva, exangue pela determinação daquilo que deve representar ou reproduzir, mas sobretudo como uma estratégia produtora de diferença, na medida em que a repetição, enquanto esvazia um significado, também aponta para algo, produz efeito, quer seja uma obsessão, um gozo: uma relação entre o amor e a morte. O mimetismo sinalizaria, ainda, a língua como um arquivo de semelhanças imateriais, anestésicas; com ele poder-se-ia retornar, repetir, e então se ler a repetição, a saída, a abertura:

Il convient enfin de ne pas passer sous silence le mimétisme des mantidés, qui illustre de façon quelquefois hallucinante le désir humain de réintégration à l’insensibilité originelle, qu’il faut rapprocher de la conception panthéistique de la fusion dans la nature, fréquente traduction philosophique et littéraire du retour à l’inconscience prénatale⁷.

A seu modo, Roger Caillois apresentava em 1934, poucos anos antes, portanto, de partir para o exílio latinoamericano⁸, a mesma aporia

⁵ ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2006, p. 14.

⁶ Cf. DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

⁷ CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*, Paris, n. 5, p. 26, 1934. A questão do mimetismo e da repetição é trabalhada de modo notável por Hal Foster em sua leitura das séries de Andy Warhol, e reaparecerá adiante, relacionada aos trabalhos de Ferreira Gullar e León Ferrari.

⁸ Em 1939, em função da guerra, Caillois vai residir em Buenos Aires; mas também frequenta São Paulo e Rio de Janeiro. Para uma aproximação aos seis anos do seu exílio, assim como para a diferenciação das posições de Caillois e

formulada por Sloterdijk em 1988 a respeito do obscurecimento do vir-aio-mundo pela inconsciência da origem. Como se pode começar com a linguagem, se o começo do ser e o começo da linguagem não são coincidentes, ainda que sejam indissociáveis? Em suma: como *começar-se*? Sloterdijk afirma que desde a instância pré-natal que prepara e marca a chegada ao mundo – que na verdade ainda não responde a uma economia de sentido própria *do* mundo, e sim a uma potência de sentido incerto – estamos a ponto de linguagem⁹. Quer dizer: o literário, o artístico se engendra em cada começo, desde sempre, no limiar do ontológico. Esta é a liberdade mal compreendida da zebra: cativa, ela galopa com seu entramado lustroso; assim se entigrece. Se tristes insetos condenados à morte, ainda assim há um aroma, um som, uma imagem, uma marca irresistível e carregada de erotismo que movimenta o desejo, uma escritura nervosa.

Ainda que esteja longe de esgotar-se nesta recuperação, o sentido etimológico de “exílio” pode ser significativo para o desdobramento das questões até aqui apresentadas; nele compreende-se um movimento duplo e algo redundante: parte de *exsilium*, do verbo *exsilire*, por sua vez formado por *salire*, que significa sair, saltar, e o prefixo *ex*, que

Benjamin a respeito do conceito de mimetismo, cf. ANTELO, Raúl. De *cidade/city/cité* a Babel. Texto lido no 2º Workshop de Investigação “As Cidades”, no marco do Programa Próximo Futuro da Fundação Gulbenkian de Cultura Contemporânea, em fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/observatorio/as-cidades>>. *Idem*.

Mimetismo y migración. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia; SOSNOWSKI, Saul (Ed.). *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003, p.125-142. Também me baseio nesses textos para algumas formulações desta abertura.

⁹ “Pues toda vida está ya a su modo a punto de lenguaje, está ya repleta de sonidos, palabras, imágenes fundamentales y escenas con los que transcribe el texto de su novela cotidiana. Esa sensación de poder comenzar que experimentan de un modo particularmente intenso en sus propias carnes los debutantes literarios tiene su razón de ser en el ya-ser-comenzado de un texto existencial pre-literario. [...] A partir del primer aliento, incluso desde los primerísimos estadios de la noche intrauterina, toda vida es tan receptiva a la escritura como una tablilla de cera, tan permeable como una película sensible a la luz. En este material nervioso se graban los caracteres inolvidables de la individualidad. Lo que llamamos individuo es básicamente el pergamino viviente en el que se dibujan, segundo a segundo, los perfiles de la crónica de nuestra existencia en medio de una escritura nerviosa”. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 19-20.

significa fora: saltar, *sair para fora*¹⁰. Trata-se, em suma, de uma sorte de repetição da saída, da passagem, e que portanto deve ser considerada simultaneamente em sua capacidade de drenagem e disseminação. Com o que talvez seja possível reelaborar, mesmo em um paralelismo apressado e algo rudimentar, uma leitura tensa para essa economia *própria*, sim, *do* mundo a partir dos deslocamentos, das migrações, dos exílios, como instâncias em que a experiência singular de encontrar-se de maneira radical exposto à abertura sempre se reapresenta de modo sensível, nas mais diversas manifestações disso que de maneira geral pode-se chamar de linguagem, e com as quais seria possível armar uma suspensão ou, ao menos, um pensamento crítico desse regime apropriador e seus diversos dispositivos. (Nisto, segundo Sloterdijk, implicaria a proposição de Celan: “Si la poesía se expone es porque nos brinda nada menos que una analogía de la existencia... un riesgo abierto, sin objeto”¹¹). Essa leitura viria ao encontro, igualmente, do notável interesse que despertam os registros de viagens, os escritos de migrantes, deportados e exilados de todo tipo e todos os tempos e lugares, os trabalhos feitos em trânsito, os testemunhos dos deslocamentos, dos contatos e contaminações das línguas, culturas e histórias, as ficções feitas às margens, os relatos que modulam a existência como passagem, enfim toda literatura, toda arte que de algum modo redunde ou reforça a exposição do ser com a cena de sua exposição ao mundo. Ainda que a cena dessa exposição coincida muitas vezes, nesses casos, com o risco do violento fechamento – a objetivação do ser, da linguagem, da abertura –, é como resistência não impositiva que se apresenta a exposição do que vem.

2. A dificuldade de começar-se é a de expor-se, de vir-ao-mundo em um ato de presença que, no entanto, não se resume, nessa presentificação, a uma positividade. Essas vidas singulares e suas experiências de saída, que muitas vezes fizeram frente à violência mais dura, não se entregam de todo ao discurso, aos registros, às histórias que contam e em que se contam, ou àquelas que retrospectivamente pretendem acercar-se de suas existências; sobretudo não se reduzem a uma visão “genética” da história, como versões antecipatórias de um final anunciado. Na

¹⁰ Cf. RAFFIN, Marcelo. Exilio y potencia en la perspectiva *agambeniana*. In: ROMANDINI, Fabián Ludueña; BURELLO, Marcelo; TAUB, Emmanuel. *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Caseros: EDUNTREF, 2011, p. 59-72.

¹¹ SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. *Op. cit.*, p. 14.

verdade, é exatamente o contrário; está sempre à distância o que se pode dizer de uma vida. Quando muito, a linguagem constitui com seu excesso de sentidos um tecido – um vazio – solidário com o qual se cria um acesso fúgdio para uma existência albergada nas dobras de si e resistente em seu estar-aí. De longe se pode roçá-la, e quem sabe produzir uma raspa que só faz aumentar pouco a pouco a poeira de um corpo que se afasta e nunca se desgasta por completo. Isso que resiste, resiste, fundamentalmente, às escolas, aos grupos, às ideologias, às teses, nomeações e tradições. Resiste mesmo à tradição da resistência ou do desgaste, tão logo qualquer um desses sentidos ameace conservar-se: o exílio, reincidência da saída, é nesse sentido a reincidência daquilo que se lê antes da cristalização discursiva.

Sem dúvida essas considerações podem ser facilmente rechaçadas. Afinal, apresentam-se como abertura, e no entanto ainda desprendidas da singularidade de cada uma dessas existências e suas experiências exílicas. Assim parecem surgir marcadas mais por esse querer – como se atadas pelo laço de uma crença – do que pela experiência propriamente dita. Em todo caso, o que se pretende até aqui é tão somente, como se costuma dizer, “limpar o terreno”, “abrir espaço”. Em outras palavras, estas considerações recusam a naturalização da condição do exílio (como se para cada exílio houvesse um “fora” sumamente topográfico, isto é, determinável com um fato ou um lugar da natureza para onde se destina – e onde se desliga – o exilado); buscam um cenário em que o exílio poderia deixar de estar inscrito *a priori* em rígidos condicionamentos de leitura, como os que poderiam limitar-se à determinação de encontrar na figura dos exilados a expressão inequívoca de uma exclusão, ou seja, a confirmação da razão perversa e conservadora que rege a política em seu modo policial, caracteristicamente econômico, excludente, violento. Certamente não se coloca em questão, aqui, a existência dessa razão imunitária e nem a validade e, quem sabe, mesmo, a necessidade de se trazer à luz uma leitura contrária, carregada de forte direcionalidade crítica; mas na medida em que, no complexo entramado de existências, experiências e dispositivos (estes com seu papel sempre performativo, isto é, produtor de efeitos reais), os exílios e os exilados respondam indiscriminadamente a uma mesma lógica binária disjuntiva (interno/externo, próprio/impróprio, hospitalidade/hostilidade, eu/outro etc.) mostrar-se-á comprometida a efetividade de tal leitura, desde logo tributária do paradigma identitário que busca, contudo, combater.

Em primeiro lugar, é preciso atentar para o fato de que a captura do *nascer* pelo caráter gestional da *nação* não é inequívoca: nem sempre consoma a ideia ascendente de que está imbuída; nem sempre obedece a linhas de fronteira bem demarcadas. Sabe-se que são inúmeras as zonas de indecidibilidade que não contradizem e sim dão forma à maquinaria imunitária, e nas quais os processos de subjetivação e dessubjetivação (Foucault, Agamben), ou de personalização e despersonalização (Esposito), por exemplo, são colocados em jogo de maneira ambivalente, apresentando-se como nós antinômicos entre o arcaico e o contemporâneo que permeiam a constituição da lógica conservadora do direito e seus efeitos. Além disso, a clivagem do *ser* em um complexo de *solo, sangue, língua, raça* etc. sempre busca obliterar um resto que, no entanto, não pode ser assimilável pela vontade de transmissão da tradição. Esse resto, essa raspa indomesticável do mito fundacional está por todos os lados e é feita com a opacidade de sua própria matéria: a linguagem, em sua inapropriável exposição. Produto e produtora, produzida e produtiva, há nela sempre uma marca, uma imagem, algo que respira, mesmo nas mais violentas tentativas de encerramento. O exílio, desse modo, não pode ser compreendido pela ideia de exclusão. Como no começo de *Diálogos de exiliados* (1975), primeiro filme do exílio de Raúl Ruiz na França, com a *actuación* de, entre outros, Edgardo Cozarinsky e onde ecoa o trabalho homônimo do também exilado Bertolt Brecht: embora os exilados estejam num lugar que, neste caso, se nomeia Paris, eles vêm sempre de um espaço *plus loin, más lejos...*, que em rigor não é identificável com nenhum país, por nenhum passaporte, nenhuma língua, e com o qual mantêm uma incontornável relação de contato por essa distância, por essa não-identificação, o que também se mostra, precisamente, nos personagens e seus diálogos, muitas vezes desprendidos, flutuantes, com um dialogismo débil, por assim dizer, e matizados por uma ironia que desestabiliza a cartografia e a própria condição exílica das figuras “nacionais” e “de esquerda”¹². Ou seja, não se está, exilado, completamente fora: não se está totalmente em um “lugar”, oposto a outro, embora a experiência do exílio se componha, sim, com a irredutível diferença que atravessa a materialidade de outra cidade, outro país, e o que pode significar passar por outras ruas, outros rios, mares etc., e envolver-se com a diferença de

¹² A esse respeito, do mesmo diretor, é preciso mencionar desde já *Zig-Zag – le jeu de l’oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)*, de 1980, com seu título mais que sugestivo. Agradeço a Irene Depetris Chauvin as referências.

seus nomes e suas línguas, suas estações, seus tempos e ritmos, suas luminosidades, sonoridades, cheiros, cores, cantos, modos etc. Não se está completamente fora, mas ainda assim pode-se estar diante de uma total abertura. Como reencenação radical da experiência de vir-ao-mundo (cria, necessariamente, um espaço aberto ao público onde o exilado, a ponto de linguagem na diferença das línguas, dos acentos, atua passiva e ativamente); ou, poderia ser dito, como uma sorte de retorno da experiência de saída (experiência, esta, de fato sem retorno, e sem dúvida tão material quando imaterial), o exílio torna-se uma das instâncias privilegiadas para a leitura do contemporâneo. Em sua experiência linguística de presentificação de uma negatividade, tal vestígio de uma faculdade mimética pode ser dado a ver, de modo notável, como interrupção do mito e suspensão da razão nacional.

3. Vir-ao-mundo. Nascer. Exilar-se. Em tais instâncias se tensionam, portanto, o sentido e o vir-a-ser do fluxo, da passagem, da existência mesma, uma vez que já os deslocamentos semânticos envolvidos nessas mesmas noções de deslocamento são tão elásticos que permitem apontar tanto, por exemplo, para os efeitos dos “fluxos do capital globalizado” e de todas as oscilações nos “estados de ânimo” do mercado como, em termos deleuzianos, para uma desterritorialização absoluta. Com o que se compreende que a figura do exilado corra o risco de cristalizar-se, obliquamente, como uma alteridade complementar à figura sem arestas do turista, na medida em que manteria com esta uma espécie de especularidade refratária, reticente ao olhar como uma zona de sombra ou gravidade: e, no entanto, ambas entregues à mesma diluição pela vertiginosa lógica substitutiva das mercadorias de um grande “mercado comum” (seja esse “comum” próprio – isto é, estruturado por um pacto de matriz beligerante – da Europa, da Ásia, do Norte, do Sul etc.¹³) e,

¹³ Em 1998, em meio ao intenso debate que tensionava o choque entre literatura comparada e estudos culturais, Raúl Antelo escrevia: “Tomando nossa região como contexto, creio poder aventar uma primeira onda de luta e guerra, a do Paraguai, que, em cada tradição nacional envolvida, profissionaliza os exércitos e politiza as forças armadas, cunhando até o gentílico regional: barriga-verde. A ela se segue uma segunda guerra ou onda de modernização, protagonizada dessa vez pelo capitão de indústrias (o Venceslau Pietro Pietra, Cicillo Matarazzo, os Civita) que capitaliza para si, dissolvendo-a, a sociedade produzida pela onda precedente. A primeira onda guerreira declarou uma tríplice aliança, uma lei comum para os países da região. A guerra da modernização industrial cinde-os e, em consequência, os separa, estimulando a concorrência entre si, porém,

indissociavelmente, à mesma rigidez de *campo* das políticas territoriais (que acompanhando o relativismo extremo desses humores do mercado se mostram sempre arbitrárias, arriscadas, sendo às vezes infranqueáveis mesmo para aqueles que se apresentam com um salvo-conduto, ou seja, aqueles que *portam a própria passagem* na forma de um documento de identificação reconhecido pela autoridade pública). Nesse sentido, o exilado seria uma das realizações mais próprias e bem acabadas daquilo que costuma ser chamado – inclusive por discursos críticos da violência do Ocidente – de globalização, mas que corresponde, mais precisamente, ao que Massimo Cacciari define como *ocidentalização do planeta inteiro*¹⁴ e não se distancia, enfim, por essa sorte de atavismo

eufemizando também a acumulação e, para tanto, lança mão do perigo externo e de todos os fantasmas do contágio por contato. É a guerra antropofágica (*tupy or not tupy*) degradada, muitas vezes, a clichê eufórico; é a guerra dos valentões suburbanos de Borges ou das transculturações narrativas modernistas de Guimarães Rosa. O período pós-ditadura, no entanto, simula ter ultrapassado esses conflitos, harmonizados agora sob uma espécie peculiar de *pax latino-americana*, o regime de intercâmbios do Mercosul. É necessário, porém, mais que nunca, interpretar o período atual como modulação diferencial da guerra nômade. Trata-se da passagem do mercado de bens para o mercado de capitais (daí as entidades bancárias e financeiras liderarem o novo processo de megafusões). Como a renda dos investimentos a longo prazo é menor do que o lucro que se obtém com as aplicações a curto prazo, a própria fusão estratégica do capital monetário aparece agora subordinada à fusão estratégica do capital fictício. A poesia e o mito, eis a chave dos príncipes da moeda e suas engenharias geopolíticas”. ANTELO, Raúl. “Liminar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, n. 4, p. 07-09, 1998.

¹⁴ Penso nas considerações de Massimo Cacciari em *Nomes de lugar: confim*, publicado inicialmente na revista *aut aut*, em Milão, em dezembro de 2000. Partindo de Aristóteles, Cacciari busca definir qual “lugar” seria esse, o do confim, e desenvolve o conceito como resposta aporética diante da contemporaneidade “globalizada”. Para ele, “não pode existir confim que não seja limen [soleira, limiar, passagem] e ao mesmo tempo limes [limite, fronteira, linha que circunda um território]”, isto é, “o confim nunca é uma *fronteira* rígida”, “não existe confim que não seja ‘contato’” (p. 14), o que implica relação, duração e diferença. O mundo “globalizado”, contudo, como simplificação de uma situação que só pode existir em sua complexidade, opera de forma diversa: “A ‘globalização’ pressupõe a redução sistemática do lugar a idiotismo indiferente e a absoluta soberania do espaço *a priori*; a ‘globalização’ pressupõe, então, a história inteira do Estado moderno, e é por isso *ocidentalização* do planeta inteiro” (p. 20). CACCIARI, Massimo. “Nomes de

que conecta o arcaico com o contemporâneo, dos primeiros modelos fundacionais – *exilicos* – reivindicados pela catolicidade, quer dizer, pela universalidade puramente gestional da Igreja como alternativa à ordem política então vigente¹⁵. Em poucas palavras: na figura do exilado encontrar-se-ia, neste caso, a consumação da existência como consumo; um consumo do passageiro e do superficial; um consumo excludente, violento, sem diferenças ou restos, sem repetição nem saída. E, no entanto, é precisamente pela elasticidade das noções e dos efeitos em jogo, e pela opacidade que suspende e desvia a suposta transparência e a lisura do que se expõe, que proposições como as de lugar e espaço, por exemplo, não se fundem, sem que haja, contudo, uma fronteira inamovível entre elas. E, igualmente por isso, parece não ser possível compreender de todo tal figura: o exilado se expõe com seu exílio; e assim ele se dá aos contatos ao mesmo tempo mais prolíficos e celibatários: se dá ao contato com o incontornável da existência; e se contagiam, exílio e existência, nesse movimento de abertura ou saída comum, cada vez presentificando-se – de um modo e numa situação inconfundível – com uma ausência (poderia ser dito: presentificando-se com o *ex-*, ou com o *com*¹⁶). Em torno a esses deslocamentos

lugar: confirm”. Tradução: Giorgia Brazzarola. Revisão: Silvana Gaspari. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

¹⁵ Fabián Ludueña Romandini afirma que o “fora”, presente e constitutivo de toda política, é produto de uma revolução levada a cabo pelo cristianismo, uma captura pela “universalidad (catolicidad) de la Iglesia”, que reivindicando para si uma fundação exilica, a partir de comunidades que se pretenderam alternativas para uma ordem política constituída (como foram os grupos monásticos medievais, principalmente os franciscanos), aos poucos elabora sua economia do mundo – secularizada na Modernidade com a máquina capitalista –, “capaz de superar cualquier barrera territorial para dar sustancia a un nomos puramente gestional”. “Por ello, cualquier nueva filosofía del exilio y de la comunidad debería tomar en cuenta la ultra-historia de esos conceptos y su inquietante ligamen con la formación social a la que pretende oponerse”. ROMANDINI, Fabián Ludueña. Ultra-historia del exilio: una genealogia de la Modernidad. In: ROMANDINI, Fabián Ludueña; BURELLO, Marcelo; TAUB, Emmanuel. *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Caseros: EDUNTREF, 2011, p. 121-135 (p. 131/134). Adiante voltarei a essa questão.

¹⁶ Aqui faço referência ao pensamento que Jean-Luc Nancy desenvolve, de maneira muito recorrente em seus trabalhos – e, ao que parece, nas antipodas do alerta de Ludueña sobre uma nova filosofia do exílio e da comunidade –, a respeito do contato e da exposição. “Quizá nos es dado pensar –don difícil, oscuro, como todo lo que es posible pensar– algo de un exilio que sea él mismo

semânticos, não há como, afinal, socorrer-se da dicotomia disjuntiva, no molde de forças antagônicas simplificadas como essências irreduzíveis e excludentes: se há apropriação e há abertura, é entre elas e com elas que a singular experiência de cada exilado deve ser modulada, modulando as paisagens e os tempos do seu confim.

Com proposições como as que se esboçam nesta abertura, talvez seja recair em prolixidade afirmar que tais modulações da experiência exílica não podem ser trazidas para um caminho que as reconduza a uma ideia forte de sujeito. Seja como for (e assumindo que o excesso e a redundância são, aqui, instâncias propositivas), de fato, é essa espécie de círculo encantado da própria subjetividade – de uma subjetividade encapsulada, autorreferencial, “dona de si” – o primeiro limite que parece desfazer-se com o exílio. O que se entende por sujeito exilado ou sujeito do exílio, estendido com esse tecido de linguagem que é distância das coisas, é sujeito apenas enquanto figura que se confronta e se submete à diferença de si mesma, tomada pela sua desposseção. Suas projeções – que poderiam ser chamadas de figurações do *eu*, inscritas com seu quase imperturbável *efeito de real*, mas sempre com dificuldade, por meio de conceitos como *biografia*, *autobiografia* ou

lo propio, sin dialectización [...]. En efecto, la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio. / Así pues es el *ex*, ese mismo *ex* del exilio y la existencia, lo que sería o lo que haría lo propio, la propiedad de lo propio. No una existencia exiliada (y, por lo tanto, tampoco un exilio existencial), sino una propiedad en tanto que *ex*. Es esta extraña propiedad –esta propiedad de extrañamiento, habría que decir– lo que constituye el fondo del primer pensamiento de Heidegger y, más allá, lo que inquieta y moviliza lo esencial del pensamiento contemporáneo. Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio –como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible–, sino como la dimensión misma de lo propio. De ahí que no se trate de estar ‘en exilio en el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exilio: el *yo* como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un *yo*, sino *yo* que es la salida misma. Y si el ‘a sí’ adopta la forma de un ‘retorno’ en sí, se trata de una forma engañosa: porque ‘yo’ sólo tiene lugar ‘después’ de la salida, después del *ex*, si es que puede decirse así. Sin embargo, no hay ‘después’: el *ex* es contemporáneo de todo ‘yo’ en tanto que tal”. NANCY, Jean-Luc. *La existencia exiliada*. Traducción: Juan Gabriel López Guix. Revista Archipiélago, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996 [p. 37-38]

mesmo por meio desses encontros, às vezes desconcertantes, como *autoficção* e, mais recentemente, *bioficção*¹⁷ – obedecem à intermitência de reconhecimentos e estranhamentos, com a qual o *eu* nunca se conforma mais do que como um aspecto ou figura de um *si mesmo alheio*. O *eu* exilado é, assim, “aquele” que pode fazer assomar com sua experiência – isto é, com o gesto enigmático que traslada o vivido para o espaço impessoal da linguagem, que o marca – uma sorte de elogio da estranheza. Uma formulação dessa condição quem sabe possa ser encontrada por um viés anedótico: como o estrangeiro que frequentemente escuta nas ruas, nas conversas cotidianas, uma felicitação por seu domínio da língua vernácula. O que se afirma com esse elogio – com essa espécie de hospitalidade, de xenofilia – não é exatamente a capacidade de familiarização ou aprendizado do estranho, sua capacidade de borrar a distância para ser absorvido como parte de um plural abstrato, e sempre violento, materializável por um *nós*; antes, e ao contrário, afirma-se que a sua condição forânea, embora acolhida, é irreduzível e se manifesta mesmo nos usos idiomáticos; afirma-se que nesse acolhimento há sempre alguma coisa que sobressai: algo que se escuta distintamente, que escapa às outras “vozes do coro” e que elude as razões da norma, do léxico, da sintaxe etc. Em outras palavras, afirma-se a faculdade mimética da língua, em sua ação anestésica de drenagem e disseminação. É com essa distinção, desvinculada de essencialismos de qualquer tipo, que o exilado se depara. *Nine out of ten*¹⁸: embora contado, é o *um* não nomeado que modula sua expiração de modo singular, e assim passa, permanece fora. Uma distinção que ele mesmo – seu acento – acentua, e que o acentua como distinto, não apenas diante do que se entende por cena pública, mas, constantemente, nas relações especulares em que se depara com um desvio no autorreconhecimento. Pois o exilado se escuta em outra língua, ou ao menos em outros cantos do que seria uma “mesma língua”, e se traduz, e se perde nos silêncios existentes. Por fim, é precisamente nessas situações cotidianas e no inaudito dessas conversas de rua (nessa

¹⁷ ARFUCH, Leonor. Espacio biográfico y experiencia estética. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia (Orgs.). *Declínio da arte/Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 39-46 [p. 41].

¹⁸ Título de uma das canções do álbum *Transa* (1972), de Caetano Veloso, emblemático do exílio do artista em Londres. Neste disco encontra-se também “Triste Bahia”, canção que recupera os versos de Gregório de Matos e a que faço referência a seguir.

micropolítica, por assim dizer) que está em jogo o horizonte de uma comunidade que vem; então aí se escuta tal elogio da estranheza como a extensão de um elogio dos começos, da abertura: da capacidade de reconhecer-se fora e, mais ainda, de identificar-se como e com aquilo que se ex-põe. É, nesse sentido, o elogio do apresentar-se como a distância – “mas de onde você vem?”: *encore plus loin, más lejos* – que fala. No contexto de seu exílio londrino (onde a experiência dificilmente acomoda a violência ditatorial brasileira, a saudade, as aulas de inglês com Mr. Lee, a escuta de Jimi Hendrix e de Luiz Gonzaga, as novas canções, as passagens pela Portobello Road etc.¹⁹), Caetano Veloso repetiria, em português:

Triste Bahia! Oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!

Esse estado de dessemelhança das coisas, na experiência do exílio, se constrói com uma trama que envolve estados de espírito (incluindo a tristeza que se desprende da pura circulação da “máquina mercante”), costumes, discursos, silêncios, construção de memórias, esquecimentos etc. O efeito de real, quer dizer, “la ilusión de la presencia, del acceso al lugar de emanación de la voz”, que supõe, segundo Leonor Arfuch, a diferença do lugar de enunciação do *eu* que configura as distintas modalidades do *espaço biográfico*²⁰, sustenta-se por um movimento de afirmação e negação simultâneas: a (auto)referencialidade não se desprende por completo (como seria um

¹⁹ Assim como Ferreira Gullar, Caetano Veloso, enquanto exilado, escreveu crônicas para *O Pasquim*. No conjunto dos dezenove textos publicados no periódico entre setembro de 1969 e novembro de 1970 encontram-se registros de sua relação algo desrespeitosa e negligente com o aprendizado da língua inglesa: Caetano parecia dispor da língua do mesmo modo que uma criança faz uso das coisas ao seu redor: como um brinquedo, improvisadamente, jogando com o caráter utilitário e a seriedade das formas e fórmulas. Na leitura que Mario Cámara faz de algumas dessas crônicas salienta-se, na figura do exilado, uma “subjetividade *inadaptada e irreverente*”, assim como a posição crítica assumida por Caetano Veloso diante de um debate mais amplo a respeito do encerramento das vanguardas dos anos sessenta no Brasil. Cf. CÁMARA, Mario. “¿Swinging London? Sobre algunas crónicas de Caetano Veloso desde el exilio: entre Jimi Hendrix y el fin de los sueños de vanguardia”. *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, octubre 2012.

²⁰ ARFUCH, Leonor. *Op. cit.*, p. 42.

signo indiferente a tudo) e tampouco se aferra à particularidade do *unicum* (como seria um nome sem espaçamento, como o Nome). O que há é uma flutuação, uma instabilidade que recorre o espaço de desvelamento do *eu*. Assim, se o que se entende por sujeito do exílio delinea apenas precariamente uma figura que, ainda que de modo inadvertido, é avessa às consignas e tampouco pode ser integrada à planura dos “estereotipos de la identidad y la diferencia que recicla el mercado de la diversidad cultural”²¹, do mesmo modo não se resume essa trama de dessemelhanças a uma intencionalidade consciente ou à coesão de uma linearidade narrativa ajustada a um só tempo, igualmente linear e progressivo: ela mesma se constrói dessemelhante, começa começada – *in medias res*, por assim dizer –, fazendo sua, isto é, repetindo a “infinita distancia que cabe en la delgada lámina histórica de unos pocos años”²², quando não de único instante. Na experiência do exílio, ao ser essa distância mesma o que se mostra, um encontro singular com a linguagem tende não somente àquilo que se diz, mas sobretudo aos diversos registros em que se matiza o *como* se diz. Daí que seja preciso pensar as experiências dos exílios a partir de uma categoria que – como as relacionadas à semântica da saída, do nascimento, do começo, da abertura etc. –, não se restringindo à positividade das formas, seja tão elástica a ponto de permitir ler tais modalizações: os intervalos, os ocos, as descontinuidades no que é formado. A disponibilidade para semelhante leitura se encontra, em suma, na categoria da *ficção*.

4. A que se poderia referir, aqui, este termo tão equívoco, carregado e esvaziado como uma espécie de “palavra-valise” que, capaz de portar todas as palavras possíveis, seria incapaz de portar qualquer uma? Desde logo, não se trata de uma categoria que define um gênero, uma forma que engendra um conto, uma narrativa ou uma cena determinada em si mesma por certos rasgos característicos, próprios de sua “arte” – e, portanto, contrários aos de outras “artes” – inserida nos marcos de uma história das técnicas textuais, reunidas sob o conceito moderno e há muito igualmente exausto de “literatura”. Tampouco se trata de um “regime de verdade” distinto, que opera em oposição ao do “verdadeiro”

²¹ RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013, p. 10 (Arte y Pensamiento).

²² TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013, p. 245 (Sociología y Política).

ou da verdade dita “de fato” (nesse sentido, poderia ser dito: em oposição ao regime da História), que pode ser corroborada de acordo com um mundo idealizado ou com a vivência sobre o cerne duro deste que é supostamente “real”, “concreto”. Baseada no vigor de uma razão segundo a qual a estrutura hierárquica da *mimese* prevalece sobre a potência do *mimetismo*, essa é uma distinção caduca, de signo platônico, mas que insiste e vai além de depreciativamente definir a ficção em oposição à verdade ou ao verdadeiro. De modo mais complexo, ou melhor, por meio de uma relação de exceção, com essa distinção não se exclui terminantemente a ficção (cancelando-a como “mentira”, ou “insensatez”, por exemplo) por ela não cessar de ser incluída sempre que rechaçada, e de ser rechaçada sempre que incluída: confinada neste outro “regime”, ela tem, de modo paradoxal, sua liberdade garantida pelo que a confina; liberdade essa que assegura que o “texto ficcional” seja abertamente enunciado, lido e considerado *como se fosse verdade* – o que permite, portanto, a sua valoração “artística”, de cunho estetizante, seguindo a maior ou menor adequação “da obra” aos preceitos formais e estilísticos específicos “da arte” em questão – ao mesmo tempo em que assevera que os efeitos dessa enunciação e de sua leitura sejam controlados e limitados ao *verossímil*, ou seja, àquilo que *poderia ser verdade, parece verdade*, e, no entanto, não é, assim permanecendo alheio ao poder – a “lei” da verdade ou do verdadeiro – que reiteradamente o sanciona.

Esse dispositivo não opera somente, é certo, sobre os denominados “textos ficcionais”. Sua ação pretende abranger o que se pode chamar de *sensível* e que corresponde ao universo das imagens em sentido amplo: as imagens entendidas como tudo aquilo que pode ser projetado, exteriorizado como suplemento sobre um meio qualquer; aquilo que pode afetar e ser afetado pela imaginação dos sujeitos, pelos corpos, num processo de envios e reenvios, de reconhecimentos e estranhamentos, de marcas, impressões, repetições, de transformações incessantes:

No espelho, encontramos-nos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir *fora* de nós, *fora* de nosso corpo e *fora* de nossa alma. Com isso, podemos concluir que a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa*

*que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*²³.

Mais interessante, de qualquer modo, parece ser como se dá o funcionamento desse dispositivo, reiteradamente atuante nas Bienais de São Paulo, por exemplo: basta lembrar as polêmicas envolvendo os pichadores na chamada “Bienal do vazio”, em 2008, e, em 2010, os trabalhos da série *Inimigos*, de Gil Vicente²⁴, e *El alma nunca piensa sin*

²³ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010, p. 22 (Parrhesia, Coleção de ensaios).

²⁴ Trata-se de uma série de desenhos em carvão sobre papel, em escala natural, em que o artista de Recife se autorretrata no papel de *possível* assassino (as cenas mostram o momento que antecederia o ato) de líderes como Fernando Henrique Cardoso, Lula, Papa Bento XVI, Rainha Elizabeth, entre outros. “O amplo espectro de orientações ideológicas dos retratados sugere que o que está em jogo é menos a afirmação de uma causa específica e mais o repúdio simbólico a qualquer forma de exercício institucionalizado de poder”. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 150. Em uma nota pública de setembro de 2010, o então presidente da OAB São Paulo, Luiz Flávio Borges D’Urso, explicava que oficiara aos curadores da Bienal expondo os motivos pelos quais era contra a exposição da série de desenhos. Extremamente significativo, aqui, é o limite à exposição da “obra de arte” imposto por uma esfera que seria alheia ao campo “artístico”, neste caso, o Código Penal Brasileiro, assim como o fato de, na visão da OAB SP, as imagens não estarem presentes em potência e sim *já consumadas* em crime, *convertidas em ato*: “Uma obra de arte, embora livremente e sem limites expresse a criatividade do seu autor, deve ter determinados limites para sua exposição pública. Um deles é não fazer apologia ao crime, como estabelece a vedação inscrita no Código Penal Brasileiro. A série de quadros denominada ‘Inimigos’, do artista plástico Gil Vicente, é composta por obras as quais retratam, dentre outras, o autor atirando contra a cabeça do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, noutra mostra o mesmo autor, de posse de uma faca, degolando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva”. Disponível na página da Ordem dos Advogados do Brasil – Seção de São Paulo: <<http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/18/6438>>. Procurando defender a exibição dos trabalhos, Agnaldo Farias argumentou: “Esse trabalho é uma ficção, ela vem do imaginário. Na dramaturgia, também há inúmeros casos de representação de atentados contra instituições públicas. A OAB de São Paulo vai pedir para que esses autores não sejam mais exibidos também?”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1809201033.htm>>.

imagen (título em grande sintonia, aliás, com a teoria do sensível de Coccia), de Roberto Jacoby²⁵. Três pichadores do grupo de 2008, então alçados à condição de artistas, foram convidados pelos curadores a fazer parte da Bienal seguinte, em 2010, na qual teriam um sítio destinado à documentação (fotografias, vídeos e coleções de *tags*) das suas “obras” (as imagens dos trabalhos), mas sem que a pichação propriamente dita estivesse presente, com o qual, minimamente, o limite entre inclusão e exclusão, ou entre promoção e domesticação se torna problemático e quase indiscernível²⁶. Mas é com Gil Vicente e Roberto Jacoby que se vê, de maneira ainda mais notável, que, segundo essa razão, a liberdade do trabalho “artístico” só se mantém imperturbável enquanto não perturbe, não desborde seu campo, sua esfera autorreflexiva; e que tão logo a “ficção” das imagens ameace devir estranha a si mesma e afetar a familiaridade do mundo “real” ou “verdadeiro”, um poder *externo* intervém (um instrumento “não-ficcional”: uma nota da OAB, uma denúncia, uma decisão judicial...) a fim de pretensamente assegurar a conformidade das formas, ou seja, como determinadas imagens devem ou não ser *postas* para que *não se exponham*, isto é, para que permaneçam idênticas a si mesmas e não contaiem, mantendo-se

²⁵ Para este trabalho, o artista portenho, que teve intensa participação nos movimentos da vanguarda argentina dos anos sessenta (do Di Tella a *Tucumán Arde*), convidou outros artistas e intelectuais – reunidos com o nome de Brigada Internacional Argentina de Apoyo a Dilma Rousseff – para confeccionar, coletivamente, “camisas, bótons, pôsteres, panfletos e suvenires de uma campanha política hipotética a ser difundida na Bienal. Esses elementos são montados junto a um pequeno palanque onde, ao longo da exposição, acontecem discursos e debates”. O texto do catálogo dessa Bienal que se propunha articular arte e política ainda sublinha como a montagem de Jacoby devia ser lida, num viés tributário, afinal, da autonomia: “Em ano de eleições presidenciais brasileiras, a obra torna-se uma oportunidade de reflexão, *embora sempre indireta e ficcional*, sobre as formas de propaganda partidária”. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. Op. cit.*, p. 132 (grifo meu). Num território pouco receptivo ao PT, o trabalho foi caracterizado como propaganda eleitoral; os dois grandes painéis com as imagens de Serra e Dilma foram tapados (embora apareçam no catálogo) e retiradas as serigrafias onde constavam as palavras “Dilma” e “PT”.

²⁶ Curadores e pichadores (ou *pixadores*, segundo os praticantes) concordaram, no entanto, na decisão de não apresentar uma parede com o grafismo das inscrições em *spray*. O que estava em jogo, para uns e outros, era a vontade de manter a “força transgressora” do gesto, que não pode ser abrigado, sem sua consequente anulação, por um campo institucional. Cf. *Ibidem*, p. 147-149.

distantes, como objetos, dos sujeitos que as contemplam, estes também sem movimento, fechados em si, sempre os mesmos. O que estes episódios mostram, de maneira inegável, é que a autonomia da “arte” ou da “ficção” é sempre relativa e se enrijece não por meio de uma suposta autossuficiência conservadora, mas desde fora, por um poder que, confrontado por sua força de estranhamento, não pode se conservar senão mantendo uma relação com ela, ao mesmo tempo a negando e validando, excluindo e incluindo²⁷. Pois qual seria, afinal, o risco desses trabalhos, que logo se viram ameaçados de censura (o trabalho de Roberto Jacoby efetivamente comprometido pela própria Fundação Bienal)? O risco de que eles sejam uma *verdadeira* ameaça à “ordem pública” (à ordem do que pode ou não ser publicado)? De que estimulem uma imaginação a se reconhecer no lugar do artista que, *nas imagens, pode* matar um presidente, uma rainha ou o Papa? De que as eleições presidenciais sejam influenciadas, de fato, por uma intervenção “artística” que *parece* propaganda partidária?

Em suma, é preciso pensar a *ficção* de outro modo, com o qual, quem sabe, ela possa ser definida pela ausência de um limite *a priori*, designada pela ausência de um desenho, restituída de potência. “A potência que permite identificar-nos com uma imagem e reconhecer nossa natureza mesmo quando ela está *fora* de nós é aquilo que se

²⁷ Sem dúvida essas considerações também valem para a emblemática retrospectiva de León Ferrari no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 2004. Andrea Giunta, curadora da exposição, reuniu e analisou o material resultante da controversa mostra (que contou com ameaças de bomba, trabalhos rompidos, protestos contra e a favor...): “Durante casi dos meses se publicaron más de 800 artículos [...]. Durante las jornadas de la exposición se discutió sobre la relación entre lo público y lo privado, la financiación de la cultura, la libertad de expresión, la discriminación religiosa, la injerencia de la Iglesia en el campo del arte o de la educación, los límites del arte. [...] Tres expedientes judiciales se abrieron durante el curso de la exposición. [...]”. E finalmente: “La secularización y separación del arte respecto de otros campos (el Estado, la religión) es un proceso inherente a la modernidad que implica que los límites y las formas de organización de este campo dependen de sus actores, de su propio funcionamiento, y no de lo que establezcan otros poderes. Esta independencia es relativa y no absoluta, tal como quedó demostrado en este caso, en el que fue la justicia la que cerró y la que reabrió la exposición”. GIUNTA, Andrea (Comp.). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008, p. 454.

costuma chamar *faculdade mimética*”²⁸. Quer dizer, sem que se a dilua numa generalização absoluta ou num relativismo particularista, é preciso pensar a ficção de modo que se franqueie essa passagem da e para a imagem, permitindo a identificação com seu estranhamento, com sua experiência de *exílio indolor*:

[...] onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem. A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo. Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma. [...] O ser das imagens é o ser da estranheza. Isso significa que as imagens não têm um ser natural, mas sim um *esse extraneum*: entre o corpo e o espírito, que dão lugar ao ser natural, há um ser estranho, estrangeiro. Em outras palavras, as formas são capazes de transitar em um estado que não corresponde nem ao ser natural que possuem em sua existência corpórea (física, mundana) nem ao estado espiritual em que se encontram quando são conhecidas ou percebidas por alguém. Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo. Isso porque o sensível é uma transformação dos corpos, é aquilo que determina e orienta os espíritos. Nesse sentido, todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar da sua existência e da sua consciência. No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não *se* vive mais e não *se* pensa mais²⁹.

Emanuele Coccia preocupa-se em desenvolver não só um pensamento acerca da *física do sensível*, mas também as implicações de uma *antropologia do sensível*, em que considera como a imagem “dá

²⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Op. cit., p. 57.

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

corpo às atividades espirituais [...] e também dá forma ao seu próprio *corpo*³⁰. Para tanto, as relações especulares têm especial importância: suportadas, acolhidas, repetidas, multiplicadas – e não simplesmente refletidas – pelo próprio espelho, esse *meio*³¹ emblemático, mas, sem dúvida, afetadas também por outros meios, como a imaginação, os corpos, os hábitos, as peles, as roupas, a linguagem. Nesse sentido, essa antropologia do sensível talvez pudesse ser chamada, saerianamente, “antropologia especulativa”.

Nascido na abertura dos pampas e autoexilado na França a partir de 1968, escritor da “leitura distraída”, segundo Bernardo Carvalho³², Juan José Saer, em texto intitulado *O conceito de ficção*³³, no qual se encontra, por sua vez, uma matriz que poderia ser dita foucaultiana, argumenta sobre como é rudimentar – e, no entanto, operante – o paradigma que rege as oposições hierárquicas e mutuamente excludentes entre verdade (documental, objetiva, verificável) e ficção (supérflua, subjetiva, ostensivamente engenhosa). Com efeito, Saer entende a ficção de maneira diferente. Para o autor de *Las nubes*, ela apresenta um *caráter duplo*, que “mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” numa “massa pantanosa”³⁴; e que assim deve ser levada ao

³⁰ *Ibidem*, p. 12.

³¹ “Um meio não se define pela sua natureza nem pela sua matéria, mas por uma potência específica irreduzível a ambas. [...] Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial”. “Todo meio, todo receptor, o é somente graças ao próprio vazio ontológico, graças à capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber”. “Um receptor recebe *não obstante* sua própria forma e *não obstante* sua própria matéria, jamais se define por uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. É pela mesma razão que qualquer corpo, qualquer ente pode se tornar meio: o ar, a água, o espelho, a pedra de uma estátua. Todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem lhe oferecer resistência”. *Ibidem*, p. 30/31/32.

³² Cf. “Uma leitura distraída” [Publicado originalmente como posfácio a *Ninguém nada nunca* (Tradução: Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997)]. *Revista Crítica Cultural*: Edição especial Dossiê Juan José Saer, vol. 5, n. 2, dez. 2010, p. 65-74. Organizadores: Liliana Reales, Julio Premat e Juan Carlos Mondragón. Editores: Antonio Carlos Santos, Fernando Vugman e Jorge Wolff.

³³ SAER, Juan José. “O conceito de ficção” [Publicado em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, jul.-set. 1991]. Tradução: Jorge Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 1-4. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>.

³⁴ *Ibidem*, p. 2.

pé da letra, na medida em que “só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”³⁵. Ao dar um “salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento”. Isso não significa que dê as costas a uma suposta realidade objetiva: “muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade”³⁶. Assim como as imagens do gestual de Pollock, das tintas de Henri Michaux, da concretude de Fernando Espino ou do conceitual de Juan Pablo Renzi, artistas que tinham a admiração de Saer (Espino e Renzi, também, a sua amizade), a ficção parece poder ser definida somente a partir dessa posição, não “abstrata” ou recuada em relação à realidade, mas sim mergulhada em sua turbulência sensível, se não tanto nas manchas de um “informalismo”, na massa pantanosa, isso é certo, do *informe* mais *concreto*³⁷; parece só poder ser definida, finalmente, por sua singular lateralidade, situada, escreve Saer, *à margem do verificável*.

Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma *antropologia especulativa*³⁸.

Foi dito que Juan José Saer apresenta em seu texto uma sorte de crivo foucaultiano. É preciso mostrar como isso se dá. Imediatamente:

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ “Lo que el autor de *La grande* no podía sino *ver* en las obstinaciones y búsquedas de Espino, de Renzi, de Estrada, era una adiestrada intimidad con el espesor de lo real, que comenzaba en la consideración sin complacencias de la materia y de las posibilidades de apropiación artística que ofrecían no sus *atributos* sino sus texturas, sus contornos, sus densidades, su lugar en el espacio, la resistencia muda de una sensorialidad no hablada ni vista por la civilización en todo aquello que la civilización, para sustraérmolos, nos entrega hablado y mostrado hasta el hartazgo”. Cf. DALMARONI, Miguel. “El empaste y el grumo: Narración y pintura en Juan José Saer”. *Revista Crítica Cultural. Op. cit.*, p. 129-143.

³⁸ SAER, Juan José. *Op. Cit.*, p. 4.

não se trata de alinhar os dois autores por meio de uma semelhança que repousaria na mera escolha de um mesmo significante por demais disponível. Mais bem parece ser o caso de que, para ambos, a ficção vem a ser um *procedimento* de leitura, construção e disseminação de sentidos com o qual se margeia com a linguagem o próprio vocabulário da distância, ou com o qual se cria um meio que acolhe a vida sensível e sua experiência de exílio indolor, ou, ainda, com o qual se alenta a poética do começar. Poucos anos antes de Saer exilar-se na França, Michel Foucault publicara em *Critique*, revista criada e editada por Georges Bataille até 1962, quando falece, o texto *Distância, aspecto, origem*³⁹, em que comentava escritos de Baudry, Pleynet, Sollers e, de modo mais abrangente, o que se reunia então sob o título da *Tel quel* a partir de uma rede que tinha como linha nodal a figura de Robbe-Grillet. Nesse texto, é de Sollers (exatamente de *Logique de la fiction*, publicado em *Tel quel* no outono de 1963) que o autor de *O pensamento do exterior* toma “essa palavra tão pesada e menor”⁴⁰, para a qual retorna não sem manifestar “um pouco de temor”, por motivos muito próximos àqueles que, posteriormente, orientariam a crítica e a redefinição do conceito conduzidas por Juan José Saer:

Porque ela soa como um termo de psicologia (imaginação, fantasma, devaneio, invenção etc.). Porque parece pertencer a uma das duas dinastias do Real e do Irreal. Porque parece reconduzir – e isso seria tão simples após a literatura do objeto – às flexões da linguagem subjetiva. Porque ela oferece tanta apreensão e escapa⁴¹.

Mas e “se o sonho, a loucura, a noite não marcassem o posicionamento de nenhum limiar solene, mas traçassem e apagassem incessantemente os limites que a vigília e o discurso transpõem, quando eles vêm até nós e nos chegam já desdobrados?”⁴², pergunta Foucault. “Se o fictício fosse, justamente, não o mais além, nem o segredo íntimo

³⁹ FOUCAULT, Michel. *Distância, aspecto, origem* (1963). In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 60-74 (Ditos e escritos, III).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 63.

⁴¹ *Ibidem*, p. 68.

⁴² *Ibidem*.

do cotidiano, mas esse trajeto de flecha que nos salta aos olhos e nos oferece tudo o que aparece?”⁴³ Então linguagem e ficção poderiam assumir entre si uma dependência complexa, de confirmação e contestação; e a experiência de escrever franquearia uma distância nua, inapropriável – seja pelo mundo, pelo inconsciente, pelo olhar, pela interioridade etc. – e tampouco dialetizável. De modo que uma definição para o fictício poderia ser, afinal: “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é”⁴⁴. Uma definição que assume e reivindica o que existe à margem do verificável, ou para usar uma expressão de Kojève, não a ausência do objeto e sim um objeto ausente, in-existente. Escreve Michel Foucault:

Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente⁴⁵.

É assim que a linguagem da ficção fala da impessoalidade dos começos, das aberturas: inserida “em uma linguagem já dita, em um murmúrio que nunca começou”⁴⁶, uma vez que “nada é dito na aurora”⁴⁷. E daí que a ficção se articule intimamente, para Foucault, com aquilo que ele nomeia *aspecto* e que diz respeito não à linearidade temporal em movimento evolutivo, mas às temporalidades que se movimentam no entramado da distância. Ou seja: “a repartição do tempo – dos tempos – é tornada não imprecisa em si mesma, mas inteiramente relativa e comandada pelo jogo do aspecto – por esse jogo em que o que está em questão é o afastamento, o trajeto, a vinda, o retorno”⁴⁸. É sabido que ambos os termos – ficção e aspecto – seriam

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p 71.

retomados por Foucault posteriormente, em texto que trata de distinguir e articular, a partir de escritos de Júlio Verne, justamente, fábula e ficção, mas no qual se vê retornar, além disso, a potência *especulativa* que margeia a própria rede semântica do termo *aspecto*. Foucault escreve em *Por trás da fábula*:

Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada” [...]. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula⁴⁹.

Em outras palavras: a fábula pode ser detectada facilmente pelas normas da cultura, na verdade as satisfaz e se nutre delas – “se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura”, “no interior das possibilidades da língua”⁵⁰ –, enquanto a ficção, ao contrário, de certa forma as frustra, suspende ou desloca, na medida em que expõe o silencioso entramado dos poderes e das vozes, suas relações de força, distâncias, aporias e descontinuidades⁵¹. E é nesse sentido, portanto, que a ficção também se expõe a si mesma: configurando-se junto à fábula como o seu aspecto, sua espécie, seu espectro, sua aparência, seu espelho, a ficção a esvazia na distância impessoal do que não encontra origem ou fundação, ao mesmo tempo em que produz sentidos ao mostrar, ao repetir que é essa distância a-fundacional aquilo que a cada vez ela mostra.

⁴⁹ Idem. *Por trás da fábula* (1966). In: *Ibidem*, p. 210-218 [p. 210].

⁵⁰ *Ibidem*, p. 210-211.

⁵¹ “A partir del onirokitsch benjaminiano, Susan Buck-Morss coloca en el centro de su lectura de Benjamin la noción de pasar. Así su interpretación de lo estético y lo anestético en la obra de arte, supone que, lejos de demonizar las imágenes, el famoso ensayo de Benjamin sobre la obra de arte propone que las imágenes pasen por el hombre, así como Lacan, en simultaneidad, nos proponía pasar por el espejo para acceder a lo simbólico. En su última obra [então, *Dreamworld and Catastrophe*], Buck-Morss busca, consecuentemente, analizar el pasaje de la utopía de masas por Oriente y Occidente. *Lo que pasa, en todo caso, es siempre una ficción, un aspecto, un espejo, una imagen*”. ANTELO, Raúl. Mimetismo y migración. *Op. cit.* (em nota de rodapé; grifo meu).

5. As figuras que até aqui pareciam margear esta leitura estão longe daquilo que seria considerado, segundo uma visão de mundo moderna, isto é, claramente imunitária (centralista) em suas tentativas de incorporação do outro (do “marginal”), figuras “menores” ou, mesmo, “marginais” em relação à cena latinoamericana das artes e das culturas⁵². Ao contrário, sobretudo contemporaneamente⁵³, Ferreira Gullar e León Ferrari mais bem ocupariam, segundo essa lógica – e junto a uma minoria de outros igualmente nomeáveis, ou melhor, destacáveis do restante que, obliterado, deve resignar-se a servir de fundo opaco, válido para o contraste –, o próprio centro iluminado da cena e o discurso nela proferido, concentrando em seus nomes as irradiações do passado e do futuro, do herdado e do legado: o que com eles e por eles se supera; o que com eles e por eles chega até o presente; e o que também com eles e por eles deve ser passado adiante, para que não devesse passar.

Por um lado, no entanto, é preciso afirmar que suas experiências, intimamente relacionadas às distintas capas de processos históricos ineludíveis para a leitura da contemporaneidade, são de fato notáveis na carga intensiva que mobilizam; elas “falam por si”, como se ouve dizer, e por isso se pode compreender a facilidade com que foram e ainda são cooptadas a fortalecer os relatos que encontram suas razões na formação e transmissão de uma tradição e sua heráldica, seja ela “latinoamericana”, “nacional”, “regional”, “cultural”, “artística”, “vanguardista”, “revolucionária” etc. E, além disso, é certo que não se trata nem de “relativizá-los” nem de “diminuí-los”, com o que, na busca de um antídoto para um “mal de tamanho”, se incorreria ou num achatamento ou numa sorte de medição contrária, todavia uma quantificação, sabidamente perversa, que ainda seguiria atuante como lastro e como guia, servindo de refreamento, portanto, a uma deriva efetiva. De outro modo, como se vem propondo, trata-se, sim, de singularizá-los, o que se alcança com a simultânea exposição desses

⁵² “[...] o cânone moderno unifica e singulariza, porém, ao preço de separar enquanto agrupa e de hierarquizar enquanto une, postulando-se, assim, um princípio de incorrespondência entre práticas culturais (que disseminam processos de hibridação, tradução, transculturação) e políticas nacionais (que regem essas práticas na ordem do discurso)”. ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia (Orgs.). *Declínio da arte/Ascensão da Cultura. Op. cit.*, p. 7.

⁵³ E levando-se em conta o recente falecimento de Ferrari, em 2013.

mecanismos de apropriação e da falta de fundo sobre a qual eles pretendem, contudo, se sustentar.

Mesmo com uma apresentação sumária – e arriscadamente linear – é possível afirmar que os deslocamentos são fundamentais para ambos. Ferreira Gullar, nascido em 1930 em São Luís do Maranhão, embora tenha iniciado sua atividade jornalística (como locutor de rádio) e literária ainda na cidade natal, passa a dedicar-se à poesia – de maneira menos ingênua, segundo o próprio autor⁵⁴ – e ao estudo das artes apenas quando se muda para a capital federal, em 1951, onde logo estabelece relação com jornalistas e escritores, e uma amizade duradoura e estimulante com Mário Pedrosa, especialmente, além de aproximar-se de artistas como Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Almir Mavignier, Lygia Pape, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica. Posteriormente, no fim da década, após as experiências e pugnas das vanguardas (Grupo Frente, concretismo, neoconcretismo) é de novo com uma mudança de espaço que se dá a mudança da linguagem: é na recém-fundada Brasília, ao assumir a presidência da Fundação Cultural, para a qual elabora o projeto do Museu de Arte Popular, que Gullar decide romper com as pesquisas vanguardistas para dedicar-se ao que entendia ser o seu oposto: as questões populares e sociais, os problemas da dependência e do subdesenvolvimento, as ideologias, a revolução etc. E futuramente, ainda, seria com a sua saída do país, após o trabalho junto ao Centro Popular de Cultura e os ensaios marxistas de interpretação nacional; após o golpe de 1964 e sua filiação ao Partido Comunista; após o trabalho com o Grupo Opinião e as peças de teatro; após a detenção no Rio de Janeiro – quando, em função do decreto do AI-5, em 1968, foi capturado em seu apartamento em Copacabana e levado à Vila Militar, onde permaneceu um período encerrado ao lado de Paulo Francis, Perfeito Fortuna e, logo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, estes detidos em São Paulo –; após a clandestinidade, enfim, seria com essas difíceis passagens, e com o exílio, na década de 1970, por diferentes cidades e países, que a linguagem de Ferreira Gullar apresentaria novas marcas, marcando de outra forma as paisagens e sua figura⁵⁵.

⁵⁴ Seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, é de 1949, uma edição do autor. Gullar reitera o caráter ingênuo desses poemas em várias oportunidades, em diversos textos e entrevistas.

⁵⁵ Esse apanhado biográfico pode ser seguido por meio de inúmeras referências (livros de Ferreira Gullar ou de outros autores), mas sobretudo por entrevistas

Como acercar-se de uma experiência, de um poema, por exemplo, se o poema se afirma e se constrói sobre esse lugar despegado, por um sujeito que se sente fora do chão, e que disso se ressentia, simultaneamente negando e reivindicando para si tal impropriedade: o chão do “fora”, onde não encontra pouso nem repouso? Qual a singularidade do que Ferreira Gullar chamou *Poema sujo*, escrito em Buenos Aires, em 1975, mas calcado na ausência de São Luís do Maranhão e da vida no Rio de Janeiro? De que modo toca as derivas da auto-bio-grafia, e as da voz, do corpo? E os poemas chilenos? E as crônicas bem humoradas, contrastantes com os anos de “castigo permanente”⁵⁶ e que expõem, por meio do que se nomeia pseudônimo, também elas, essa impropriedade que habita todo nome, o próprio nome?⁵⁷ E as memórias do exílio em *Rabo de foguete*, escritas anos depois das peripécias, do retorno? Amnese, anamnese. E com isso as projeções todas – as histórias, as visões, as ficções – da identidade, da pertença, da apropriação.

León Ferrari, por sua vez, nascido em Buenos Aires em 1920, forma-se engenheiro e realiza pinturas e desenhos na segunda metade da década de 1940 (retratos de sua mulher Alicia, quadros de flores). Em 1952, em função da meningite tuberculosa contraída por sua filha mais velha, muda-se, em busca de tratamento para ela, primeiro para Florença e depois para Roma, onde fabrica películas cinematográficas e passa a dedicar-se às cerâmicas. A intoxicação pelo fármaco – estreptomicina – usado para a cura da meningite causa a perda da audição e, logo, da fala de sua filha, o que motiva Ferrari e sua mulher a buscarem palavras que permitissem a sua reeducação: um episódio dificilmente desvinculável

concedidas por ele. Para citar apenas três fontes: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, mar. 1998; *Idem*, ano 12, n. 18, set. 2004; e *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, set. 1998. Sobre o episódio da detenção na Vila Militar, cf. VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁵⁶ Expressão utilizada pelo poeta, referindo-se aos anos de exílio, em entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, set. 1998, p. 43.

⁵⁷ Do exílio Gullar despachou crônicas para *O Pasquim*. Frederico Marques e Flávio Gama (F.G.) eram os nomes que assinavam os textos. Em Moscou, Gullar adotou o nome Cláudio. Mas o “próprio” nome Ferreira Gullar é sobreposto a José de Ribamar Ferreira. Em um poema encomendado pelo PCB, o nome era José Salgueiro. Quando criança, em casa, era chamado Zeca; na rua, Periquito; e etc. Voltarei a isso, a essas faces.

de uma série de trabalhos posteriores em que a palavra – escolhida, figurada, desfigurada, gestualizada, repetida, cantada etc. – assume uma posição imprescindível. De volta a Buenos Aires, no final dos anos 1950, produz *La primera fundación de Buenos Aires*, com Fernando Birri e Oski, que o artista conheceu na Itália, e passa a realizar suas esculturas em arame. Em uma temporada em Milão, conhece o colecionista Arturo Schwarz, quem o convida a participar de uma coleção de águas-fortes, com o que Ferrari começa seus desenhos: caligrafias que depois chamaria de *escrituras*. Em 1963, viaja a São Paulo por negócios (para sua fábrica de compostos químicos para metalurgia) e lá visita a Bienal. Em dezembro desse ano anota a primeira *collage* com fotos e reproduções de Cristos e mãos de virgens; um trabalho de montagem e exposição de imagens alheias que passa a ser explorado de maneira constante. Como Gullar, participa ativamente (embora sem filiação partidária), primeiro das intensas experiências de vanguarda artística (centradas no final dos anos 1960 no Instituto Torcuato Di Tella), depois de sua severa crítica (emblematicamente: *Tucumán arde*), até distanciar-se do ambiente institucional regulador da promoção e do reconhecimento artístico e envolver-se com grupos de direitos humanos na luta contra a repressão e a tortura. Com o golpe de 1976, León Ferrari exila-se em São Paulo. Aí o espaço novamente passa pelas linguagens que mobiliza: ele retoma os desenhos e os arames, assim como começa a trabalhar com os planos arquitetônicos, as heliografias, as esculturas sonoras, os envios pelo correio, os outdoors, os mimetismos, os livros de artista, as releituras da bíblia, explorando, em suma, diferentes técnicas e materiais e estabelecendo uma produtiva rede de contatos⁵⁸.

O que se elabora em experiências plásticas, isto é, como o exílio passa por esculturas, gravuras, quadros, instalações, reproduções, apropriações, vídeos, músicas, objetos, animais vivos, desenhos, escritos, colagens, “livros de artista”, editoras? Como acercar-se dos inúmeros contatos e das experimentações que León Ferrari desenvolveu em São Paulo, a partir de 1976, durante os anos em que se manteve afastado da Argentina (mas sem deixar de estar *com ela*: com todos os nomes que a velam e revelam)? Experimentar tão prolificamente:

⁵⁸ Aqui, como em outras oportunidades ao longo desta leitura, me baseio principalmente nos importantes trabalhos de Andrea Giunta sobre o artista. Cf. GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.

colocar-se junto ao outro, aproximar-se o tanto quanto possível de sua retirada. E com isso as projeções todas – as histórias, as visões, as fições – do tempo, do lugar, do sentido.

Em tudo que os aproxima, redundando a distância: Ferreira Gullar e León Ferrari não se conheceram. E é mesmo notável que Gullar, renomado tanto por sua produção poética quanto por suas contínuas intervenções na crítica e na teoria das artes, afirme nunca ter ouvido falar nem no artista nem no trabalho de León Ferrari, até há pouco tempo⁵⁹. Talvez assim seja o alento: como uma sombra que se insinua no centro mesmo da luz.

6. No segundo semestre de 2011, em uma ilha ao sul do Brasil, antigamente um pequeno povoado chamado Nossa Senhora do Desterro, ou apenas, com mais abandono para a escuta, Desterro, para um público não muito numeroso de estudantes de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, público composto por colombianos, uma paraguaia e brasileiros de diferentes regiões, Carlos Eduardo Capela ministrou um curso intitulado *exílios: estigmas*. Já em sua primeira exposição, procurou aproximar-se do conceito, marcando e diferindo algumas perspectivas, propondo-lhes uma deriva que seria explorada ao longo do curso. Uma maneira, parece, de desde o começo abordar o exílio pelas bordas, exatamente, pelas margens: como um espaço questionável em seus limites; espaço que coloca e desloca questões e a própria questão do limite; espaço que assim se expõe como uma questão aberta e uma questão de abertura, a cada vez repetida e tensionada entre as existências e experiências dos exilados, com as materialidades heterogêneas que constituem seus exílios.

Aqui se segue esse começo desde sempre começado. São as proposições dessa abertura – essas proposições de abertura – que servem de orientação para a leitura dos exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari. Num momento em que ambos os autores aparecem firmemente consolidados – quase, paradoxalmente, institucionalizados – em tradições nacionais e latinoamericanas; em que são legitimados como ineludíveis *representantes* de posições ora combativas ora formadoras; em que seus trabalhos sedimentam-se junto a suas figuras como obras únicas, familiares como outros objetos culturais; em que seus nomes, quase indissociáveis do que suas vidas *representam*, parecem responder a uma força conformadora que afasta do dito a sua sombra, quer dizer,

⁵⁹ Depoimento ao autor em 23 de maio de 2012 no Rio de Janeiro.

que cala a distância que todo nome diz; em que se justifica antecipadamente e sem resistência, portanto, uma inteligência e a presença desses nomes *neste* lugar e a partir de seus próprios lugares; num momento como este, enfim, em que quase não mais se estranha o que pode dizer Ferreira Gullar e León Ferrari, parece ser mais que oportuna uma leitura, talvez efêmera e mesmo insustentável, mas decidida a tender-se sobre o inoportuno: fora do tempo próprio, sobre a instabilidade dos nomes, as sombras dos nomes. Ou talvez pudesse ser dito, quem sabe de modo menos tangencial: sem desdenhar, simplesmente, esses seus predicados todos, e mesmo ao contrário, querendo-os com todos os predicados que se abrem ao sentido, trata-se – e que isso soe tão banal quanto estranho – apenas de fazer questão: de fazer essa questão como se faz, por assim dizer, questão da questão, ou de fazer essa questão como aquela, não indiferente, que chega à distância e sempre retorna como uma questão *qualquer*⁶⁰. *Ferreira, Ferrari*. Esta ficção é um ensaio, ou seja, literalmente, uma tentativa.

⁶⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. Qualquer. In: _____. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11-12.

nacionalismos, internacionalismos e figurações do povo

1. Paraguai, 1953. Brasil, 1964. Bolívia, 1971. Chile e Uruguai, 1973. Argentina, 1955, 1962, 1966 e 1976. Como em outros cenários onde se desenrolaram os confrontos tributários da intensa polarização ideológica que se seguiu à segunda guerra mundial, no espaço latinoamericano conhecido como Cone Sul, o período que compreende as décadas de cinquenta, sessenta e setenta é indissociável dos golpes militares e cívico-militares que consolidaram governos autoritários e regimes de exceção em nada alheios a uma bem sabida cartilha neoliberal, ditada pela política beligerante dos Estados Unidos: se a América Latina se mostrava receptiva ao apelo comunista e seus ideais, Estados de moldes totalitários, controlados por militares, poderiam servir de contenção a este avanço⁶¹. No entanto, se bem esse contexto de enfrentamento reunia os países do Cone Sul numa mesma “crise” – num mesmo projeto de princípio igualitário, aliás, animado notadamente nos anos setenta: a América Latina como nação – que não dispensava e inclusive marcava a necessidade de alinhar um posicionamento de aceitação/rechaço, em razão do ineludível pertencimento de todos à marcha ocidentalizante que então se mostrava como uma história cindida, com concepções internacionalistas mutuamente excludentes, não podem ser esquecidas, ao mesmo tempo, as fortes marcas locais, as feições políticas e culturais que essa tensão assumia em cada um dos países em questão, em cada cenário onde se materializavam seus dramas e mediam suas forças de maneira singular, o que também se dava por meio da resistência movida pela consigna bifronte do *nacionalismo* e seu alcance, nas diversas formalizações (das mais conciliadoras às mais combativas) da demanda do “nacional”, esta muitas vezes conjugada com os distintos agenciamentos do “popular”. Tais demandas, que já havia tempos eram rastreáveis no discurso local (remetendo ao que por consenso se nomeia romantismo ou ao marco das guerras de independência e formação dos Estados nacionais, no quadro ampliado de uma nova ordem mundial),

⁶¹ Nesse contexto, a Escola das Américas, na zona do Canal do Panamá, foi uma das instituições norteamericanas envolvidas na planificação de operações e adestramento militar, incluindo a prática de rotinas de tortura, nos marcos da Doutrina da Segurança Nacional, destinada a garantir a cooperação das forças armadas latinoamericanas com os Estados Unidos e assim coibir o avanço comunista na região.

com frequência terminavam por obliterar as visões de mundo não ocidentais (e não ocidentalizantes) e dificilmente escapavam do assédio de uma sorte de basculação hesitante – mas de determinação linear de textos e contextos – entre o particular e o universal⁶², para empregar

⁶² No sentido de que as tentativas de totalização das forças em jogo constroem, em grande medida, as tomadas de posição, porquanto estas eram reduzidas a uma bipolaridade, o que aparece numa síntese como a de Alfredo Bosi, muito embora o crítico aponte para uma heterogeneidade resistente: “América Latina é um conceito que nasceu e tem crescido em um clima de oposição. América: o que não é Europa. Latina: o que não é anglo-saxão ou, mais aguerridamente, o que não é norte-americano. É quase impossível pensar ‘América Latina’ fora desse contexto polêmico de anticolonialismo. Foi a história da empresa imperialista, primeiro inglesa, depois ianque, agora multinacional, que veio alimentando em alguns círculos intelectuais, desde os fins do século 19, uma consciência latino-americana. Daí, a sua dimensão política, daí o seu sentido emotivo e moral de ‘valor’, que só se afirma e avulta quando posto diante da ameaça comum, mas que pode vacilar e tornar-se ‘problema’ quando pensado em si mesmo, a partir da sua estrutura interna”. BOSI, Alfredo. “O nacional, artigo indefinido”. *Folha de São Paulo*: Folhetim, São Paulo, p. 5, 10 maio 1981. (Adiante releio esse título). Ou segundo Leyla Perrone-Moisés: “Entre 1810 e 1824, os países latino-americanos conquistaram, um após outro, sua independência. Essa liberação foi favorecida e acelerada, nas colônias espanholas, pela prisão do rei da Espanha, efetuada pelas forças napoleônicas. O caso do Brasil foi diferente, porque o rei de Portugal, d. João VI, fugindo dos exércitos de Napoleão, refugiou-se com sua corte no Rio de Janeiro. Assim, caso único e ambíguo, o Brasil teve sua independência proclamada, um pouco mais tarde, pelo futuro imperador d. Pedro I, que voltaria depois a Portugal para ali reinar. [...] Numerosos estudos sobre o nacionalismo demonstram que a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constitui graças a metáforas. Algumas metáforas utilizadas nos discursos identitários da América Latina nos permitem captar as dificuldades da constituição de sua autoimagem e verificar que essa imagem depende sempre do outro europeu, quer seja para imitá-lo, quer para rejeitá-lo. [...] Assim que os latino-americanos começaram a refletir eles mesmos sobre sua identidade, as metáforas criadas foram autodepreciativas, ou pelo menos conflituosas. Essas metáforas tomaram a forma de oposições, que mostram, claramente, o reconhecimento da inferioridade e da dependência com relação à Europa. A mais célebre é a do argentino Sarmiento, que em 1845 caracterizou a América como *Barbárie* contraposta à *Civilização* europeia. [...] Em todas as metáforas e qualificativos utilizados pelos latino-americanos, podemos ver o autorreconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido, nos sentidos biológico, econômico e cultural do termo. O nacionalismo, nessas condições, só pode ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre

aqui dois termos caros à época para aqueles, como Ferreira Gullar, que vinham na esteira de Hegel, Marx e, notadamente, Lukács. Confrontado com uma força de transbordamento ou, ao menos, alargamento dos limites, o desenho das possíveis constelações articuladoras do “nacional” e do “popular” parecia sujeito, assim, e antes de tudo, à ambivalência dos discursos ideológicos e suas condensações, em maior proximidade ora com um pensamento de esquerda devidamente aclimatado e depurado, isto é, menos encorpado pelo universalismo da doutrina marxista, ora com um ideário de direita empenhado na defesa e conservação da “tradição nacional” – e do que a define, ordena e valora, portanto – contra quaisquer contaminações progressistas. Se, como afirma a anedota, “los argentinos, lo sepan o no, somos todos peronistas”, o mesmo poderia ser dito a respeito desse nacionalismo “comum” ao Cone Sul ou à América Latina, tão compartilhado quanto resistente a uma uniformização devido aos inúmeros matizes com que se apresenta. Assim, por um lado, houve o ostensivo endividamento norteamericano – afinal, era o país que mais gozava de crédito no mercado mundial – que impulsionou um nacionalismo estendido, desbordado, latinoamericanista, baseado na recusa de todo um *ethos*, por assim dizer, e que se manifestava, pontualmente, com o massivo repúdio à Guerra do Vietnã (1959-1975) e, sobretudo, a celebração dos sucessos da Revolução Cubana (1959), episódios que permitiam alentar e aparentemente faziam coincidir o amplo espectro do ideário socialista comprometido com uma transformação estrutural da sociedade, fosse essa transformação operada pela via revolucionária ou ainda reformista, em todo caso conduzida com a plena participação popular, contra o capitalismo chamado imperialista⁶³. E, não obstante, no caso da

ufanismo e o complexo de inferioridade”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: _____. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28-49 [30/33/35].

⁶³ Escreve Oscar Terán: “En cuanto a la Revolución Cubana, difícilmente podría exagerarse su gravitación sobre la intelectualidad tanto en la Argentina como en toda Latinoamérica. Nacida como otro eslabón de la cadena antidictatorial latinoamericana de esos años, sus redefiniciones la iban a colocar en el marco del torrente descolonizador y antiimperialista que recorría el mundo desde Argelia hasta Vietnam, mientras en el interior de los países desarrollados la emergencia de los nuevos movimientos sociales étnicos, etarios y de género alimentaban el mismo imaginario libertario. / Desde Latinoamérica, la Revolución Cubana será leída como la demostración evidente de que un

Argentina (para seguir neste espaço), esse mesmo impulso foi determinante para a redefinição das consignas que enfeixavam um nacional-popular idiossincrático, em grande medida dobrado sobre si e delineado por um entendimento enfrentado – porquanto não isento de revisões, dissídios e frustrações – de setores de intelectuais provenientes da esquerda ilustrada e a organização popular de heterogêneas franjas – em disputa – do peronismo hegemônico⁶⁴ (disputa em que além do mais estava em jogo o sentido da figura mesma de Perón: do seu surgimento das filas de um nacionalismo militar, passando pelo exílio durante a proscrição do partido, seu regresso e aquilo que deveria ser considerado o seu legado), enquanto a reação castrense, por sua vez, com efeito sem nunca se afastar realmente do poder, seguia maquinando, em seus uniformes, junto à oligarquia e com o apoio de importantes setores da

emprendimiento de transformación radical podía resultar triunfante a partir de un núcleo de militantes decididos a pocos kilómetros del territorio del imperialismo yanqui. Esta emergencia de un Estado latinoamericano revolucionario obligó a los intelectuales a definirse sin ambages, y esta definición iba a estar sujeta a notables presiones, no sólo desde la isla sino además desde el interior del propio y novedoso campo intelectual latinoamericano constituido en torno del proceso cubano y de la actividad de su Casa de las Américas, que sobre la base de la legitimidad revolucionaria resultó altamente exitosa en su capacidad para reclutar adhesiones de intelectuales, artistas y escritores”. TERÁN, Oscar. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007, p. 270-283 [p. 273-274].

⁶⁴ O que foi acompanhado por uma mudança da ideia que se tinha a respeito do intelectual e seu papel na sociedade. Trata-se, entre outras coisas, da presença da figura sartreana do compromisso (algo abalada, em sua concepção de sujeito, pelas leituras de Lacan e Althusser) e da penetração das ideias de Gramsci, com a passagem, então, do intelectual “tradicional”, ou mesmo “comprometido”, ao “intelectual orgânico”. A respeito da formação da “nova esquerda” na Argentina, conferir, considerando as diferentes posições e a inesgotável bibliografia disponível: BERNETTI, Jorge. *El peronismo de la victoria*. Buenos Aires: Colihue, 2011 (Colección Presencias); ALTAMIRANO, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001 (Colección Temas Sociales); ÍPOLA, Emilio de. *Ideología y discurso populista*. Ciudad de México: Folios Ediciones, 1982 (Colección Alternativas); TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. *Op. cit.*; além das fundamentais análises que Ernesto Laclau faz da ideologia como articulação (o que pressupõe diferenças, e não um todo coerente) das interpelações dos indivíduos pelos discursos, numa leitura que a relaciona estreitamente com as noções de hegemonia e populismo.

Igreja⁶⁵, a defesa do seu próprio “nacional” (mais o Estado do que a nação) por meio da tanatopolítica “antissubversiva”, mas em nome, precisamente, da “civilização ocidental e cristã”, vale dizer, em nome dessa economia já consumada com a universalização do consumo, e de tudo aquilo que sua gestão deve ser capaz de absorver, para excluir.

No Brasil, não houve a rigor um fenômeno análogo ao peronismo; mas, passada a depressão do começo da década de 1930 e marcado o aprofundamento do abismo entre liberalismo e democracia, um nacionalismo popular, compreendido como ideal estatal de uma soberania mais horizontal ou participativa, por assim dizer, pode ser reconhecido, por um lado, no trabalhismo de Getúlio Vargas, e posteriormente nas reformas de base pretendidas por seu herdeiro político João Goulart e nas propostas do cunhado deste, Leonel Brizola. E como em outros espaços latinoamericanos, em paralelo ao acirramento da ditadura, surgem dentre as vozes dissonantes da intelectualidade de esquerda os alentos revolucionários advindos do foquismo castro-guevarista, e mesmo do maoísmo, que pretenderam somar-se mais organicamente, por meio da constituição de partidos e grupos minoritários, ao coro dos sem voz, progressivamente optando pela via armada; e que afinal se contrapuseram às orientações dominantes e basicamente reformistas do marxismo burocratizante do Partido Comunista Brasileiro, que, embora desgastado com as cisões atreladas à

⁶⁵ Considerando-se, aqui, que na Argentina, como em outros países do continente, os ecos do Concílio Vaticano II (1962) e as encíclicas de João XXIII, a *Populorum Progressio* (1967) de seu sucessor Paulo VI e os documentos da II Conferencia del Espiscopado latinoamericano (1968) em Medellín causaram a divisão de sacerdotes e laicos da Igreja local, de tradição conservadora (como se sabe, trata-se do contexto em que surge a Teologia da Libertação; o franciscano Leonardo Boff foi um dos pioneiros no Brasil). Do encontro de bases peronistas com militantes católicos radicais, nacionalistas e marxistas sairia a via armada dos Montoneros. “A esta conjunción de populismo radical y esperanza escatológica –alcanzar la sociedad que realice el amor por todos–, los Montoneros le ofrecerán la salida del partido armado y una voluntad de poder que nunca habían demostrado los grupos católicos entregados a la acción política. Como los Montoneros no eran los primeros en buscar en el peronismo la clave de la revolución ni, viceversa, la clave del peronismo en la revolución, al incursionar en esas aguas encontrarían la palabra y los mitos de los que estaban ya allí, algunos largamente ejercitados en interpretar y reinterpretar los mensajes, siempre imprevisibles, de Perón exilado”. ALTAMIRANO, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda. Op. cit.*, p. 127 [121-140].

aclimação teórica das linhas dissidentes, permanecia refém de sua própria generalização, “especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução”⁶⁶, e como que oscilando entre o que vinha sendo um excesso de otimismo ou de ingenuidade em relação à tão esperada quanto já frustrada união de forças com a pequena burguesia local, num cenário que – a consciência de classe fazia crer – o populismo nacionalista pré-golpe haveria preparado com bases reais de sustentação⁶⁷. E, não obstante, por outro lado, os mesmos significantes em jogo, lábeis, não deixaram de ser apropriados pelo discurso dos golpistas de 1964 e, logo, dos gestores e técnicos do “milagre econômico”: no mesmo marco de um nacionalismo ufanista, tratava-se da valorização da Família, numa tríade exitosa que a unia com Deus e a Liberdade (e nesta família, é claro, incluía-se o laço fraterno: *brother Sam* e, sem demora, *hermanos* de Plano Condor⁶⁸); da contenção do

⁶⁶ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92 [p. 67].

⁶⁷ “Alguns partidos e movimentos de esquerda atuavam expressivamente no cenário político brasileiro no início dos anos 1960. Predominava o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, embora ilegal, viveu seu apogeu naquele período, quando contou com muitas adesões e suas ideias influenciaram a luta política e sindical, e até mesmo as diretrizes do próprio governo federal. As propostas do PCB, que poderiam ser chamadas de nacional-reformistas, influenciavam vários setores sociais, mesmo os que não militavam no Partido. Buscava-se realizar a ‘revolução burguesa’ no Brasil, pois a sociedade brasileira ainda apresentaria características feudais, ou semif feudais, no campo, entravando o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. Os setores feudais dominantes contariam com um forte aliado para manter o atraso relativo da economia, o imperialismo, a quem não interessaria o desenvolvimento autônomo da nação brasileira. Dessa forma, a grande tarefa dos comunistas seria juntar forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas para levar a cabo a revolução democrático-burguesa no Brasil, etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora. Esse raciocínio está desenvolvido, por exemplo, na Resolução Política do V Congresso do PCB, de 1960”. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 27.

⁶⁸ “A ditadura remete à tradição autoritária das elites, ao positivismo e a toda uma história nacional, que lhe deram peculiaridade desenvolvimentista em relação às demais ditaduras no Cone Sul, ainda mais cruéis, até porque enfrentaram maior resistência. Mas foi uma inspiração para as vizinhas, irmanadas em operações repressivas como a Condor. Ou teria sido coincidência a avalanche ditatorial na América Latina nos anos 1960 e 70, em plena guerra fria?”. *Ibidem*, p. 291.

comunismo, ou seja, da garantia de “ordem” e da defesa da propriedade privada (mais urbana e menos latifundiária); da comunicação de massa e para “as massas”⁶⁹; do empresariado local e do capital multinacional. O que encontrava tradução possível na altiva consigna oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”, em que o modo imperativo e a disjuntiva sobressaem, confirmando o tom autoritário que impunha o *uno* e, no entanto, deixava falar, ironicamente, o que à força era calado e devia ser afastado: “O último a sair apague a luz”. Este caso, reacionário, de uma espécie de nacionalismo pragmático, coetâneo da exposição da lógica do espetáculo (com as teses de Guy Debord) e de sua expansão, ajustava-se muito bem à Doutrina da Segurança Nacional e às demais iniciativas externas canalizadas através do Itamaraty e dos desígnios da OEA, instituição que teve, através da figura de José Gómez Sicre, diretor da unidade de Artes Visuais da Organização e árbitro dos gostos internacionais, papel de destaque na construção da hegemonia cultural estadunidense no período⁷⁰. De acordo com os moldes desse nacionalismo, portanto, “popular” poderia ser traduzido, no máximo,

⁶⁹ “A Doutrina de Segurança Nacional serviu também para justificar a atuação do governo na área da cultura, uma vez que a ‘Integração Nacional’, ou seja, a ‘unificação política das consciências’, deveria ser realizada pelo Estado. Reconhecendo com essa finalidade a importância dos meios de comunicação, os governos militares, em sintonia com o espírito da época, empreenderam uma política modernizadora nas telecomunicações. Em 1965 foi criada a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e o Brasil associou-se à Intelsat (Sistema Internacional de Satélites); em 1967, foi criado o Ministério das Comunicações e, entre 1968 e 1970, um sistema de microondas interligava todo o território nacional. Com isso, a televisão efetivamente se transformava num veículo de comunicação de massa”. PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 54-55 (Série Princípios).

⁷⁰ Nascido em Cuba, José Gómez Sicre desempenhou-se como diretor de Artes Visuais da OEA de 1948 a 1976 e foi decisivo para a “promoção” e o “reconhecimento” da arte latinoamericana nos Estados Unidos – depurada, vale frisar, de indigenismos e regionalismos, para ser afim aos “valores continentais de esencia universal” –, favorecendo assim uma nova modalidade retórica da guerra fria, que tinha como propósito interferir na identificação de artistas e intelectuais latinoamericanos com a Revolução Cubana. Cf. GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008. (A citação de Sicre, retirada por Giunta de uma edição de 1959 da revista *Art in America*, encontra-se na página 245).

pelo que conceitualmente (genericamente) se conhece por “classes médias urbanas”, enquanto “nacional”, por sua vez, encontraria um equivalente em “homogêneo”, ou seja, na administração de uma coerência social imposta – ditada, em grande medida, vale frisar, não por um interesse dito “nativo” ou propriamente “nacional”, mas sim pelo dito particular de um “outro”, “estranho” ou “estrangeiro”, institucionalmente irmanado – que manifestasse tanto quanto sustentasse esse controle vertical de um Estado forte, conservador mas com projeto modernizante, aliado aos fluxos do grande capital e necessariamente afastado de quaisquer iniciativas, mesmo que “apenas” reformistas, com vistas à ampliação do fluxo comum⁷¹. Com efeito, após dezembro de 1968, foi mesmo marcante o refluxo dos chamados “movimentos de massa” (compostos majoritariamente por aquela mesma “classe média”, principalmente “estudantes” e demais “setores intelectualizados”⁷²), que até então encontravam espaço nas ruas, onde um imaginário compartilhado, mas sem acordo quanto às suas nuances, fazia circular, com liberdade vigiada, as mais variadas noções de “resistência”: da não-violência *tout court* às respostas que, reconhecendo-a ou negando-a, se

⁷¹ É certo que tampouco internamente, nos quartéis e à frente do Executivo, o Estado militar logrou essa homogeneização. Não só o afastamento de políticos aliados (devido ao fechamento político do governo e a suspensão dos antigos partidos, em 1965, com o AI-2), mas também as disputas intramilitares, a começar com as diferenças da cúpula da “linha dura” em relação às demais forças presentes (militares nacionalistas, de esquerda, de baixa patente etc.), foram determinantes para a progressiva desestabilização oficial e o longo processo de “abertura” e “redemocratização”.

⁷² Opto pelas aspas nessas expressões seguidas para salientar o relativo distanciamento que, acredito, deve ser mantido com relação às categorias e à metodologia de análise de certas linhas sociológicas, uma vez que tais categorias – como a de “classe” –, empregadas na leitura dialética de totalidades ideológicas e históricas, de fato parecem malograr diante da complexidade dos cenários que se propõem a analisar (fazendo uso inclusive de tabelas, gráficos, estatísticas etc.). Por raramente levarem em conta o caráter ficcional de que se valem para suas próprias construções, isto é, por não se reconhecerem como artefatos verbais (que produzem tanto quanto querem reproduzir), esses discursos são pouco efetivos, por exemplo, para considerar a ambivalência dos processos de subjetivação e dessubjetivação, a singularidade dos acontecimentos, a micropolítica, o inconsciente como linguagem, as convenções e marcos simbólicos, a investidura dos afetos, o anacronismo, a disseminação, em suma, a não-autonomia – as artes – de tudo aquilo que pode produzir sentidos culturalmente. É esse distanciamento que busco logo a seguir.

posicionavam em relação à possibilidade de um caminho institucional, para as quais a saída estava, respectivamente, ou na democracia pela via eleitoral, que poderia levar à “libertação nacional” capitaneada pela “revolução burguesa”, ou então, diante do bloqueio, na luta pela via armada, na tática de guerrilha que no limite, separada da representatividade, pretendia forçar a passagem para a superação do capitalismo e a implantação, sem mediações, da “revolução socialista” no Brasil.

Os efeitos das contendas pelo sentido não podem ser descontados e tampouco são os mesmos. O que se constrói com a linguagem não é “parte” alheável de uma realidade nem pode ser tratado como “tema”, “princípio”, “fim” ou adereço “retórico”. Ao contrário, o duplo vínculo – não disjuntivo – da linguagem faz com que ela seja a matéria constitutiva da imaterialidade dos mundos, mesmo daquele que se quer o mais “concreto”. Em outras palavras: a centralidade de um *afeto* inassimilável na constituição dos heterogêneos laços sociais não se dissocia da impossibilidade mesma de se fixar qualquer unidade social em um objeto conceitualmente apreensível, ou seja, em um resultado, garantido *a priori*, que obliteraria a centralidade da *nominação* – da produtividade de um significante não tributário de uma unidade conceitual precedente, e que assim sustenta a opacidade do processo da significação – nessa constituição⁷³. Por isso, a despeito dos esforços empregados pelos sujeitos que, interpelados, os enunciam, os significantes em questão mantêm uma conexão sempre precária e questionável com seus referentes (lugares, etnias, classes, idiomas etc.), e as fixações, sempre parciais, dos sentidos que mobilizam apontam, notadamente, para uma extrema volatilização dos valores, que potencialmente se aproximam dos valores também voláteis de outros significantes disponíveis numa cadeia de equivalências compartilhada e em cuja extensão se dá o deslocamento e a condensação momentânea dessas intensidades tendencialmente brandas⁷⁴. “Nacional”, “nação”,

⁷³ Cf. LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Traducción: Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [Capítulo 4, principalmente].

⁷⁴ Embora aqui os termos destacados sejam variados (*povo*, *nacionalismo*, *nação*, *nacional-popular*, em sua contenda com o *internacionalismo*, *imperialismo* etc.), e portanto considerando a imprudência que arrisca essa operação, busco aproximar-me da argumentação de Laclau a respeito do populismo e da formação da identidade popular, ou simplesmente do “povo”, como a constituição de uma identidade singular antagônica ao poder estabelecido, a partir de uma cadeia de equivalências entre as demandas –

“popular”, “povo”, “trabalhadores”, “tradição”, “social”, “liberdade”, “justiça”, “ordem”, “progresso” etc. foram termos comumente articulados entre si e defendidos por distintos matizes dos discursos da esquerda e da direita, interpelando os sujeitos e participando da formação de suas totalizações ideológicas. Logo, por não haver um “verdadeiro referente” conceituável, pode-se afirmar que estão em jogo, aqui, significantes vazios ou flutuantes⁷⁵, com os quais os sentidos tenderiam mais facilmente a expor-se, em um horizonte de antagonismos, como uma suspensão ou indecisão do próprio sentido (assim como do que seria um sentido “próprio”). Qualquer tentativa de definição positiva desses termos – qualquer atribuição de conteúdo conceitual – inevitavelmente se depara com a resistência de uma

insatisfeitas – particulares. *Grosso modo*, creio que a atribuição de sentido aos significantes em questão pode ser analisada seguindo a mesma lógica ou razão: “Cualquier identidad popular requiere ser condensada, como sabemos, en torno a algunos significantes (palabras, imágenes) que se refieren a la cadena equivalencial como totalidad. Cuanto más extendida es la cadena, menos ligados van a estar estos significantes a sus demandas particulares originales. Es decir, la función de representar la ‘universalidad’ relativa de la cadena va a prevalecer sobre la de expresar el reclamo particular que constituye el material que sostiene esa función. En otras palabras: la identidad popular se vuelve cada vez más plena desde un punto de vista *extensivo*, ya que representa una cadena siempre mayor de demandas; pero se vuelve intensivamente más pobre, porque debe despojarse de contenidos particulares a fin de abarcar demandas sociales que son totalmente heterogéneas entre sí. Esto es: una identidad popular funciona como un significante tendencialmente vacío. [...] en una relación equivalencial, las demandas no comparten nada positivo, sólo el hecho de que todas ellas permanecen insatisfechas. Por lo tanto, existe una negatividad específica inherente al lazo equivalencial”. *Ibidem*, p. 125.

⁷⁵ Laclau distingue as duas categorias – significante vazio e significante flutuante – com base na estruturação da fronteira dicotômica que separa o “povo”, como ator histórico, do poder estabelecido que ele enfrenta. Os significantes flutuantes seriam aqueles que estariam suspensos por uma fronteira móvel entre as demandas das duas cadeias equivalenciais antagonicas (as do “povo” e as do *statu quo*), enquanto os significantes vazios, graças a uma fronteira fixa, se articulariam unilateralmente, do lado das demandas insatisfeitas da identidade popular. Ainda assim, Laclau salienta que ambos “deben ser concebidos como dimensiones parciales –y por lo tanto analíticamente delimitables– en cualquier proceso de construcción hegemónica del ‘pueblo’”. Além disso, “el ‘pueblo’ siempre va a ser algo más que el opuesto puro del poder. Existe un real del ‘pueblo’ que resiste la integración simbólica”. *Ibidem*, p. 168/191.

ausência constitutiva – um objeto mítico que não cessa de se retirar – apenas contornável mediante as articulações que os discursos criam com os significantes (objetivos, consignas, figuras, símbolos etc.) que são investidos de tal maneira que se convertem nos nomes dessa ausência de unidade (mas não de gozo)⁷⁶. Portanto, uma projeção pretensamente abarcadora mostraria o contrário do que pretende. Que se admita: ainda que em contenda, e segundo as diversas formas de articulação entre a lógica da diferença e a lógica da equivalência, que afinal todos fossem nacionalistas: no limite, eis um modo de dizer o que finalmente ninguém poderia ou saberia *ser*; ou de dizer que, assim como esses outros significantes – *nacionalismo, nação, nacional* –, com os quais se cola e se desloca, *nacionalista* designaria um sujeito ou uma posição tão apropriável, ou ainda, tão “nacional” quanto a própria linguagem, ou para dizer de outro modo, tão “inata” ou “natural” quanto aquilo que se costuma determinar – numa expressão aparentemente conciliadora de toda a carga conflituosa dessa “aquisição”, “transmissão” ou “investidura” – por “língua materna”; que *nacionalista/nacionalismo/nação/nacional* seria, assim, algo tão preciso quanto o prognóstico para uma violenta paixão (desejo, ufanismo, projeto de futuro) ou tão delineável quanto o objeto daquele que, em seu sofrimento, diz *ter saudades* (luto, nostalgia, mito fundacional). Nesse preciso sentido, então, desfaz-se a fábula num artigo in-definido, macunaímico: algo que de algum modo vira, e vira, e vira, e vira, sem caráter nem tributo. No centro de cada um desses significantes se instala, ou melhor, se produz um *excedente* impróprio: estraneidade, *galimatias, charabia, a algaravia*⁷⁷ de um espaço de estranhamento –

⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 142-161.

⁷⁷ Contaminados por um sussurro oriental, entre o árabe, o castelhano, o francês e o português, os termos remetem a uma “linguagem confusa”, “ininteligível”, “bizarra”, “obscura”; a um “vozerio”, uma “gritaria”; a uma “estrangeirice”, “estranheza” etc. Com isso, evoco a escuta de Raúl Antelo e os sentidos que ele potencia logo no início do ensaio *Algaravia*, que é assim proposto: “Não busca a nação como forma, mas a nação como processo de metamorfose”; correndo paralelamente em suas construções, mas de acordo com a radical impossibilidade de serem concebidos como um já-dado, “os campos da literatura e do nacional não conhecem fronteiras precisas, podendo, enfim, avançar-se o critério paradoxal da excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional”. ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação* [1998]. 2 ed. Florianópolis: Edufsc, 2010, p. 7/18.

ou, simplesmente, de um espaçamento: em que fala a distância – e disputas. Ou para formular de outro modo, pelo avesso: o nacional não se encontra na tradição (linear), senão na tradução (disseminada) ou, mais ainda, numa extradição, naquilo que pressupõe como uma relação de força entre sujeito e linguagem⁷⁸. Trata-se, afinal, de uma abertura, tensa: ao mesmo tempo política e poética. Uma “área gris de contaminación” que não deve ser considerada “el resultado de ninguna marginalidad política”, senão “la esencia misma de lo político”⁷⁹. E com a qual, para além da dura oposição ideológica, e indissociável, em suma, da vida de todos, da vida de ninguém, da vida comum, se vê surgir uma dificuldade suplementar, exposta com a já mencionada aporia: dinheiro, textos, mercadorias, indivíduos são entidades igualadas em uma mesma condição circulante, mas fixadas tão logo sua diferença se mostre improdutiva e, por isso, indesejável⁸⁰. É exatamente com a imprecisão e a instabilidade dos afetos disseminados pelo mundo que a “civilização ocidental e cristã” se consolida e se confunde; é valorizando todos os impulsos e franqueando todos os excessos que o capitalismo global controla os seus efeitos seletivos; e é com essa mesma instabilidade, com esses afetos e sentidos heterogêneos, com esse mesmo objeto ausente, que se apresenta e defronta – de preferência sem saudades – o pensamento crítico contemporâneo.

2. Nem todos, nem nenhum. Sem haver uma unidade referencial (e para ensaiar, ao menos, uma fuga da sistematização, que de outro modo está arriscada a recair no esquematismo e na determinação conceitual), a saída parece estar com a leitura que considera cada um, cada vez. Para tanto, tal leitura constitui e constitui-se, em articulação, tanto com as diferenças quanto com as equivalências das demandas em questão; constrói e constrói-se, ela mesma, como uma rede semovente e em disputa com outras, já estabelecidas ou em busca de hegemonia. Conforme o até aqui afirmado, a formação em questão, realizada como plural de formações, ou como figura de figuras, pode ser flagrada – assim se oferece, se mostra – não em termos étnicos ou territoriais, mas, é certo, tão somente de acordo com uma performatividade, uma encenação ou exposição que a faz aparecer, enquanto tal, *a posteriori*, por um efeito produtor da linguagem, que a investe. Brasil, Argentina,

⁷⁸ *Ibidem*, p. 18-19.

⁷⁹ LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. *Op. cit.*, p. 275.

⁸⁰ Cf. ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação* [1998]. *Op. cit.*, p. 34-35.

Chile, Peru, União Soviética – o exílio: não garantido de antemão, o que surge – cada cena, sentido, paisagem, passagem – é efeito dessa leitura. É preciso, então, tentar armá-la.

Em 1960, o Conselho para Relações Exteriores dos Estados Unidos (Council on Foreign Relations), que então tinha como vice-presidente David Rockefeller – irmão de Nelson Rockefeller, quem em 1969, por motivo de seu giro latinoamericano, motivaria a exposição gráfica coletiva *Malvenido Mister Rockefeller*, convocada pela Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) e organizada por León Ferrari, entre outros⁸¹ – publica *Social Change in Latin America Today: its implications for United States Policy*⁸². Trata-se da reunião de seis artigos de antropólogos que, por meio de suas pesquisas, e segundo a introdução de Lyman Bryson, “do not offer definite suggestions as to what our Latin American policy ought to be. They do venture, in a few instances, to point to what they believe have been glaring errors”⁸³. Talvez seja interessante notar a diferença que é atribuída à abordagem do antropólogo – essa sorte de especialista na desapropriação de si mesmo – e o modo como isso poderia traduzir-se em vantagens para os políticos que pretendiam alinhar estratégias de aproximação ao complexo espaço latinoamericano. Escreve Bryson:

⁸¹ Participaram artistas de distintas correntes estéticas: integrantes do Movimiento Espartaco, do Instituto Di Tella, da vanguarda conceitual, da Otra Figuración etc.

⁸² Sabe-se que essa instituição não operou isoladamente nem visou o que, em termos autonômicos e consensuais, seria o campo estrito da política. “En 1967, las instituciones norteamericanas interesadas en la promoción del arte latinoamericano habían llegado a conformar una nutrida red de intercambios, intereses y compromises. Pronto se vio que era necesario contar con instituciones más fuertes, cuyas funciones no se superpusieran. De esta necesidad surgió, en 1966, el Center for Inter-American Relations, que unificó iniciativas a cargo de organismos como el Council for Latin America (integrado por políticos y hombres de negocios, que se acababa de crear y detrás del cual estaba David Rockefeller) y la IAFA [The Inter-American Foundation For The Arts]. El objetivo de este nuevo centro (el presidente de cuyo consejo era el propio Rockefeller) fue examinar los principales temas políticos y económicos en las relaciones interamericanas y apoyar los logros de los escritores, músicos y artistas latinoamericanos. Sus miembros provenían de la comunidad académica, de los negocios y de las artes”. GIUNTA, Andrea. *Op. cit.*, p. 235.

⁸³ BRYSON, Lyman. Introduction. In: ADAMS, R. et al. *Social Change in Latin America Today: its implications for United States Policy*. New York: Vintage Books, 1960, p. 2.

The anthropologist has a different approach. He is trained to get into the skins of strange peoples, insofar as that can be done, and to free himself of the assumptions which make him a member of his own tribe at home⁸⁴.

Além disso, o antropólogo mostra-se como alguém atento e ponderado, sujeito de destacada capacidade de escuta e atenção à linguagem. Por isso, em um contexto de discursos polarizados, como era o de então, suas habilidades não poderiam ser de nenhuma maneira desdenhadas:

The Latin American peasant or miner may look outside for a villain to blame for his troubles and find him in the North American capitalist. He may even look outside for a friend and find him in the Kremlin-inspired Communist. He may find the word both use, “democracy”, too empty of content to be reassuring. The anthropologist studies the shifting meanings and demands that go through the minds of these people. He is politically aware as well as scientifically observant. He has mastered and evaluated large quantities of material, on which to base his cautious conclusions⁸⁵.

O empenho dos Estados Unidos no sentido de conhecer seus vizinhos mais ao sul do continente de maneira tão aprofundada (*to get into the skins*), a ponto de conseguirem desfazer-se do papel da vilania junto aos mais carentes e reverter possíveis relações de amizade desfavoráveis, pode ser explicado por razões óbvias, já sabidas. Aqui, o antropólogo, treinado para dominar as mudanças de sentido dos significantes vazios e para compreender como ninguém as demandas do “povo”, pode ser tudo, menos figura propugnadora do nacional-popular. Seu interesse, bem explicitado, está em capitalizar sua própria diferença – fazer de sua cultura um recurso disponível – para que esta sirva para a correção da política estadunidense para o espaço latinoamericano. Se o antropólogo desfaz-se de si para confundir-se com o outro é para, num segundo momento, contribuir com o fechamento do corpo nacional

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 5-6.

imperialista e garantir a sua própria imunidade, desterritorializada, estendida globalmente. Para dizer com as palavras de Foucault, trata-se do indissociável enraizamento de saber e poder⁸⁶. Isto é, tratava-se, para a política neoliberal, de manter a seu favor a íntima associação entre as relações de poder, as formas de funcionamento do saber e as relações de produção, muito embora (ou precisamente porque), nesse momento, no distante Vietnã a Guerra Fria já se desdobrasse no que ficaria marcado como o conflito mais traumático para o imaginário norteamericano, e bem ali, sob o coração do capitalismo, em 1959, Cuba já tivesse feito valer a sua revolução. Ou seja, em crise, o *american way of life* aparecia, além de suas fronteiras, cada vez mais como formalização da vida – quer dizer, como domesticação, como violência –, contra a qual era preciso posicionar-se e, se fosse o caso, lutar; e ainda que essa posição contrária não dispensasse a incorporação de uma ideologia que, se bem era alimentada pelo imaginário descolonizador e libertário que se espalhava pelo mundo, repleto de nuances, também era, no limite, totalizadora e, assim, violenta. Seja como for, a retórica norteamericana, buscando situar-se no centro mesmo do verificável, distanciou-se do que seria uma *antropologia especulativa* para dar suporte aos golpes de Estado que tomaram o poder e mantiveram-se nele, por longos anos, por meio de regimes de exceção, mobilizando, para isso, significantes (vazios-flutuantes) como “democracia”, “povo”, “liberdade” ou “modernização”. Como resume Andrea Giunta em *Vanguardia, internacionalismo y política*:

En 1965 las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado: la invasión norteamericana a Bahía Cochinos (1961) y a Santo Domingo (1965) eran hechos que mostraban la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba dicha alianza. Junto a esto, los golpes de Estado en Brasil (1964) y, un poco después, en la Argentina (1966), demostraban que la era de las democracias modernizadoras en Latinoamérica estaba llegando a su fin. En 1964, Thomas Mann, secretario adjunto de asuntos latinoamericanos de los Estados Unidos, anunciaba una rectificación de la

⁸⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Supervisão final do texto: Lea Porto de Abreu Novaes, et al. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

política norteamericana hacia América Latina: más importante que establecer la democracia representativa en la región, era contar con aliados seguros. Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y los golpes militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista en el continente⁸⁷.

Artistas e intelectuais do Brasil e da Argentina desempenharam papéis de destaque nesse complexo cenário, uma vez que a construção da autonomia nacional, ou da projeção internacional, passava pelas instituições públicas e privadas, assim como se vinculava tanto às propostas das chamadas vanguardas artísticas quanto às reivindicações dos defensores e debatedores da cultura popular. Acompanhando a linha tensa que separava e unia o particular e o universal, embates entre figuração e abstração, engajamento e alienação, ética e estética etc. foram fortalecidos e constituíram-se, a seu modo, marcas das décadas de 1950, 1960 e 1970. Inegavelmente, Ferreira Gullar no Rio de Janeiro e León Ferrari em Buenos Aires estiveram entre as figuras mais atuantes desse período, e as distintas posições que assumiram, ao longo do tempo e conforme se colocavam ou resignificavam os termos de um debate plural, feito de muitas vezes, sempre encontraram ressonância, contribuindo para a definição de quais seriam as principais demandas a se seguir.

A mobilização ideológica parece muitas vezes encerrar os termos em jogo em uma estrutura paradigmática, impositiva, segundo a qual seus significados, opostos e entre si excludentes, devem ser atualizados constantemente através de uma decisão: opta-se por um necessariamente em detrimento do outro. Neste caso, a justaposição equivalencial de demandas comuns, embora matizadas, vê-se constrangida diante da radicalização das diferenças encerradas em si mesmas, com o que se arrisca simplificar enormemente as possíveis tomadas de posição, restringidas em termos de estética *ou* de ética, assim como de forma *ou* conteúdo, arte *ou* política, direita *ou* esquerda, dentro *ou* fora etc. Sabe-se que, embora caduco e há muito flagrado na nudez de sua autoridade, esse paradigma – tributário de uma visão de mundo totalizadora, racionalista e identitária – é ainda muito presente, sustentando-se, em grande medida, exatamente por ser bélico, por ser violento. Mas é

⁸⁷ GIUNTA, Andrea. *Op. cit.*, p. 261.

também por isso que um esforço de leitura que se detenha na flutuação das diferenças é necessário; pois há nuances no modo de lidar com essas questões e nas posições assumidas pelos sujeitos. Ou, para dizer de outro modo, o que se projeta entre Ferreira, Ferrari e a opção deles pela “esquerda” não é a linearidade de um horizonte – futuro ou imediato – comum, mas sim uma cartografia descontínua, marcada simultaneamente por modalizações, proximidades e distâncias.

3. Após encabeçar o cisma neoconcreto, em 1959, e ocupar, no início dos anos 1960, a presidência da Fundação Cultural de Brasília, na recém-fundada capital, Ferreira Gullar interrompe as experiências junto às vanguardas para dedicar-se a questões mais próximas aos movimentos sociais e populares. É uma inflexão, radical, nesse sentido, em sua produção⁸⁸, mas que acompanha as mobilizações das classes médias e das organizações de trabalhadores e estudantes, que então já apontavam para uma situação muito diversa da euforia desenvolvimentista e modernizadora da década de 1950. Agora a pauta do dia passava pelas questões da reforma agrária e da conscientização e emancipação das classes desfavorecidas, tanto no campo quanto nas cidades. Logo de volta ao Rio de Janeiro, Gullar desenvolve relevante participação junto ao Centro Popular de Cultura (CPC), criado pela União Nacional dos Estudantes: escreve peças de teatro, cordéis, ministra oficinas de literatura, edita livros e assume um lugar teórico que é dos mais significativos, sendo inclusive o último presidente da organização, que teve as atividades encerradas com o golpe. *Cultura posta em questão*, publicado pela UNE às vésperas da investida militar de 1964 – ano em que o autor filia-se ao Partido Comunista –, é um ensaio engajado. E é possível dizer que, mais do que apresentar uma tomada de posição, seu texto deflagra mesmo, estritamente, uma tomada

⁸⁸ “Num quadro altamente polarizado entre ‘esteticistas’ – aqueles cuja preocupação principal é a radicalidade da experimentação da linguagem – e ‘engajados’ – os que consideram o compromisso político-revolucionário o passo mais importante a ser dado no momento –, a nova escolha de Gullar ganha contornos espetaculares. Mais do que alterações no estilo de sua poesia, mais do que a ruptura com um determinado projeto estético, sua mudança significou a ‘conversão’ de um dos principais formuladores do projeto ‘esteticista’ para o grupo dos ‘engajados’. Ferreira Gullar, que é ao mesmo tempo criador e criatura do neoconcretismo, rompe com o grupo que ele próprio ajudou a criar e por quem fora criado”. ZILLER, Eleonora. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 65-66.

de partido: trata-se, afinal, não só de denúncia e revolução, mas da tutela da emancipação popular por meio da tomada da consciência de classe, o que por sua vez ditava a “necessidade de justificar teoricamente a utilização da arte na luta ideológica”⁸⁹. De acordo com Gullar, “O intelectual brasileiro, que se dedica à literatura e à arte, vive um instante de opção, quando essa opção se coloca, ainda que em níveis diversos, para todos os brasileiros”. Ou seja, o autor se refere à escolha de “participar ou não da luta pela libertação econômica do país, vale dizer, pela implantação da justiça social que só se fará com a distribuição justa das riquezas criadas pelos que trabalham”⁹⁰. Em poucas palavras, se “ninguém está fora da briga”⁹¹, a arte válida é aquela que *serve* a essa luta, isto é, que cumpre com sua função comunicativa e crítica, sem abrir mão do particular, da realidade concreta nacional de que seria a legítima expressão. O poeta deve assim permanecer fiel “à sua condição de ser social”. “A medida de sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar”, e o seu propósito “é prático, objetivo: contribuir para que o povo tome consciência cada vez maior de seus problemas e das causas deles. A obra, como concepção literária”, escreve Ferreira Gullar, “torna-se decorrência da obra como instrumento de conscientização social”⁹². A racionalidade incontestada da dialética empregada é o que garantiria a superação libertária da aberrante modernização conservadora que reinava no país. Daí o modo como se conduz a definição de um conceito como o de “cultura popular”:

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidos como

⁸⁹ GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão [1963]. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 9.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁹¹ *Ibidem*, p. 22.

⁹² *Ibidem*, p. 155.

privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura socioeconômica e consequentemente no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária⁹³.

Positivada, esclarecida, a cultura popular pode ser deduzida de um conteúdo conceitual, já que não se trata de um performativo, mas apenas de um reconhecimento: de confirmar o que ela já é, mesmo antes de vir a ser. Assim ela “emerge dos problemas de estrutura do país” com um “caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista”⁹⁴. Concretismo e neoconcretismo, renegados pelo proselitismo de *Cultura posta em questão* como “manifestações mórbidas”⁹⁵ de um purismo formalista – de “caráter idealista e meramente retórico”⁹⁶ – despedado da realidade concreta, encontram, não obstante, exemplaridade e superação na produção do próprio Ferreira Gullar. Com efeito, não deixa de ser notável que, no segmento final do seu ensaio, intitulado, precisamente, “Em busca da realidade”, Gullar se valha de seu próprio despertar, da identificação e superação do seu tempo perdido, por assim dizer, para justificar suas avaliações acerca da situação da poesia brasileira no período, que visam a desmistificar o conceito de poesia. Para Gullar, a análise de sua própria experiência poética mostraria como, através dela, ele foi “reconduzido à realidade dos homens”⁹⁷. E se os extremados posicionamentos assumidos pelo poeta poderiam provocar alguma suspeita quanto a sua atual investida, Gullar logo esclarece que tal suspeita decorreria de não se compreender que “*entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito às possibilidades*

⁹³ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 123.

de uma poesia nova desligada dos problemas sociais”⁹⁸. Num ciclo autossuficiente, a elucidação da própria visão garantiria a validade de sua tese central – a saber, que “a evolução natural da poesia que se funda no alheamento aos problemas concretos é para a sua própria destruição”⁹⁹ –, o que por sua vez validaria, retrospectivamente, suas experiências de vanguarda, e mesmo a centralidade, o protagonismo de Gullar em tais experiências, no sentido que, já superadas, elas podiam ser entendidas, agora, em termos objetivos, como resultados que não deixavam de apontar o equívoco que os movia: o “escapismo”, a rejeição da função social da poesia. Eis o caminho evolutivo da “desalienação”. Se antes se valorizava a forma em “detrimento da clareza de conteúdo”, agora o compromisso se encontra com a “função didática revolucionária”; “o evoluir do pensamento se reflete no evoluir do modo expressivo, de maneira efetiva e dialética”¹⁰⁰.

Em todo caso, interessa destacar aqui como se conforma a autoridade que interfere e regula os fluxos da economia simbólica, o que ocorre, por um lado, como já se viu, nos termos da “cultura nacional”, da “literatura”, da “realidade concreta” etc.; e, por outro, também a esfera de projeção do próprio sujeito autor está diretamente implicada nessa economia. Quer dizer, nessa busca da realidade, trata-se também de realizar o que deve ser Ferreira Gullar. Tal realização parece buscar o caminho que conduza a alguma forma de síntese, de termo ou desfecho: “o poeta está mergulhado nas contradições a que procura dar solução”¹⁰¹. Daí o pretenso distanciamento, o controle objetivante, sem o qual se arriscaria a coerência da figura – ascendente – do autor:

Com o propósito de contribuir para a desmistificação do conceito de poesia faço, em seguida, uma análise de minha própria experiência poética, através da qual fui reconduzido à realidade dos homens. Para manter a análise num nível conveniente de objetividade, adotei o tratamento na terceira pessoa quando me refiro a mim mesmo como autor de *A luta corporal*¹⁰².

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 123/131.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, p. 123-124.

O aparente franqueamento da impessoalidade, que suspenderia o dialogismo identitário¹⁰³, parece corresponder, em verdade, a um dispositivo que tem como efeito o controle dos sentidos que assediariam a primeira pessoa do autor. Em poucas palavras: o artifício do afastamento em direção a um *ele* é exatamente o que permite a demarcação imunitária do *eu*. E o mesmo nível de objetividade é conveniente, também, nos termos mais abrangentes sobre os quais incide esse “ponto de vista”, para a definição da realidade em questão: nessa sorte de dialética do esclarecimento, o regime identitário pode se deslocar do sujeito ao pensamento sobre a cultura, e vice-versa, sendo que ao alheamento do *ele* passa a ligar-se o passado alienado da cultura desenvolvimentista e do formalismo das vanguardas, o passado idealista acríptico diante do imperialismo, agora analisado e enfim superado por um presente consciente de si e identificado com a luta nacional e popular, presente que coincide com o *eu* que do mesmo modo quer se presentificar. Assim Gullar defende a cultura e se defende – de si. Do *ele* ao *eu*, do passado ao presente, o que Gullar pretende nessa autocrítica (dúbia) é desfazer esse “alheamento do mundo, esse estado de rejeição que faz o poeta sentir-se um exilado”¹⁰⁴. Aqui, um sentido forte de *pertencimento*, tendente, mesmo, ao fechamento identitário, é o eixo de sua concepção poética participativa, eixo alinhado a uma igualmente forte noção de sujeito. Tal eixo (se) orienta verticalmente: afinal, é instrumento de didática, de ditado, de tutela. E como pode aprender a lição, Gullar, de “sujeito posto em questão”, se vê escapando da contradição que o assediava:

Eis por que – e é isso que aprendi na minha própria luta com a poesia – nenhuma possibilidade há de escaparmos às contradições que nos arrastaram inapelavelmente para o silêncio, se não rompemos com essa concepção poética geral que concebe o poeta como um alienado social¹⁰⁵.

Publicado em 1969, pouco antes do renomado ensaio de Antonio Candido *Literatura e subdesenvolvimento*, e argumentando, a seu modo, que, no Brasil de então, as ideias estavam fora do lugar, porque, alheias,

¹⁰³ Voltarei a isso posteriormente, a partir das análises de Roberto Esposito.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 154.

foram apropriadas e trazidas para um contexto dependente e atrasado, diverso, portanto, daquele, europeu ou estadunidense, que determinava a pertinência do seu uso primeiro¹⁰⁶, *Vanguarda e subdesenvolvimento* é

¹⁰⁶ A tese da relatividade da vanguarda artística, sustentada por Gullar nesse final dos anos 1960 e inserida num amplíssimo debate em torno do problema da dependência e do subdesenvolvimento que, como se sabe, mobilizou grande parte da intelectualidade de esquerda, não só no Brasil (mas, no eixo Rio-São Paulo, em núcleos como o ISEB e o CEBRAP, por exemplo, além da *Revista Civilização Brasileira*, de Ênio Silveira), parece ressoar em passagens como as seguintes: “Enfim, nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição ‘arlequinal’, para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto. [...] Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepezidez ideológica das ‘elites’ eram parte – a parte que nos toca – da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiam transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável esse desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique indicado o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia. Trata-se enfim de segredo mui conhecido, embora precariamente teorizado. Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar, ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos”. SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 9-31 (Publicado primeiro na França, onde Schwarz estava exilado, em *L’Homme et la Société*, n. 26, 1972; no Brasil, em *Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 3, p. 150-161, jan. 1973). E quem sabe não é por acaso, então, que no prefácio à 2ª edição de *Vanguarda e subdesenvolvimento*, que Ferreira Gullar escreve em novembro de 1997, no Rio de Janeiro, a mesma “diferença” seja retomada e avaliada, de novo, precisamente a partir do contexto histórico explorado por Roberto Schwarz em seu artigo de 1972: “Outro ponto a que gostaria de me referir diz respeito ao caráter *diferente* que ganham as ideias europeias quando transplantadas para um meio atrasado, que pouco tem a ver com aquele em que surgiram. [...] Trata-se de uma questão de extrema complexidade que envolve a compreensão justa do fenômeno cultural nos países capitalistas europeus na época da formação da sociedade brasileira e a compreensão também do fenômeno no Brasil de então, cuja economia se baseava na mão-de-obra

um livro que apresenta novas questões, e as apresenta de modo não tão sectário. De qualquer modo, e antes de qualquer coisa, é fácil notar que a tentativa de (auto) defesa permanece, ou melhor, contrariando a evidente vontade prospectiva, se repete, como futuro passado, não cessando de passar. Já em *A luta corporal*, de 1954, no poema “Galo Galo”, encontram-se os versos “Mede os passos. Para. / Inclina a cabeça coroadada / dentro do silêncio / – que faço entre coisas? / – de que me defendo?”¹⁰⁷. Uma formulação que retorna em outras oportunidades, e numa em especial: no contexto repressivo do exílio, em 1975, em Buenos Aires, o que agrega outro sentido histórico incontornável, ela reaparece, palavra por palavra, no *Poema sujo*: “– Que faço entre as coisas? / – De que me defendo?”¹⁰⁸. E, em 1997, no texto que Gullar escreve para servir de prefácio à segunda edição de *Vanguarda e subdesenvolvimento*, a mesma luta defensiva reaparece, ainda, embora formulada de outra maneira:

Considerarei necessário, em meio ao tumulto tropicalista, abrir uma clareira que nos permitisse retomar os problemas da arte e da cultura dentro

escrava. A defasagem entre os dois meios sociais determinou uma flexão das ideias e formas transplantadas, razão por que o estudo dessa flexão torna-se imprescindível para o entendimento do processo cultural dependente brasileiro. É um equívoco, porém, considerar que a adoção de ideias e formas alienígenas redundava em mera farsa, por não corresponderem essas ideias ao contexto social a que foram transferidas. Tomemos um exemplo: as ideias liberais no Brasil da segunda metade do século XIX estimularam a luta pela Abolição e quem as empunhou não foram naturalmente os senhores de escravos e sim, entre outros, os intelectuais progressistas e os representantes da burguesia comercial, a quem essas ideias objetivamente serviam. O caráter apologético que, a essa altura, a ideologia burguesa já ganhara na Europa, não impediu, como se vê, que elas desempenhassem aqui um papel positivo. Tampouco importa que a Abolição tenha vindo a favorecer, principalmente, os plantadores e comerciantes de café, ligados ao imperialismo inglês: nas condições daquela época, progredir era, para o Brasil, inserir-se como dependente no sistema capitalista. Pela mesma razão, para a intelectualidade, avançar era assimilar as novas ideias que surgiam na Europa, ainda que tais ideias significassem a continuação da dependência cultural. [...]”. GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. *Op. cit.*, p. 168-169.

¹⁰⁷ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal* [1954]. In: _____. *Toda poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 11.

¹⁰⁸ *Idem*. *Poema sujo*. In: _____. *Toda poesia*. *Op. cit.*, p. 236.

de uma perspectiva brasileira. Naturalmente, também neste caso, as minhas colocações se ressentem da atitude polêmica. Mas é que não sou um ensaísta nem muito menos um exegeta da cultura. Meus trabalhos teóricos são, quase sempre, uma espécie de fogo de barragem para defender o trabalho criador, seja o dos outros, seja o meu próprio. [...] Os problemas da cultura brasileira, de sua formação, de sua especificidade como cultura dependente, constituem um desafio a todos os intelectuais. Expor posições, defendê-las e corrigi-las deve ser entendido, no meu caso pelo menos, como uma tentativa de ajudar no mutirão¹⁰⁹.

Ora, a repetição, o retorno, como se sabe, é da ordem do sintoma; o que parece contrariar qualquer leitura que se projeta – sobre si ou sobre o(s) mundo(s) – a fim de fundamentar uma pedagogia, uma linearidade, ou qualquer sequência unificada de eventos. Nem o sujeito nem a cultura correspondem a tal coerência, na medida em que tais significantes não sustentam sentidos reconhecíveis *a priori*, sobretudo quando lançados como projeto, rumo a uma resolução futura. Nesse sentido talvez seja interessante uma breve confrontação acerca de distintos discursos sobre a nação. O primeiro fragmento é deste mesmo prefácio de Gullar, de 1997:

Mas por que se pergunta tanto pelo elemento nacional na arte, se se considera que é da natureza mesma da expressão estética superá-lo? Isso se deve, conforme penso, à nossa formação histórica, sob o colonialismo e a dependência. O comum é que a nação preexistia ao Estado mas, no nosso caso, a nação preexistente era a portuguesa e a nação brasileira, pode-se dizer, necessitou que se criasse o Estado para passar a existir. A existência da nacionalidade sempre foi, no Brasil, uma indagação a exigir resposta, nunca uma questão pacífica: é, como o país, algo que se deve construir, não está no passado mas no futuro. Gonçalves Dias, Alencar, não fazem literatura como Keats ou Stendhal – para expressar sua

¹⁰⁹ *Idem. Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 166.

experiência de vida, sua visão de mundo – mas, principalmente, para criar a literatura brasileira. E, assim, a preocupação com o caráter nacional, de modo mais ou menos acentuado, dependendo das personalidades e das circunstâncias, está presente em quase todo grande escritor brasileiro, de Castro Alves a Raimundo Correia, de Machado a Graciliano, de Mário de Andrade a Guimarães Rosa¹¹⁰.

O segundo, de Raúl Antelo, é de livro do início da mesma década, mas publicado primeiramente em 1998, e exercita, a seu modo, a experiência da dupla inscrição:

Desnaturalizado como signo de signos, o imaginário torna-se fantasma social ou fantasia secundária, capaz de incluir uma multiplicidade de elementos representativos (estruturantes ou instituintes), completamente distintos entre si e em suas relações primárias, tramando, todos eles, uma sorte de pluralidade – como diria Barthes – estereográfica dos traços de nação. Nem étnico, nem territorial, esse objeto é pulsional e se deixa capturar, como quer Valéry, em ação. Portanto, apenas uma concepção evolucionista e projetiva do nacionalismo é a única capaz de afirmar que a nação pode ser reconhecida prospectivamente, porque, como disseminação discursiva, a nação define-se, de fato, como tal tão somente *après-coup*. O motivo é que, a rigor, não são as nações que formam os Estados e, em consequência, os nacionalismos, mas, ao contrário, é o Estado que cristaliza a nação. Porém, o fenômeno é complexo e só se deixa ver no cruzamento de uma dupla perspectiva, tanto de cima para baixo (o poder de estatalização que constitui a comunidade) quanto de baixo para cima (a imaginação histórica que constrói um modelo disciplinador ou dispositivo estatalizador). A primeira perspectiva, singular e vertical, funda o comunitário através da comunicação. A segunda, plural e integradora, prefere intercomunicar, horizontalmente, os

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 167-168.

múltiplos sócios de uma expressão comum. A nação se nos apresenta, então, como uma dimensão peculiar do mundo simbólico, nas margens do espaço nacional, identificado como próprio, e no entrelugar de povos e culturas, identificados como outros¹¹¹.

Em poucas palavras: os textos de Gullar parecem dizer ao menos duas coisas; a primeira é da ordem do dito, da intenção declarada do autor, de sua tentativa de sistematização e controle da economia simbólica; a segunda, por sua vez, responde à ordem do não dito, à ordem do discurso, por assim dizer, como aquilo que, à revelia da intencionalidade, repetidamente a assedia, quase em silêncio, murmurando ser o descontrole que habita o centro mesmo do poder e da autoridade. Nos textos de Ferreira Gullar, ainda que se declare o contato (as ideias fora do lugar podem até ser produtivas, sempre que revertidas em ganho de consciência, formação continuada e autonomia¹¹²), há essa tentativa reguladora sobre o contágio, que se expressa projetada na contenda com o poder destabilizador do alheio, do estranho, e como se houvesse, ao contrário do que se afirma e apesar da contundente recusa do *a priori* da forma, um lugar preciso e presente – porque encaminhado do passado – onde pudesse operar um regramento fronteiriço das trocas simbólicas; regramento corretivo, prospectivo, a ser exercido de dentro ou de cima; e uma vez que, como já se viu, há distintos nomes com os quais formar um *eu* expandido, isto é, uma vez que a defesa da cultura se desloca como equivalência da defesa de si, que por sua vez se exerce

¹¹¹ ANTELO, Raúl. *Op. cit.*, p. 111-112.

¹¹² “Uma crítica formalista – quer impressionista, estatística ou cibernética – seria incapaz de apreender com justeza o significado da literatura brasileira (a literatura de uma ex-colônia e de um país subdesenvolvido), especialmente naquele período inicial de sua formação. [...] E, em que pese a baixa qualidade da maioria da literatura desse período, os equívocos evidentes, os desperdícios de tempo e energia, os tumultos e descaminhos, pode-se verificar, hoje, que um núcleo contínuo veio se estabelecendo – contraditório em si também – e que esse é o ponto de referência para a definição de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente de uma cultura própria, especificamente nacional, mas *cultura brasileira* no sentido de aglutinação dinâmica de elementos reelaborados que, através das décadas, se mantêm ligados e ativos numa interação capaz de responder ao presente e ajudar na sua formulação”. GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 195-196.

também, ainda que inadvertidamente, como uma forma de defender-se de si, é como se tal defesa fosse, em certo sentido – num sentido forte e autodeterminado de sujeito – contra “as ideias fora do Gullar”.

O diagnóstico feito em 1969 é marcado, novamente, por um imediatismo ao qual ele responde como texto de intervenção¹¹³. Amparado em grande medida por Sartre, Lukács e Umberto Eco, mas também na *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido e na *História da literatura brasileira* de Nelson Werneck Sodré, Gullar segue em luta contra o exílio da arte e do artista na sociedade. Assim o autor identifica a “arte pela arte” com a expressão direta de uma atitude burguesa que não redunde em integração social e sim na marginalização do artista, que se vê sozinho com o seu fazer e conformado com os males do mundo. É interessante notar o campo semântico mobilizado pela argumentação, uma vez que ele expõe a dinâmica das fronteiras; neste caso fronteiras que parecem manter-se um tanto rígidas, como se tratassem de guardar limites, afinal bem discerníveis, entre o próprio e o impróprio: se o artista romântico “ainda protesta socialmente e as atitudes *pour épater* são ainda uma forma de comunicação com o meio social”, o regime da arte pela arte, por sua vez, argumenta Gullar, é “o reconhecimento da inutilidade desse protesto e a conformação com um marginalismo que agora se projeta para ‘fora da História’ e se abisma na realização de uma obra cujo sentido fundamental para o autor está em *ser feita*”¹¹⁴; ou ainda, o “marginalismo, o ‘despatriamento’ do artista no Romantismo levou-o, na arte pela arte, a fazer da arte sua ‘pátria’, seu

¹¹³ “Os anos em que Ferreira Gullar se envolveu com a vida política do país, e assumiu compromissos partidários explícitos, foram aqueles em que uma geração acreditou na superação dos traços mais conservadores da sociedade. Estava em jogo, então, um projeto nacional de soberania e desenvolvimento econômico que questionava profundamente as bases sólidas das oligarquias latifundiárias e da dependência aos grandes centros econômicos. Acreditava-se na responsabilidade dos intelectuais em pensar e formular saídas para o país, e as melhores cabeças do Brasil dedicavam-se a isso; acreditava-se existir uma burguesia nacional progressista capaz de fazer frente a imposições imperialistas e resistir aos golpistas. Outros discordavam dessa postura e viam mais radicalidade nesse processo. Acreditavam na possibilidade de uma revolução socialista e partiram para a luta armada. Foram derrotados pela força bruta, pelo imperialismo que tanto denunciaram e pelo abandono das camadas médias urbanas que marcharam com Deus pela família e preferiram as velhas certezas”. ZILLER, Eleonora. *Op. cit.* p. 99-100.

¹¹⁴ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 180.

reino, enfim, ‘sua realidade’”¹¹⁵. Arte e autor devem encontrar seu lugar *próprio*: a *particularidade*, com efeito, é o único caminho válido para o *universal*. Por isso, de acordo com a exposição de Gullar, não havendo uma tradição brasileira semelhante à europeia, o que era vanguarda lá não poderia ser aceito, espontaneamente, como vanguarda aqui. Daí que ele afirme a inadequação do mero – leia-se: violento – *transplante* das tendências vanguardistas (das sociedades capitalistas desenvolvidas para os países atrasados e dependentes), valendo-se de um conceito caro à sociologia e à antropologia da modernização, presente nos estudos de Darcy Ribeiro dos anos 1960-70 (boa parte escrito durante o exílio: Darcy fora chefe da Casa Civil no governo de João Goulart), autor que, como Roberto Schwarz, Ferreira Gullar podia acompanhar, também, nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*¹¹⁶. Assentadas a dialética e a história em termos materiais – esta a via de ascensão do particular historicamente determinado –, para Gullar, “a verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”¹¹⁷.

A “verdadeira arte” – que, sim, há – é a expressão, o reflexo do preexistente “mundo concreto” e “particular”. Reflexo meramente passivo, deve-se dizer, na medida em que, devido a essa apropriação da dialética marxista que faz Gullar, a potência produtora da linguagem, da imagem, é obliterada pela crítica do autor a qualquer tipo de “idealismo” ou resquício “metafísico”. Ou seja: ao contrário de Ernesto Laclau, por

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 181.

¹¹⁶ Em Darcy Ribeiro, como se sabe, a definição dos “povos transplantados” – parte de uma ampla tipologia do processo civilizatório dos povos americanos – ocuparia lugar de destaque. No capítulo de *As Américas e a civilização* dedicado a esta categoria, que se inicia com uma citação de Simón Bolívar, lê-se que os povos transplantados, e emblematicamente os do Norte, são constituídos por europeus emigrados que mantêm, no novo continente, a sua cultura matriz (não por assimilação ou integração, mas, sobretudo, por discriminação e segregação); e que tais povos contrastam com as demais configurações socioculturais da América por esse europeísmo manifesto não apenas no tipo racial, predominantemente caucasiano, mas também na paisagem criada como reprodução do Velho Mundo e no caráter mais amadurecido de sua economia capitalista. Cf. RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos* [1968]. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

¹¹⁷ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 176.

exemplo, que, em sua revisão do marxismo, preferiu mostrar que a modernidade não constitui um bloco homogêneo e sim é resultado de uma série de articulações completamente contingentes¹¹⁸, Gullar, assim como Roberto Schwarz, permanece no interior de uma polarização dialética cujas opções são governadas inteiramente por categorias básicas do moderno, segundo as quais a complexidade da “realidade concreta”, preexistente e determinante da linguagem, pode ser sempre, mas tão somente, reproduzida. Assim, a linguagem não cria mundo; dar nome às coisas, para Gullar, significa apenas registrar a sua complexidade natural, prévia; e como a dialética é inerente a todos os fenômenos da História, e em consequência inerente ao homem, quer dizer, como essa é a natureza mesma das coisas num mundo antropotécnico, a arte avança, evolui, também ela naturalmente, à medida que se constitui reflexo dessa essência pousada no chão material – à luz desse materialismo.

Essas intervenções sobre a arte visam não a “estética”, mas a “política revolucionária”¹¹⁹, a práxis, e voluntariamente se inserem no debate mais amplo sobre as noções de nacionalismo, cultura popular, autonomia, populismo etc. Não obstante, ao que parece, ambos os ensaios de Ferreira Gullar aproximam-se do esquematismo redutor que Michel Foucault definiu (na ocasião de suas conferências na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em maio de 1973) como “marxismo acadêmico”, e “que consiste em procurar de que maneira as condições econômicas de existência podem encontrar na consciência dos homens o seu reflexo e expressão”¹²⁰. Para Foucault, essa forma de análise apresentaria um grave defeito:

¹¹⁸ Cf. ANTELO, Raúl. “Consciência, estratégia: violência”. *Literatura: teoria, história, crítica*. Bogotá, vol. 16, n. 1, p. 231-243, ene.-jun. 2014.

¹¹⁹ Cf. GULLAR, Ferreira. O marxismo e a arte. In: _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 161-162.

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. *Op. cit.*, p. 8. Para situar essa aproximação, cito duas passagens de *Vanguarda e subdesenvolvimento*: “Se, por um lado, essa preponderância do processo socioeconômico sobre o cultural dificulta a consolidação da superestrutura cultural, por outro lado atua como corretor e selecionador, impedindo assim que uma superestrutura falsa – não surgida das necessidades reais da sociedade – se mantenha por muito tempo sobre ela”. E mais adiante, apoiado em Lukács, o autor desloca a análise para o plano da arte, logo afirmando que esta “é um reflexo da realidade objetiva”: “Como as relações entre o particular e o universal – que a dialética materialista explica – são próprias da realidade, são a

[...] o de supor, no fundo, que o sujeito humano, o sujeito de conhecimento, as próprias formas do conhecimento são de certo modo dados prévia e definitivamente, e que as condições econômicas sociais e políticas da existência não fazem mais do que depositar-se ou imprimir-se neste sujeito definitivamente dado¹²¹.

E não deixa de ser notável que João Luiz Lafetá, a seu modo – vale dizer, certamente bem distante de Foucault, e muito mais, ainda, de Laclau – chame atenção para essa “abstração” que paradoxalmente há nas produções guiadas por um engajamento ortodoxo (e conquanto nisso esteja imediatamente implicado, como logo se vê, um juízo, uma valoração sobre a qualidade do “literário”). Em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, publicado em 1982, ao enfocar o assunto de maneira mais ampla, a partir do que o crítico chama, depreciativamente, de “a poesia populista do CPC”, João Luiz Lafetá salienta o “tom triunfalista e ingênuo” de alguns poemas de *Violão de Rua*¹²² e afirma que de modo geral a característica desta literatura “é a absoluta ausência de desconfiança diante das imagens ‘redentoristas’ do povo, e uma crença quase mágica no verbal. É como se a linguagem política da literatura fosse um constante performativo”, escreve ele, “enunciados, os fatos se realizam. Ingenuidade política (no sentido de uma avaliação simplista da realidade) e concomitante ingenuidade literária”¹²³. Em poucas palavras: por um lado, Lafetá acerta na crítica ao verticalismo do pretensioso marxismo acadêmico; mas, por outro, descrê da potência de investidura do nome *a posteriori* tanto quanto Gullar; talvez ainda mais cético, não vê a possibilidade de um fluxo equivalencial das diferenças, por meio desses significantes vazios-

expressão concreta dela, o artista, para refletir a realidade, terá de, inevitavelmente, apreender essas relações dialéticas, quer tenha ou não consciência disso”. GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 190/221.

¹²¹ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 8.

¹²² Série de três volumes com a poesia “comprometida” de 1962. Entre outros poetas, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Affonso Romano de Sant’Anna, Moacyr Félix, José Paulo Paes e Ferreira Gullar participam da edição.

¹²³ LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. In: ZÍLIO, C.; LAFETÁ, J. L.; CHIAPPINI, L. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Artes Plásticas e Literatura. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 112-113.

flutuantes, dar vez e voz a demandas reprimidas. Ao censurar o populismo de Gullar e do CPC como discursos desprendidos sobre um vazio que os poetas aparentemente não percebiam¹²⁴; ao condenar esses poemas que, a despeito da forte carga ideológica, inclinavam-se, mais que tudo, para o coloquial, para a língua falada de um qualquer (um *objet trouvé*, sem dono, como a fala cantada dos cordéis¹²⁵); ao não deixar de apontar – pela recusa – para a recorrência desses performativos, contra a qual reage com desconforto, o que Lafetá faz, inadvertidamente, é confirmar que, de algum modo, a reprodução é também produção: tão repetidos, tão entoados, tais significantes esvaziam-se, sim, porquanto se doam à criação de vazios, de espaços, de ausências num todo que a consciência de classe fazia crer que era homogêneo; vazios onde as demandas não satisfeitas podem se encontrar e assim, quem sabe, não positivar ou “encher” representações de classe monolíticas, mas sim dar nome a sujeitos, a uma hegemonia, *configurar um povo*. Laclau se soma a Foucault na crítica ao

¹²⁴ *Ibidem*, p. 113.

¹²⁵ A expressão, que desloca bastante a compreensão usual desses trabalhos, é de Armando Freitas Filho: “Na verdade, Gullar, ao se apropriar, à la Duchamp, do *objet trouvé* da linguagem anônima e geral, dos cantadores, realizava uma manobra tática que, no seu caso particular, resultava num recomeço, a partir do marco zero, de um necessário movimento de reescrita mais objetivo e contundente, sobre a realidade política de então, estrategicamente falando, significou uma marcha-à-ré na produção poética daqueles dias”. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade* [1979]. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac, 2005, p. 164. Em sua dissertação de mestrado, Luiz Guilherme Barbosa conduz a leitura desse deslocamento de maneira notável, em direção a uma desideologização da poesia. Para ele, “o que se lê na obra de Gullar é a pesquisa da elasticidade do poema, isto é, do poema concreto – com que o autor trabalha – ao *Poema sujo* – seu poema mais longo –, pergunta-se acerca da quantidade de matéria falada que o poema “aguenta”. Daí que os cordéis se tornem tão significativos: “em vez de um narrador ou eu lírico que organizem a representação de modo mais ou menos realista, temos a concessão da voz autoral às **muitas vozes** alheias que invadem o espaço do poema e fazem dele o palco onde todas as coisas acontecem”. Essa concessão, esse desarme estaria marcado posteriormente em títulos como *Barulhos* e *Muitas vozes*. “Por isso a imagem do *ready made* cabe aqui, pois é esse momento de citação do mundo e dos outros que produz o sujeito, assim como é o objeto não artístico que produz a obra, nas artes visuais”. Cf. BARBOSA, Luiz Guilherme Ribeiro. *A mão, o olho: uma interpretação da poesia contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 139 f. Ano de defesa: 2012 (Orientador: Alberto Pucheu Neto).

academicismo que, de certa forma, portanto, se flagra também no centro da censura de Lafetá, quem recusa o vazio populista por estar amparado em noções de “povo” e de “realidade” prévias e bem definidas – essencialistas. Sumariamente, pode-se dizer que ainda em 1982, com Lafetá, se mostra a resistência da esquerda majoritária brasileira em realizar a sério sua autocrítica e a revisão de seus pressupostos teóricos, não obstante vozes contundentes, mas oblíquas, como a de Glauber Rocha, quem, ao retornar do exílio, fora atacado por suas posições nacionalistas apartidárias e, em resposta, em 1977, diante de Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Zuenir Ventura, além do próprio Gullar, condenou com veemência essa blindagem da intelectualidade de esquerda, que, em verdade, para ele, era capitalista, “fascista” e acabava por participar do imperialismo, no caso, soviético¹²⁶ (mais recentemente,

¹²⁶ A cena em questão diz respeito a uma extensa entrevista realizada em 1977 por Elizabeth Carvalho. Todos eram recém-chegados do exílio. A entrevista ficou inédita por muito tempo, tendo sido publicada, apenas parcialmente, vinte anos depois, no *Jornal do Brasil*; em 2008 apareceu em livro de maneira integral. Diz Glauber: “eu cheguei ao Brasil e fui violentamente atacado pela chamada imprensa progressista. Aliás, eu só vim aqui para dizer isso. Não vou dizer mais nada. É um registro histórico. Diante de pessoas responsáveis eu vou fazer a minha queixa, que vai num depoimento aqui contra pessoas sérias nesse país. O jornal *Movimento*, jornal progressista, do MDB, onde nós encontramos o nome de Chico Buarque de Holanda, Fernando Henrique Cardoso, Marcos Freire, Alencar Furtado e outras pessoas, me jogou na cara aqui por quatro semanas uma manchete dizendo ‘Dobram os sinos por Glauber Rocha’. Me condenam à morte politicamente, me disseram que eu era um vendido ao fascismo internacional. De agente da CIA vendido ao SNI, de agente policial, eu fui chamado abertamente na imprensa. O jornal *O Pasquim*, o seu Jaguar publicou que eu tinha recebido cinco bilhões do seu Ney Braga, no *Jornal do Brasil*, disse que eu era louco, que enquanto eu não fosse internado isso era perigoso politicamente para o Brasil. Bom, eu não quero acrescentar outros personagens que participaram dessa campanha, mas isso revela o seguinte: por que essa campanha contra mim? Porque eu fui para o exílio, estive, como todos os brasileiros responsáveis aqui, comprometido com o processo político brasileiro, mas mantive sempre uma posição de nunca pertencer a partido político nenhum, porque as ideologias dos partidos políticos vigentes no Brasil de esquerda ou direita nunca me entusiasmaram. [...] não afino com o Partido Comunista, e quero registrar isso historicamente, compro as inimizades, assumo até perigo pessoal. Eu quero aproveitar para romper solenemente aqui com esse partido. Ele provocou grandes erros políticos no Brasil. Tem uma política cultural desastrosa, fascista, limitativa, castrativa, é colonizado pelo modelo soviético, nunca tentou uma crítica direta da realidade brasileira, estive a

Gilberto Felisberto Vasconcellos, em continuidade a Glauber, reivindica, além da “loucura” deste, o “erotismo” de Darcy Ribeiro e o populismo de Jango e Brizola, com isso criticando não só a sociologia “cerebral” e “liberal” do CEBRAP e da USP, mas também o próprio “neocapitalismo” do Partido dos Trabalhadores¹²⁷). Como se vê, as

reboque da burguesia nacional, sempre tentando ou o oportunismo político ou negociar os dissídios da classe operária no Brasil”. In: RIBEIRO, Darcy. *Utopia Brasil*. Organização: Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: Hedra, 2008, p. 105-156 [p. 113-115]. Em certo sentido, talvez possa ser dito que Glauber apresentava então uma figura de fato excêntrica, a de um peronista brasileiro, tal como sugerem também as memórias de Flávio Tavares: “[...] eu queria sentir-me perto do Brasil e Glauber Rocha me convenceu de que o meu lugar era a Argentina. Exilado em Paris, Glauber fora à Argentina em abril de 1974, antes que Hector Cámpora assumisse a Presidência, na primeira eleição após um dos tantos golpes militares naquelas bandas, e, na volta, passou pelo México, onde me contou, maravilhado, o que soubera em Buenos Aires. / – Até o general Giap virá lá do Vietnã do Norte para a posse do Cámpora. Quem vai para o poder na Argentina é a esquerda peronista, é a nossa gente. Lá só se fala em socialismo-nacional! – dizia, projetando a sua euforia como a sequência de um filme em que o Santo Guerreiro vencesse o Dragão da Maldade. / Logo, Glauber usou um argumento ‘definitivo’: / – Você é gaúcho, adora chimarrão e churrasco e Buenos Aires tem tudo isto! / Naquele tempo eu ainda não era vegetariano e, em maio de 1973, com um passaporte mexicano passei pelo Peru e pelo Chile e, pouco depois da posse de Cámpora, cheguei a Buenos Aires e espiei o ambiente durante uma semana. Augusto Boal, que há anos vivia por lá e revolucionava o teatro argentino ainda desde antes da redemocratização, me animou a ficar. Voltei ao México, porém. A crise econômica fizera da Argentina um país sem emprego e só em outubro do ano seguinte, 1974, pude lá chegar definitivamente, como correspondente do jornal *Excelsior*, do México. / A situação, porém, já não era a que Glauber descrevera ou a que eu mesmo espia: Cámpora tinha renunciado para que Perón (seu líder, proscrito e exilado durante 17 anos) pudesse candidatar-se e ser eleito. Perón morreu, porém, no nono mês da Presidência e sua mulher, Isabelita, assumira como vice-presidenta e tudo era confuso e imprevisível, com o peronismo dividido entre esquerda e direita, uns matando os outros numa guerra mútua de assassinatos, atentados e bombas”. TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. São Paulo: Globo, 1999, p. 245-246.

¹²⁷ “Aos olhos e ouvidos da universidade entronizada com a mídia, FHC passou a encarar a lucidez, a seriedade, a razão, enquanto o cineasta a partir de 1974 foi tratado como pirado, drogado, vendido ao general Golbery. Vivo, inteligente, astuto, FHC não respondeu à gravíssima acusação feita publicamente por Glauber Rocha. A acusação glauberiana colocava FHC como agente exógeno do imperialismo, mas ela caiu no esquecimento. Na segunda metade dos anos

intervenções de Gullar permitem mobilizar e se movem num complexo cenário; quer dizer, ainda que sobressaia em seus textos críticos dos anos 1960 a estabilização pela via do conceito e da totalização ideológica, levando-se em conta a dinâmica das forças e seus deslocamentos, há uma margem de manobra que permite deslocar, um pouco, a própria figura de Gullar, a partir de outro texto onde se detecta uma maior abertura para a dimensão contingencial das articulações.

Quando editado como livro, *Vanguarda e subdesenvolvimento* reuniu um segundo ensaio, *Problemas estéticos na sociedade de massa*, escrito anos antes, em 1965, e publicado nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*¹²⁸. Este ensaio, ao que parece o menos panfletário dos aqui comentados – poderia ser dito: o menos defensivo –, marca com um tom em geral “integrado” – para utilizar um termo coetâneo que faria fama junto com seu par contrário, “apocalíptico” – a intervenção de Gullar na discussão, então emergente no Brasil, sobre a sociedade e a cultura de massa. Seu pioneirismo na aclimação de Walter Benjamin para um público mais amplo (trata-se do ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, que Gullar cita sem nomear) deve ser destacado¹²⁹, já que isso lhe possibilita tecer avaliações sobre os meios

70, eis o que havia de intelectualmente polarizado: Glauber e FHC. Porém, tal antinomia não foi por ninguém percebida naquele momento. Ninguém prestou atenção nesse conflito ideológico entre o artista e o sociólogo, que não se conheceram pessoalmente; todavia estava configurado aí o racha entre emancipação nacionalista e dependência colonial”. E ainda: “É depois do golpe de 1964 que o curso de ciências sociais se politiza, mas se politiza em função do parâmetro da classe social, cuja debilidade estrutural explicaria a prática populista na América Latina, contra a qual o marxismo se insurge em nome da ciência ou da modernidade. Influenciada pelo ‘marxismo funcionalista’ e desconectada do contexto janguista pré-64, a sociologia em São Paulo iria mixar o populismo da UDN com a crítica antipopulista de Hélio Jaguaribe. O resultado dessa mistura era a ideia equivocada de que a causa do golpe de 64 estava na condução incompetente e a-científica das lideranças populistas que, ao invés de organizarem as classes sociais populares, evocaram a massa folclórica ou o povo como comunidade”. VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *O Príncipe da Moeda*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1997, p. 63/104-105.

¹²⁸ Dividido em três partes, o ensaio saiu nos números 5/6, 7 e 8.

¹²⁹ Comentando as intervenções de Gullar na *Revista Civilização Brasileira*, Maria Lúcia de Barros Camargo destaca em nota de rodapé: “Nestes ensaios, o crítico e poeta toma como um dos suportes teóricos de sua argumentação o ensaio de Benjamin sobre a obra de arte a partir de uma edição francesa (não citada no livro), e menciona, via Ernst Fischer, o ensaio sobre Baudelaire, o que

reprodutíveis como aquelas que faziam escola, ao longo dos anos, desdobradas por inúmeros benjaminianos, muitos destes revisores da Escola de Frankfurt que se encontraram às voltas com os impasses suscitados sobretudo por Adorno em suas críticas ao fetichismo da sociedade de massa. Assim, numa crítica que parece prefigurar uma das cenas da vida pós-moderna na Argentina que logo chamariam a atenção de Beatriz Sarlo, retornando, então, com um diferimento *up-to-date*¹³⁰, Gullar não deixa de mencionar o esquematismo das produções, as grosseiras simplificações e o conteúdo “imbecilizante” dos programas de televisão, frutos estes de sua “natureza comercial”, de sua “exigência interna”¹³¹; mas, sendo a televisão herdeira do cinema, o caráter

nos permite inferir que Gullar, como membro do conselho de Redação, tenha sido um dos responsáveis pela pioneira inclusão de Benjamin no número 19/20 da *Revista*”. CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “*Resistência e Crítica*: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, jul.-dez. 2004, p. 891-913 [p. 899].

¹³⁰ Cf. SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* [1994]. 2 ed. Buenos Aires: Ariel, 1994 [Capítulo “El sueño insomne”].

¹³¹ A cena da vida pós-moderna no Brasil nas palavras de Gullar: “[...] na medida em que alcança essa capacidade de síntese, a televisão enfrenta os problemas daí decorrentes. São problemas ligados à natureza comercial da TV, isto é, à sua capacidade ociosa. O complexo instrumental técnico e humano da televisão tem que funcionar o maior tempo possível para permitir o maior rendimento econômico possível. Noutras palavras: é preciso ‘encher’ o tempo. A linguagem sintética, assim como permite o maior acúmulo de matéria televisada no menor tempo possível, exige também maior produção de matéria televisada para cobrir o tempo total de funcionamento. Essas contradições determinam a voracidade da televisão e fazem com que ela rompa os limites do real e do imaginário. Assim, para a televisão, tudo é matéria televisável. Sua linguagem lhe permite mostrar tanto o acontecimento real como a cena montada teatralmente ou cinematograficamente. Se não há interesse em mostrar todos os fatos do dia-a-dia indistintamente, há interesse em mostrar o que de excepcional ou importante acontece no dia-a-dia. E, desse modo, os fatos mais diversos e as expressões culturais díspares são apresentados ao espectador um seguido do outro. A televisão o conduz das cenas da guerra do Vietnã ou do festival de Cannes ao desabamento de um edifício em Santa Teresa, ao voo espacial e ao local do último crime sensacional; do documentário científico sobre a explosão do átomo à história de vampiros; da fala do ministro da Fazenda à entrevista com o compositor popular, o jogador de futebol e o diretor teatral. Essa indiscriminada mistura de fatos, personalidades, níveis de realidade e valores culturais – que a televisão é levada a fazer por exigência interna – resulta num

progressista do meio prevalece pese a tudo, devido, em parte, ao fato de ele mostrar aos homens – pelo que revela e pelo que esconde – o “mundo real” em que eles vivem¹³², assim como devido ao que seria a sua própria estrutura, definidora da sua linguagem. Se a cultura de massa, se a televisão é conservadora, “pois jamais abre questões” e “apenas vulgariza ou repete conceitos estabelecidos nas camadas superiores da sociedade”¹³³, simultaneamente ela realiza uma integração “mais radical, mais dinâmica e concreta”, já que – perdida a aura do único – não se restringe “à arte, nem a tipos de arte, mas abrange a todas expressões do presente”, colocando “em choque elementos distanciados” e “revelando-lhes a secreta identidade”, o que contribui para “formar, no espectador, uma complexa visão do seu próprio mundo”¹³⁴. Em suma, a televisão – a arte de massa – é o mercado. *Pop art*: a princípio, com efeito, a equivalência de *pop* dar-se-ia mais precisamente com “massa” e não com o “popular” investido e hegemônico¹³⁵. É o procedimento mimético do *pop* que *avacalha* (estala, estoura, esvazia) a estandardização do consumo e da violência. Assim, Estado, partido algum e nem mesmo o mercado poderiam disciplinar, sem resto ou margem de manobra, este *gasto*. Quer dizer, bem ou mal, como formula Beatriz Sarlo, trata-se da “irreverente e irresponsable sintaxis del sueño producido por un inconsciente posmoderno que baraja imágenes planetarias”¹³⁶. Daí que sobressaia a

processo de atualização e integração dos mais contraditórios elementos que constituem o nosso presente e que os veículos de comunicação em massa explicitam e dinamizam. Essa é uma de suas mais importantes funções culturais”. GULLAR, Ferreira. Problemas estéticos na sociedade de massa [1965]. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. *Op. cit.*, p. 272-273.

¹³² *Ibidem*, p. 265-266.

¹³³ *Ibidem*, p. 269.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 273.

¹³⁵ Como afirma Lawrence Alloway, considerado criador do termo: “La expresión *pop art* pasa por ser de mi invención pero no sé con certidumbre cuando la usé por primera vez... Además, lo que quise decir entonces con esa expresión no es lo mismo que lo que significa ahora. La usé, ciertamente, y también otra expresión semejante, *pop culture* (cultura pop), para aludir a los productos de los medios de comunicación de masas, no a las obras de arte basadas en la cultura popular”. ALLOWAY, Lawrence. El desarrollo del *pop-art* británico. In: LIPPARD, Lucy (Ed.). *El Pop Art* [1966]. Barcelona: Destino; Thames and Hudson, 1993, p. 27.

¹³⁶ SARLO, Beatriz. *Op. cit.*, p. 63.

potência de um choque (*pop*, popular) contingencial: em 1965, embora saliente o lado perverso do fluxo, Gullar – assim como Benjamin nos anos 1930 – prefere privilegiar sua potência de abertura, não cooptável, na medida em que a arte de massa tende a todos indistintamente, ou melhor, na medida em que parece impugnar a ideia liberal de sujeito – o fechamento identitário – para expor a impessoalidade, um sujeito qualquer:

Talvez não haja exagero em afirmar que, nessa arte, as qualidades individuais – a voz do cantor, o som emitido pelo músico, a figura de ator – são tomadas como matéria impessoal a ser trabalhada, cortada, montada, na elaboração da obra que, no final, ultrapassa a contribuição de cada um dos membros da equipe. Esse é um fato cultural radicalmente novo¹³⁷.

É certo que o duro aparato do marxismo acadêmico segue guiando o caminho da objetividade da existência e da “natureza da arte – que é dialética”¹³⁸; mas a indiscernibilidade entre “a obra e as circunstâncias, entre a arte e o dia-a-dia, que caracteriza a arte de massa”¹³⁹, e as imagens em choque que Gullar valida – como as “formas-clichê”¹⁴⁰ – abrem espaço para a interrupção da pretensa continuidade pela via da repetição e do deslocamento, das histórias dissímeis e contudo coincidentes que dizem respeito, não tanto à

¹³⁷ GULLAR, Ferreira. *Problemas estéticos na sociedade de massa* [1965]. *Op. cit.*, p. 279.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 267.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 275.

¹⁴⁰ “Se examinarmos mais de perto o problema do uso crítico de formas-clichê e de sua rejeição sumária por aqueles que buscam uma linguagem inteiramente nova, constataremos que não se trata de mera questão ‘estética’. De fato, essa complexa rede de imagens, símbolos, palavras e modos de expressão, tecida e entretecida diariamente pelos veículos de comunicação, é a própria *atualidade formulada* do homem contemporâneo. Em que pese o esquematismo e a superficialidade dessa formulação, é nela, não obstante, que a maioria dos homens vê refletida, pelo menos, a face cotidiana, imediata, de sua existência. Uma visão estética que rejeita em bloco essa linguagem rejeita, ao mesmo tempo, a formidável massa de experiências que nela se acumula e, mais que isso, a própria atualidade que emerge nessa linguagem”. *Ibidem*, p. 291.

atualidade que advém (passado → futuro), e sim ao devir contemporâneo (não cessar de passar[-se]).

4. León Ferrari parece ter sido menos imobilizado por essa visão dialética, para dizer desse modo. Ou ainda: como um “medio comunista”¹⁴¹, parece ter optado por tomar posição, o que não significa necessariamente tomar partido¹⁴², no sentido de que ser “meio”, aqui, não parece significar poder ser “repartido”, isto é, separado em partes bem delimitadas que, ainda quando em contato, se preservariam mutuamente de um contágio: uma parte partidária, outra não. De outro modo, ser “meio” parece afirmar uma incerteza, um desconhecimento, o que também poderia ser chamado de suspeita (essa desconfiança que Lafeté diz estar ausente do programa cepecista), de reserva ou de espera. Levando o pensamento um pouco adiante, é como se León Ferrari dissesse que não poderia ser flagrado todo ali, nessa presença que se faz e se afirma (“En Roma también es donde me hice medio comunista”); como se afirmasse que *ser* é possível tão somente como uma não-totalidade constitutiva, aberta “por inteiro”, se assim puder ser dito. E

¹⁴¹ “En Roma también es donde me hice medio comunista, aunque no militante del partido”, afirmou o artista em entrevista a Andrea Giunta, em 29 de dezembro de 1998. Cf. GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: Retrospectiva*. *Op. cit.*

¹⁴² Remeto a Georges Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*, ensaio em que o autor lê as proximidades e distâncias que há entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht a partir das exigências de uma “nova política da exposição”, com o que estabelece a diferença entre tomar partido e tomar posição. Cito a partir da versão espanhola: “Sin embargo una gran diferencia separa a los dos autores: donde Brecht ha producido su agitación política –hasta en los meandros fascinantes del *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*– según la intención doctrinal de una *toma de partido* sometida a las ideas de Lenin, a sus consignas, a sus consideraciones de aparato y a su odio de todo anarquismo, Walter Benjamin habrá, por su cuenta, conseguido construir una política de las imágenes que se presenta como un libre ejercicio y una verdadera filosofía de la *toma de posición*. Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido”. E mais adiante: “Ahí donde el *partido* impone la condición preeminente de una *parte* en detrimento de otras, la *posición* supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*, 1. Traducción: Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008, p. 143/145.

talvez dessa forma se enuncie não só a aversão ao doutrinamento e, portanto, a maior disponibilidade ao imprevisível e ao que chega só depois, já chegado; também assim parece ser possível acolher a estraneidade radical que habita o centro de toda construção identitária, diferindo-a de si mesma.

Em 1965, enquanto Hélio Oiticica – outro que se fez “meio revolucionário”, ou “meio marginal”, ou “meio herói”, ou “meio gênio”, ou “meio louco” etc., em todos os casos um apartidário¹⁴³ – apresentava ao público, pela primeira vez, seus *Parangolés*, então vestidos por passistas da escola da samba da Mangueira, que foram proibidos de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para integrar a mostra *Opinião 65*, em Buenos Aires, León Ferrari respondia ao convite de Romero Brest para participar do Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella, instituição de maior destaque na concentração e promoção das experiências da vanguarda argentina. Desde meados dos anos 50, na Itália, León vinha trabalhando em uma linha que, consensualmente, é dita mais “formal” ou “abstrata”¹⁴⁴; nesse momento realizava desenhos, esculturas de metais soldados e objetos que eram garrafas de vidro com materiais estranhos dentro delas. Romero Brest provavelmente imaginou que seriam peças assim que receberia do artista. No entanto, León apresentou quatro trabalhos bem diferentes disso, relacionados à Guerra do Vietnã. Um deles, chamado *La civilización occidental y cristiana*, foi censurado por Romero Brest.

¹⁴³ Conforme relata Rubens Gerchman, “ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele responde com palavras, gritando para todo mundo ouvir: é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros”. In: MORAIS, Frederico. (org.). *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, setembro 1984. (Catálogo de exposição). *Apud* COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira*. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, pp. 71-87, jun. 2012.

¹⁴⁴ Apesar de em 1963 já ser possível ver surgir outra inclinação em seu trabalho, de sentido oposto, que seria portanto “francamente político”, na série de manuscritos que Ferrari nomeia como *Carta a un general* e que são desenhos nos quais confronta uma espécie de escrita deformada, ilegível, com o título explícito. Adiante examinarei mais detidamente o consenso da crítica – problemático, a meu ver – sobre esses “dois Leões”.

Tratava-se de uma réplica de dois metros de altura de um caça FH 107 norteamericano, suspendida verticalmente, apontando para o chão; em suas asas, um Cristo de braços abertos, em posição de crucificação¹⁴⁵. Os outros três trabalhos foram expostos: eram caixas com mãos, aviões, crucifixos e bombas. E apesar de menos conflituos em sua dimensão e na força mobilizada pela montagem, foram criticados duramente por Ernesto Ramallo (“Los artistas argentinos en el Premio Di Tella 1965”, 21 de setembro, *La Prensa*), “[...] escandalizado por el hecho de que una

¹⁴⁵ “En lugar de mezclar sus abstracciones con alusiones a la realidad, de introducirla en forma enmascarada, simulada entre los enredos de la línea y del alambre, Ferrari decidió trabajar con la realidad misma. La estrategia compositiva sobre la que tramó la operación central de su obra se arraigaba en una práctica intensamente transitada por el surrealismo y el dadaísmo: la aproximación de dos realidades en una misma y nueva situación; un procedimiento del que, a esta altura, el arte de Buenos Aires ofrecía ejemplos que ya habían logrado establecer una tradición local. El recurso se basaba en el montaje y en la confrontación de dos realidades, en principio, ajenas: sobre la réplica en escala reducida de un avión FH 107, colocaba la imagen de un Cristo de santería; ambos estaban, a su vez, suspendidos, definiendo, con su posición absolutamente vertical, el sentido de una amenazante caída. Una crucifixión contemporánea que tenía un referente inmediato en la guerra de Vietnam, un conflicto lejano y en apariencia ajeno que, con su cotidiana presencia en los medios periodísticos, se haría ineludible para cualquier habitante de Buenos Aires. La frase que le servía de título (‘La civilización occidental y cristiana’) también iba, en poco tiempo, a implicar activamente la trama de acontecimientos locales: la defensa de la civilización occidental y cristiana, con la que se justificaba la escalada militar norteamericana en el territorio asiático, funcionó también como lema legitimador para decisiones en el terreno de la cultura nacional. La guerra de Vietnam, por otra parte, reactualizaba temas que se expresaban ante cada avance por quebrar su derecho de autodeterminación: las acciones norteamericanas en Cuba (1961), Panamá (1964) y Santo Domingo (1965) hacían necesario el rechazo de toda forma de incursión. El otro elemento sobre el que se sustentaba el discurso de esta obra radicaba en la conflictiva relación que el artista señalaba en la frase breve que acompañaba su reproducción en el catálogo: ‘El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política’. El repertorio al que recurría Ferrari abrevaba en un conjunto de materiales y estrategias disponibles que él recogía en una combinación insostenible, tanto por los elementos que agitaba –la vanguardia con la política y con la religión– como por el espacio institucional en el que quería colocarla”. GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. *Op. cit.*, p. 275-276.

institución ‘seria’ expusiera ‘libelos políticos’”¹⁴⁶. León Ferrari respondió desde las páginas de la revista *Propósitos* (“La respuesta del artista”, 7 de octubre de 1965):

Parece que el cronista quisiera descartar del arte aquello que sea crítica acre o corrosiva y sugiere que se impida la exposición de obras que “no permiten dudas sobre su filiación y por lo tanto sobre sus fines”. Quitar la crítica del arte es cortar su brazo derecho, limitar la crítica a lo que no sea acre o corrosivo es ahogarla con azúcar; prohibir la exhibición de cuadros porque el espectador puede darse cuenta de que el autor es comunista, y sus fines son la implantación de la dictadura del proletariado, es pretender introducir la discriminación ideológica en el arte, es la censura previa [...]. Me preocupa que, dada la forma como el cronista describe mis trabajos, alguien pueda interpretar que soy comunista y me agreguen a las listas negras de la SIDE, con las consiguientes molestias. Me parece prudente entonces aclarar que no soy comunista, que no soy anticomunista y que me preocupa profundamente la guerra de Estados Unidos contra el Vietnam¹⁴⁷.

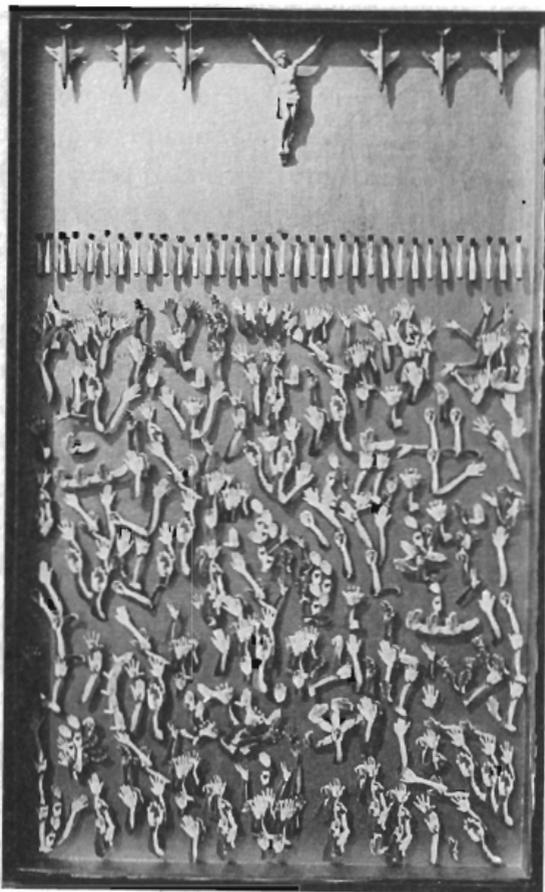
E a resposta de Ferrari se encerra de maneira muito significativa, desde então recorrentemente citada como emblemática de seu pensamento inquieto e contestador:

Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que eso no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de

¹⁴⁶ FERRARI, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 13 (Arte y pensamiento).

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 14.

nombre: tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa¹⁴⁸.



León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa*, 1965 (100 x 70 cm). Obra desaparecida.

A possibilidade de mudar de nome, de jogar com significantes flutuantes: de investir, *a posteriori*, um nome, em nome de um efeito. Para Ferrari, a discussão a respeito da “natureza da arte” se trava pela

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

via da desnaturalização e *quase* fora dos marcos ideológicos: como se esboçando uma saída para o maniqueísmo, para a imposição disjuntiva, para a vigência de um paradigma sobre a vida etc. Com efeito, para ele, parece tratar-se, mais precisamente, de – com isso que se chama “arte”, ou “política”, ou “qualquer coisa” – propugnar uma capacidade de traduzir demandas, de articulá-las em sua heterogeneidade, com o intuito de criar espaços, sujeitos, meios compartilhados, com algum grau de equivalência, mas não garantidos de antemão por nenhuma forma doutrinária. Por isso no horizonte se ensaia uma forma de vida que *é sem ser*: Ferrari se limita a dizer o que lhe importa e, antes, o que ele *não é*: nem comunista, nem anticomunista, nem, tampouco, poder-se-ia acrescentar, peronista ou antiperonista. Está claro que suas preocupações não encontram limites num “nacional” que se confunde com território argentino ou, muito menos, com seu Estado. Não obstante, como outros artistas muito próximos, entre eles Luis Felipe Noé, Ferrari não é alheio ao processo de formação da “nova esquerda” que, nesse momento, revisando-se, e não se limitando aos termos da dialética entre o particular e o universal, abria-se na tentativa de impugnar a herança liberal do país e de assimilar, de compreender, de saber o que fazer com as massas nacionalistas¹⁴⁹. Em *Antiestética*, publicado no mesmo ano de 1965, Noé, por sua vez, elabora sua teoria do caos – que passa por uma sorte de “materialismo espiritualista” – e apresenta um capítulo que se chama exatamente “La nacionalidad del arte”, em que o nacional não se resume à expressão do já dado e nem a cultura está determinada pela infraestrutura dos meios de produção¹⁵⁰. Quer dizer, Ferrari de algum modo está atento à razão populista do peronismo. E quem sabe baste lembrar que, em 1964, já se encontrava reeditado *Operación masacre*, livro de 1957 em que Rodolfo Walsh relata os fuzilamentos ocorridos após a autodenominada Revolución Libertadora, que proscreeu o peronismo. E que muitos anos depois disso, já sobre os restos da última ditadura militar, Ferrari criaria num dos pátios da antiga ESMA, bem em frente ao centro de tortura conhecido como Casino de Oficiales, uma série de painéis de vidro onde a *Carta abierta a la Junta Militar* do Rodolfo Walsh assassinado foi integralmente inscrita. Em poucas palavras: a *eficiência* que, segundo Ferrari, devia regular o trabalho artístico não se afasta muito de uma espécie de *compromisso* que se

¹⁴⁹ Cf. TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. *Op. cit.*

¹⁵⁰ Cf. NOÉ, Luis Felipe. *Antiestética*. Buenos Aires: Van Riel, 1965.

estabeleceria não com o Estado-Nação nem com o universalismo, mas sim com a catástrofe (o caos, para Luis Felipe Noé), que move a história do Ocidente cristão, e com um agenciamento qualquer capaz de responder a ela criativamente.

Por outro lado, é certo também que, para Ferrari, o foco na crítica, na política, não implica a simples recusa da elaboração estética (como se isso fosse, em termos visuais, o equivalente daquilo que, no plano discursivo, muitas vezes é depreciado por ser ornamentação, por ser “mera retórica”). Como se sabe, somente uma tradição fundada na autonomia é capaz de separar e controlar o que em princípio é indiscernível, na medida em que a política opera justamente com o sensível, com o *aistitikos*¹⁵¹. De modo que não é possível se deter sobre os trabalhos plásticos de Ferrari sem levar em conta aspectos compositivos, de escolha dos materiais, suas formas, texturas e suportes, por exemplo. A força de *La civilización occidental y cristiana* passa por sua visualidade, por sua “aparência imediata”, pungente, pelo choque de elementos dissímeis, num efeito que remete à poética dadaísta de Marcel Duchamp, sobretudo se lida a partir de sua passagem por Buenos Aires, entre 1918 e 1919, no contexto portanto da greve geral que terminou com violenta repressão não só aos trabalhadores, mas também aos imigrantes, em particular a judeus e eslavos. Com efeito, em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, Raúl Antelo sublinha “o esforço de Duchamp por passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte”¹⁵². Segundo Antelo, “A noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está

¹⁵¹ “*Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato” (*perceptive by feeling*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, ‘A estética nasceu como um discurso do corpo’ [*Ideology of the Aesthetics*]. É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. [...] Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”. BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41 [p. 13-14], ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.

¹⁵² ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 256.

sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação”¹⁵³, o que por sua vez traz implicações para as concepções que regulam o estatuto da arte e da história, e seus valores: passa-se do predomínio do olhar às possibilidades do toque, do corpo; altera-se “o estatuto do objeto de arte (*objet d'art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*)”¹⁵⁴. Daí que o choque proporcionado pelo trabalho de Ferrari pareça introduzir no decantado projeto de extermínio da civilização *occidental* um elemento estranho, caótico ou contingente, elemento que põe a nu esse projeto biopolítico ao mesmo tempo em que dissemina a possibilidade de uma outra civilização, *accidental*: uma comunidade diferida.



León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*. 1965. Plástico, óleo e gesso (200 x 120 x 60 cm). Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 258.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 144.

Esse diferimento estético-ético teria continuidade pouco depois, com a publicação de *Palabras ajenas* e, de maneira notável, com a formação do grupo responsável pelas apresentações de *Tucumán Arde*, em 1968, em Rosário e Buenos Aires. Em maio desse mesmo ano, um ato de censura policial havia barrado propostas de artistas que participavam da mostra *Experiencias 1968*, no Instituto Torcuato Di Tella. Obras foram destruídas pelos próprios artistas, como maneira de criar um enfrentamento aberto com as instituições. O lugar e o limite da arte e da cultura na sociedade eram discutidos em reuniões e coletivos, e de um desses encontros, em Rosário, resultou a ação conjunta que elaboraria *Tucumán Arde*¹⁵⁵. *El arte de los significados* foi o texto lido por Ferrari na primeira reunião dos artistas. É marcante a diferença em relação aos ensaios engajados de Ferreira Gullar, na medida em que não se afirma, a partir da posição de Ferrari, o esvaziamento das vanguardas ou o rompimento com as suas conquistas; sobretudo, não se invalida seu procedimento, a experimentação, que para Gullar devia render-se à função didática: para isso a arte devia *servir*. Aqui os termos são outros. Mais uma vez trata-se da *eficácia* do choque: o investimento na política, longe de ser ordeiro, controlado, dispunha-se a provocar a perturbação.

Si consideramos a la obra de arte como una organización de materiales estéticos seleccionados por su autor y realizada de siguiendo reglas inventadas por el autor o tomadas prestadas, podemos comprobar que lo que la vanguardia ha hecho ha sido ampliar constantemente la lista de materias primas usables en arte y renovar constantemente las leyes que las organizan. [...] Pero al ampliar la lista, la vanguardia, y sus teóricos, olvidaron o rechazaron uno de los materiales estéticos más importantes: los significados. Cuando algunos teóricos afirman que la ideología es el anticuerpo del arte o que los significados son irrelevantes en el juicio de la obra, y cuando algunos artistas afirman que no es posible mezclar la política con el arte, están en realidad afirmando que los contenidos, por lo menos los contenidos políticos, no son materiales estéticos sino que son aestéticos o antiestéticos.

¹⁵⁵ Cf. LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

La vanguardia obedeció a esos principios como si le hubieran ordenado: de los colores no usarás el amarillo. Olvidando que no hay absolutamente nada que no pueda ser usado para hacer arte y que quien afirme que el rojo, el tiempo, el significado, la política, no son compatibles con el arte, que no son material estético, desconoce lo que es vanguardia. [...] Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación¹⁵⁶.

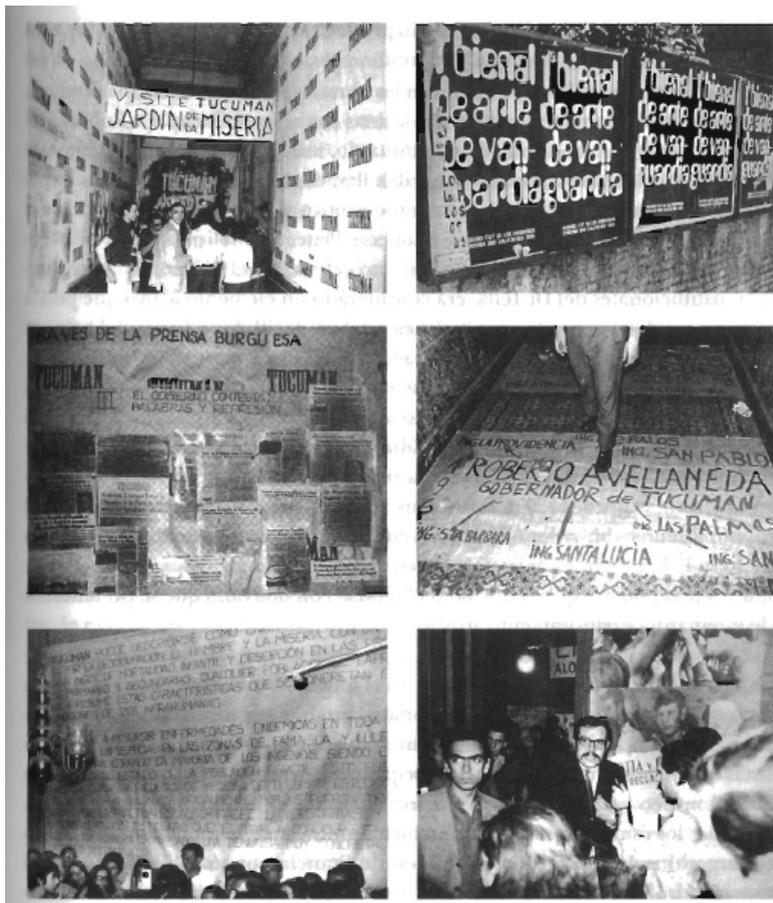
Como nos ensaios engajados de Gullar (e no engajamento cepecista, de maneira geral), igualmente se trata de clareza e capacidade comunicativa¹⁵⁷. E não obstante, ao que parece, também se trata de diferença, isto é, para León Ferrari, o sentido, menos cristalizado, estaria mais em intervir no discurso e nos meios, e em modalizá-los, e mesmo em alargá-los, e não em seguir um esquema disjuntivo baseado na apropriação da dialética materialista, a partir do qual dar-se-ia a ruptura com o “purismo” da vanguarda artística e a decisão entre “conscientes” e “omissos”, “participantes” e “alienados”. Sumariamente, talvez possa ser dito que, enquanto Gullar encara a história e a arte em termos evolutivos e, afinal, representacionais, Ferrari se posiciona em meio à cultura como se debruçado sobre um palimpsesto sem fim, em cujas folhas coincidem e se produzem – ruínas sobre ruínas – as histórias da barbárie do Ocidente. Se para Ferrari “las coincidencias ideológicas están por encima de las divergencias estéticas”¹⁵⁸, para os ideólogos do

¹⁵⁶ FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵⁷ É interessante notar que, para recusar o informalismo, por exemplo, tanto Gullar quanto Ferrari se referem ao método do psicodiagnóstico de Rorschach, ou seja, como vanguarda, o informalismo seria uma forma de “arte Rorschach”, uma vez que, não transmitindo uma mensagem clara, admite as mais diversas e aleatórias interpretações, dando margem a excessos subjetivistas. Voltarei a isso adiante.

¹⁵⁸ Em *Cultura*, lido no *Primer Encuentro de Buenos Aires: Cultura 1968*, organizado por Margarita Paksa na Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), em 27 de dezembro de 1968. In: FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 32.

CPC, a “estética” chegou a ser uma questão apenas com o Golpe já iminente, ou ainda depois, quando ficou evidente que o “público” ao qual seus trabalhos se dirigiam – com tanta clareza, consciência, objetividade e boas intenções – não era, de fato, por eles tocado.



Tucumán Arde, Rosario, 1968.

Ferrari foi um dos organizadores de *Tucumán Arde* e também assinou o manifesto que circulou, redigido por María Teresa Gramuglio e Nicolás Rosa. “Si la urgencia consistía en hacer un arte colectivo, que operara directamente sobre la realidad, y que denunciara las situaciones políticas, sociales y económicas que aquejaban al país”, escreve Andrea

Giunta, “un lugar propicio para comenzar parecía ofrecerlo la candente crisis que afectaba a la provincia de Tucumán”¹⁵⁹. A ditadura militar de Onganía afirmava promover um plano de saneamento, mas, na verdade, colocava em jogo a existência das pequenas e médias empresas da região, protegendo os grandes industriais açucareiros e promovendo uma substituição da burguesia nacional pelo capital norteamericano. De modo que o “objetivo central del proyecto de los artistas era denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad”¹⁶⁰. A autonomia da linguagem “estética” não oferecia parâmetros para a sua concepção e avaliação. Tratava-se mais de um processo do que de um objeto visualizável¹⁶¹. Assim, como um dos efeitos produzidos, a mostra de Buenos Aires – montada não em uma instituição “artística”, mas na sede da CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos), sem, contudo, subordinar-se a um programa partidário – foi fechada em pouco tempo, sob ameaça policial. Andrea Giunta sintetiza os eventos da seguinte maneira:

En *Tucumán Arde* se mezclaron, en forma conflictiva, los datos e informes proporcionados por las ciencias sociales, los recursos de la publicidad y una organización de la acción cuyas pautas provenían de las prácticas políticas de los sectores de izquierda. Con esa experiencia, los artistas buscaban reinventar un concepto de vanguardia que se nutriera de las técnicas y los procedimientos desarrollados por todo el experimentalismo de la década, recurriendo a los

¹⁵⁹ “Sus problemas fueron leídos como un paradigma del desparpajo con el que el gobierno instrumentaba proyectos tendientes a favorecer a los grandes monopolios: con el plan de ‘saneamiento’ que promocionaba el gobierno militar, lo que en verdad se proponía era ‘racionalizar’ la producción destruyendo la pequeña y mediana empresa y protegiendo a los grandes industriales azucareros. Estas políticas redundaban en el cierre de ingenios y en un creciente aumento del desempleo. En tanto, y como un tragicómico componente de ironía, el gobierno publicitaba el ‘Operativo Tucumán’ como un proyecto de acelerada industrialización, que, en verdad, no era otra cosa que la sustitución de la burguesía nacional por el capital norteamericano”. GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. *Op. cit.*, p. 287.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 288.

nuevos materiales que les proporcionaban los medios de comunicación y a su poder para reconfigurar, incluso, el concepto de cultura popular existente. El objetivo central era la *eficacia*, y para lograrla fusionaban todos los elementos de provocación de los que disponían. Su propósito era crear un circuito *sobreinformativo* y *contraformativo* orientado a desenmascarar la campaña de ocultamiento montada por la prensa oficial, y a “crear una cultura paralela subversiva” que desgastara “el aparato oficial de la cultura”.¹⁶²

Pode-se dizer que com *Tucumán Arde* se consumava um “itinerário” de radicalização dos limites dos códigos artísticos sem precedentes na Argentina, ou mesmo no Brasil. Talvez outro modo de resumir esse processo, a título de epílogo, seja afirmando que, depois de 1968, para muitos artistas envolvidos com a vanguarda argentina, já não havia mais a diferença *da* arte nem diferença *na* arte: desfazendo qualquer limite, em verdade não havia mais *arte*; havia tão somente o contínuo da vida, que seguiria no retiro de uma individualidade privada, ou coletivamente, vivida, neste caso, em função de um espaço público, nas ruas que serviriam como campo de batalha e cenário último para a execução do programa de transformação da sociedade como um todo, exatamente de acordo com os anseios de uma vanguarda que se realizaria ao coincidir com o seu tempo e seu lugar. Em termos teóricos, dir-se-ia que este cenário preparava os intensos debates dos anos 1980 entre comparatismo e estudos culturais: já aqui o específico da arte se encontra na passagem ao ato, ou seja, em sua dissolução, sua transgressão, num movimento ao exterior de si.¹⁶³ Por isso não deixa de ser notável que, ainda no final de 1968, em um texto chamado *Cultura*, Ferrari reformule explicitamente um receio, sua desconfiança quanto ao projeto coletivo de uma arte revolucionária. Após o balanço dos fatos mais significativos nas artes plásticas ao longo do ano, a leitura se encerra com um questionamento:

[...] ¿sirve realmente la estética, el arte, para hacer política? ¿Sabremos nosotros usar, para otros

¹⁶² *Ibidem*, p. 289.

¹⁶³ Cf. ANTELO, Raúl. “Liminar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. *Op. cit.*

fines, la experiencia estética que adquirimos haciendo cultura para la elite? ¿Podremos desembarazar nuestra sensibilidad de los vicios allí adquiridos para poder acercarnos a todo ese mundo de la cultura popular que la elite rechaza y hacer entonces una estética antielite que nos permita comunicarnos con los sectores sociales cuya ideología compartimos?¹⁶⁴

É o próprio Ferrari quem arrisca uma resposta; resposta que, exatamente por ser hesitante, aponta para o retardo, a suspensão, a reserva que, como uma sorte de regra do viver, como uma forma de vida, poderia ser o *gesto* que trama de maneira indecível a arte e a política¹⁶⁵. Uma indecidibilidade que parece resistir mesmo diante do propósito de simplesmente atribuir à primeira uma função, um *a priori* que subordinaria a arte, colocada a serviço da política. Em suma – dir-se-ia com prudência dubitativa – a estética *não serve*: “Me temo que la respuesta puede ser negativa”, afirma Ferrari, “que la estética no sirva, que no sepamos usarla, que no logremos inventar otra. En tal caso, me parece, será mejor buscar otras formas de acción y de expresión”¹⁶⁶. De fato, depois do itinerário de 1968, nos principais centros da Argentina as formas de ação buscaram, tanto quanto possível, o desligamento com as instituições. Se alguns artistas, como o próprio Ferrari, ainda encontraram, durante certo tempo, condições para manter um enfrentamento ideológico direto por meio de artigos, projetos e exposições – como *Malvenido Mister Rockefeller*, em 1969, o *Contra-Salón* e o *Salón Independiente*, em 1972, ou mesmo a coletiva na Casa de las Américas, em Cuba, já em 1973 –, outros, já desde o fechamento de *Tucumán Arde*, abandonaram a atividade plástica e se ligaram a grupos guerrilheiros¹⁶⁷. E, no entanto, também Ferrari logo concluiria

¹⁶⁴ FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. Sobre como a noção de *suspensão* ou *reserva*, cara ao pensamento barroco, se conecta às análises de Agamben, conferir o texto de apresentação de Susana Scramim e Vinícius Nicastro Honesko no mesmo volume.

¹⁶⁶ FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁷ Cf. FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 37-38; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta. Op. cit.* e LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Op. cit.*

que, mesmo sem abandonar a sua *política da montagem*¹⁶⁸, o espaço para seguir a contenda deveria estender-se, ao que parece cada vez mais em contato com as demandas populares insatisfeitas¹⁶⁹. Entre 1973 e 1976, enquanto esteve na Argentina, participou do Foro por los Derechos Humanos e do Movimiento contra la Represión y la Tortura, ao mesmo tempo em que retomava os desenhos e, já no último ano, começava a recortar notícias de jornal que informavam sobre os desaparecidos e sobre os corpos que apareciam ou nas margens do Rio da Prata ou nas distintas zonas da cidade, material que no Brasil seria editado com o título de *Nosotros no sabíamos*.

Em intervenções de León Ferrari um significativo como “revolução” também aparece de modo recorrente¹⁷⁰. Não obstante, não parece ser exagero afirmar que há uma notável diferença no caráter não-programático dessa sua aposta, muitas vezes reticente. Quer dizer, essa revolução – em sua militância, seu direcionamento crítico e vontade de significação – se coloca mais próxima de um endereçamento aberto, sem um partido que regule seus fins e uma fronteira precisa que limite seu raio de ação. É uma demanda que circula junto a outras. Além disso, o procedimento da *política da montagem*, baseado na refuncionalização do já existente – e, portanto, mais horizontalizado, heterogêneo, capilar, fragmentário –, parece doar-se mais facilmente a uma efetiva

¹⁶⁸ A expressão é de Andrea Giunta a respeito dos trabalhos de Ferrari apresentados em 1965. GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. *Op. cit.*, p. 273.

¹⁶⁹ “En América Latina, durante los años setenta y ochenta, por ejemplo, la defensa de los derechos humanos formó parte de las demandas populares y, por lo tanto, parte de la identidad popular. Es un error pensar que la tradición democrática, con su defensa de la soberanía del “pueblo”, excluye como cuestión de principio las demandas liberales. Eso sólo podría significar que la identidad del “pueblo” está definitivamente fijada. Si, por el contrario, la identidad del pueblo sólo se establece a través de cadenas equivalenciales cambiantes, no hay razón para pensar que un populismo que incluye los derechos humanos como uno de sus componentes es excluido a priori. En algunos momentos –como ocurre frecuentemente en la actualidad en la escena internacional–, la defensa de los derechos humanos y de las libertades civiles pueden convertirse en las demandas populares más apremiantes”. LACLAU, Ernesto. *Op. cit.*, p. 215-216.

¹⁷⁰ “El arte se medía con otros parámetros: lo que sirve a la revolución, lo que no sirve a la revolución y lo que sirve a la contrarrevolución”, ao comentar as questões em torno de *Tucumán Arde*. FERRARI, León. *Prosa política*. *Op. cit.*, p. 42.

participação – ativa, afetiva – dos sujeitos, que com essa participação se constituem¹⁷¹, do que as entoações redentoras do discurso engajado cepecista, que lastreado pelo peso do intelectualismo e da dialética particular/universal pregava a ação em defesa do nacional-popular, e no entanto se movia hierarquicamente, com excesso de confiança em formas que, próximas da realidade “popular” e “concreta”, eram elaboradas de cima, por poucos, para serem levadas para baixo, para muitos.

¹⁷¹ Embora, a respeito de *Tucumán Arde*, como os artistas reconheceram, essa participação tenha sido menor do que foi a esperada, nisso não se diferenciando das ações promovidas pelo CPC.



Duas figuras, suspensas sobre um espaço nem interior nem exterior, tendidas à esquerda. Uma delas, não se sabe ao certo para onde olha; mantém-se alheia – é o que parece – e contemplativa, como se projetasse a si mesma, com seu olhar, para fora, para um ponto que se encontra simplesmente fora do seu espaço, do seu tempo. A outra figura, ao contrário, se sustenta com as duas mãos nesse espaço que a suspende; e o ponto para onde ela olha é compartilhado: é o olhar que a interroga e que estaria, quem sabe, fora, mas não: é por ela incluído na mesma interrogação. Sob essas figuras, para cada uma, se estende um caminho, uma linha, um nome que ao mesmo tempo une e separa: para dentro e para fora, e vice-versa, num movimento que não sabe seu fim ou seu começo; e que se curva sobre si, agora, e ainda uma vez mais.

paisagens

1. É uma resistência e uma entrega. Uma contenda: de combate e de amor. Indissociavelmente. Assim a experiência do exílio, em seu confim incontornável, traça, marca, situa o limite e o limiar, a nação e o nascimento, o nome e o não, o país e a paisagem. E é a linguagem – é a arte que institui a experiência dessa maneira dúplice: por um lado reconhece, faz referência aos lugares, às tradições, às línguas, seu sangue e seu solo; e por outro suspende, estende, desborda o espaço em direção a uma imaterialidade resistente que parece ser análoga ao pensamento do tempo ou dos tempos: retorno ou permanência despegada, citada de novo, por força de uma memória obscura relançada, em cada *passo*. Assim, ao enunciar *Aquí América latina*¹⁷², por exemplo, especula-se, antes de tudo, a respeito dessa sorte de oxímoro que faz surgir – *aqui*, com a linguagem – o que em rigor não tem lugar; sentido que é reforçado com o entendimento de que a dêixis em questão situa na supranacionalidade – vale dizer, dessitia ou aponta para fora do sítio – o fundamento do que seria da esfera do enunciado próprio; portanto uma dêixis que, mais ainda, remete os enunciados articulados em torno da “América latina” para uma dimensão fugidia, sempre transitiva ou suspensiva: afinal, onde se encontra, *aqui*, tal latinoamericanidade? “Dentro” dos países? “Entre” eles? “Com” o trânsito dos sujeitos? (*Plus loin...*) “Fora” da Espanha e de Portugal? “No” mercado? (*Encore plus loin...*) “Na” língua, então? (*Más lejos...*) Eis, em suma, um aspecto possível: “Cada territorio (cada posición territorial) es una noción, una imagen y un régimen de sentido para pensar el nuevo mundo”¹⁷³. E por isso, como princípio geral, o território “es como el tiempo, una noción abstractoconcreta”¹⁷⁴. Seja como for – deste modo: indecidível – o que configura o sujeito do exílio (e o exílio do sujeito) o faz, de saída, desde “fora”, na medida em que é o singular trabalho da experiência que faz “sair”: somente assim o sujeito e a abertura se expõem em sua imanência. Isso é algo que desde o começo dos tempos se repete, pela razão de que o começo ainda não cessou de começar. E mais uma vez, ainda: quem o faz é um nome: amanuense,

¹⁷² Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 122.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

mãe ou parteira, gênio ou demônio; um outro qualquer, um estranho que se aproxima – na forma da linguagem e sua investidura – como quem trouxesse ao sujeito do exílio a sua própria memória ou intimidade nunca sabida, e quase tardia, mas assim mesmo justa em seu tempo e enigma, partilhando com o sujeito (e seu re-começo) esse dom comum. Há, portanto, em relação ao sujeito do exílio, algo que se cria e carrega, nessa sua experiência sem concílio, simultaneamente como falta e excedente; e que se liga ou projeta na direção de um espaço-tempo que, para esse sujeito, adquire contornos – mais ou menos precisos, mais ou menos doídos, mais ou menos estranhos – de identidade, em suas diversas modalizações. Aí – *aqui* – é a linguagem, a um só tempo, sutura e corte, ampliação de mundo e mundo ferido¹⁷⁵. Nesse espaço atópico, mas de pungência irremediável – mais precisamente: o próprio *phármakon*, de uso tópico, a produz –, se desdobram as cenas dos exílios (reencenações da abertura). É esse espaço que, a seu modo, Julio Ortega privilegia:

Si en la noción de exilio hay dos espacios interpuestos, el que se deja o pierde, y el que se busca o encuentra, en la experiencia del exilio y en el relato que da cuenta de la misma hay otro lugar, forjado por el lenguaje¹⁷⁶.

A paisagem do exílio é “forjada” pela linguagem. Trata-se portanto de uma sorte de invenção ou fabrico, de feitura, de criação, o que reforça a ideia de que o lugar do exílio, ainda que oscilando entre dois espaços interpostos (o de perda e o de encontro), não está dado *a priori*; ou seja, que o exílio mesmo falta em seu lugar, sendo resultado

¹⁷⁵ Não há *abertura* que não seja também *ferida*. É o que salienta Georges Didi-Huberman em seus comentários a respeito do caráter impuro do humanismo florentino, por meio da leitura da nudez em alguns trabalhos de Botticelli: “Aceptemos el trabajo conjunto de los dos significados antitéticos de apertura: *abrir* como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; *abrir* como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Desnudez, sueño, crueldad. Traducción: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005, p. 113.

¹⁷⁶ ORTEGA, Julio. El sujeto del exilio. In: HANSBERG, Olbeth; ORTEGA, Julio (Coord.). *Crítica y literatura. América latina sin fronteras*. México: Univ. Nac. Autónoma de México, 2005, p. 59.

de um processo, de uma ação que dura – *im-plicada e ex-plicando-se* – no tempo (“abstratoconcreto”). “Ese territorio de la lengua, pronto cruzado de otros registros”, continua Julio Ortega, “es en definitiva el espacio que deberemos cartografiar para reconocer no sus fronteras sino sus escenarios, mezclas y procesos”¹⁷⁷. Um falante do português em meio a outros espaços-tempos, outras marcas, outras *grafias*, entre elas o castelhano: um sujeito com o qual isso que se faz língua fala, mas como língua já vinda, projetada desde outra parte e outro tempo; desde uma península, como se de fato ao falar dessa língua ou com ela, como com qualquer língua, sempre se estivesse falando daquilo e com aquilo que se dá na ponta, no porto, no parto, estando a ponto –no limiar – da saída. E por sua vez um falante do castelhano em meio ao espaço-tempo da língua portuguesa (mas qual delas?) e seu regime de sentido: um sujeito por onde fala o que se ouve hispânico, ibérico, *castellano*, espanhol, mas, assim como o português, o brasileiro, em um espaço-tempo diverso desses nomes e lugares, e tão próximo ao que soa vindo de outro ponto, ainda, de outra península, de outra ponta ou porto, de outra saída, em suma, pois se trata também de uma outra linha, outra língua, outra paisagem, neste caso, a italiana. É uma máxima proximidade, como a intimidade de “primos-irmãos”, que sustenta, ela mesma, a distância e a diferença. Julio Ortega se detém sobre o “nomadismo en español”, “los exiliados españoles que cruzaban el Atlántico”; mas a abertura e a ferida, o espaço-tempo da linguagem igualmente se situa *aqui*, com Ferreira, Ferrari.

El drama del relato del exilio es su conceptualización. Probablemente se requiere el esfuerzo teórico de su re-focalización, para representarlo no como un frente homogéneo y fatal, mecánicamente adscrito a la violencia estructural del sistema dominante; sino para concebirlo en su naturaleza procesal, fluida y cambiante, que no sólo contradice y pone en duda la lógica del Estado-nación sino que se desplaza, indeterminado y dinámico, entre los márgenes de la ciudadanía y la nacionalidad, forjando su propio mapa alterno, hecho de estrategias no territorializadas. Nos falta levantar el mapa de la creatividad social y cultural de esas estrategias de

¹⁷⁷ *Ibidem.*

ida y vuelta, de entrecruzamientos, para reconhecer su propia dinámica, y escuchar su propio relato¹⁷⁸.

2. Tender a uma *paisagem* – essa palavra, ou outra – muito mais que a um país ou outro. Ainda assim, esse horizonte, instável como o efeito de refração que cria as miragens, flutua, podendo chamar-se deserto e rio, cidade e oceano, etnografia e arte¹⁷⁹, cultura e mercado etc. Do Rio de Janeiro a Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, ou de Buenos Aires a São Vicente e São Paulo etc., o exílio faz convergir uma extensa rede de poderes, técnicas de governo e linguagens; rede que se estende sobre o inominável a que chamamos vida, e com a qual o exilado – esse que se tensiona entre uma existência que a cada vez *é sem ser* e uma vida desde o nascimento qualificada – pode fazer surgir sua mais íntima e estranha experiência, e assim, por meio daquilo que não é seu, a palavra, a “própria” linguagem, fazer-se. Poderia ser dito que, *aqui*, o que se vê é algo assim como o Amazonas: são meios fluidos por excelência, criadores de um pensamento que, elástico, simultaneamente os cria, num jogo indecível de passividade e atividade, concretude e abstração. O Amazonas, o deserto: territórios sem fronteiras que ganham sua amplitude ou abertura por meio da linguagem, com ela. São os espaços atópicos da experiência. Raúl Antelo aponta para isso em leitura de Henri Michaux:

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷⁹ Ao avaliar conquistas e mal-entendidos da chamada “virada antropológica” – com os debates/embates do campo da arte (disciplina, verticalismo, diacronia) com a antropologia (cultura, horizontalismo, sincronia) –, Hal Foster propõe que na “arte de ponta de esquerda” haveria um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do “autor como produtor” benjaminiano: o do “artista como etnógrafo”. “Sem dúvida, o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos (a convergência do feminismo, da psicanálise e da teoria do cinema; o resgate de Antonio Gramsci e o desdobramento dos estudos culturais na Grã-Bretanha; as aplicações de Louis Althusser, Lacan e Foucault, especialmente na revista britânica *Screen*; o desdobramento do discurso pós-colonial com Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outros; e assim por diante). Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia”. FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* [1996]. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186 [p. 174].

Quase no fim do percurso de *Equador* (1929), navegando o Amazonas como turista aprendiz, Henri Michaux pergunta-se “mais où est l’Amazon?”, o que o conduz a uma pergunta ontológica mais capital ainda, “Mais, où est-il ce voyage”. Embora Michaux esteja no rio, navegue por ele, ele não vê o rio. Para vê-lo é preciso subir, vê-lo do alto, não basta a horizontalidade do deslocamento, mas exige-se, fundamentalmente, a verticalidade da abstração, uma cartografia, uma ficção. “Il faut l’avion”, a técnica, os dispositivos da Europa, a linguagem, o poder. “Je n’ai donc pas vu l’Amazone”¹⁸⁰.

Para Raúl Antelo, Michaux estava consciente de “só ver o Amazonas através da escrita”¹⁸¹; assim como, para Carlos Eduardo Capela, o narrador euclidiano demanda a escrita para poder ver esse deserto que é o rio: é somente com os olhos ardidados de uma noite insone, consumida na leitura de uma monografia de Jacques Huber sobre a região amazônica, que o viajante Euclides da Cunha, ao nascer do dia, desperta e “anuncia, admirado, a epifania que ocorrera, a descoberta da Amazônia”¹⁸².

O deslumbre de Euclides da Cunha passa pela palavra; é despertado por ela, que assim pode seguir em seu jorro excessivo. A cena revela como, para a personagem do escritor, a natureza se apresenta menos em si mesma, ou por si mesma, do que através da intervenção, lancinante, de um texto que, embora arda os olhos, conforma o olhar. Um texto que remete a outros textos, que

¹⁸⁰ ANTELO, Raúl. “Mas, onde fica a viagem?” [Palestra proferida no Centro de Filosofia e História da Universidade Federal de Santa Catarina, em 04 de novembro de 2011]. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. Bologna, vol. 4, n. 1, p. 1-14, 2012.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² CAPELA, Carlos Eduardo. *Nos confins de Judas*. São Paulo: Lumme, 2011, p. 13. O texto a que o autor se refere é o da sessão em que Euclides da Cunha toma posse na Academia Brasileira de Letras, citado a partir do volume I de sua *Obra Completa*; mas que pode ser conferido no sítio *web* da Academia: <<http://www.academia.org/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8350&sid=126>>.

a um só tempo o prefiguram e o reconfiguram, projetando-se a partir daí uma espécie de comovência ou abertura na qual se descortina uma escritura em processo, que se escreve e ao se escrever inscreve e excreve o visto, o sentido, que delinea ou esboça o inesgotável que vê a própria visão. A paisagem, com isso, retira-se de si, suspende-se e se estende para se dar enquanto passagem, lugar de encontro – palavra¹⁸³.

Tais paisagens – duplamente inscritas, em sua fluidez, numa orientação horizontal-vertical – parecem ser bem distintas, portanto, daquela que Gullar identifica com a leitura, no final dos anos 1960, da poesia de João Cabral de Melo Neto. Em uma palavra, para Gullar, num poema como “O cão sem plumas” (no extremo oposto e dissociável de “Fábula de Anfion”), trata-se mesmo – se não quase unicamente – da projeção histórica do particular, do regional, do país.

O cão sem plumas é o poema da redescoberta da realidade humana e social por um poeta que buscara o “essencial” na abstração das formas. [...] *Fábula de Anfion* poderia ter sido escrita por qualquer poeta, de qualquer país, às voltas com a problemática da “pureza”. Mas *O cão sem plumas* não. Ele é fruto de determinações precisas: fala de um rio determinado, que atravessa uma cidade determinada, e se refere a uma época determinada. Não se trata de *o rio*, mas de *este rio*, o Capibaribe. E basta isso para que todas as demais determinações se concretizem: o rio é o

¹⁸³ *Ibidem*, p. 14-15. O conceito de *escrito* ou *escritura* faz referência ao pensamento de Jean-Luc Nancy, quem por sua vez o expõe a partir de Bataille (note-se, também aqui, como em exílio e em existência, a implicação-explicação do sentido com o prefixo *ex*). Cf. NANCY, Jean-Luc. Lo escrito. In: _____. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 39: “[...] Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *escrito*”.

Capibaribe, a cidade é Recife, com todas as suas particularidades de centro urbano do Nordeste brasileiro, atulhada de camponeses famintos vindos do sertão e que terminam se alojando em barracos à margem do rio. E é dessa gente que o poema fala, ao fazer o rio testemunha muda de sua história¹⁸⁴.

E não deixa de ser sintomático que, nas recorrências internas que “O cão sem plumas” apresenta, Ferreira Gullar encontre um princípio “corretivo”, em que o significante e a economia semântica que ele encena, nada gratuitos, ganham força em função, exatamente, da tentativa de eufemização ou ainda de negação desse mesmo sentido, por meio do uso das aspas:

Em *O cão sem plumas* [...] o sentido do poema vai surgindo do próprio processo formulador, a cada palavra, a cada imagem, e daí inclusive a insistente recorrência a umas mesmas imagens, metáforas e palavras, como se o poeta as retomasse para “corrigir” a expressão ou para completá-la¹⁸⁵.

Ainda que o Capibaribe de João Cabral sejam muitos e com muitos nomes (um rio que de fato flui, por assim dizer, por diversos poemas, repetindo-se e diferindo-se em distintas vozes e registros), Gullar se projeta na correção de sua leitura e encontra em “O cão sem plumas”, mais que *o rio, este rio*: sem suspeitar nem por um instante do endereçamento aberto com a flutuação franqueada pela dêixis, e em cada repetição enunciativa, o poema, para Gullar, é a expressão progressiva e inequívoca *do Capibaribe e do poeta João Cabral*; cristaliza-os, este rio e este nome que só poderiam evoluir já estancados, concretizados de antemão no que expressam dois poemas em disjunção. Mas talvez baste recordar rapidamente um outro poema, um outro Capibaribe, para disseminar a dúvida na certeza referencial e histórica de Gullar. Assim, em “O rio”, de 1953, ao que parece escrito com o suporte técnico da mapoteca do Itamaraty¹⁸⁶, encontra-se não a mudez

¹⁸⁴ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. *Op. cit.*, p. 243-244.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 244-245.

¹⁸⁶ Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organização e prefácio: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 17.

testemunhal, mas a voz em primeira pessoa de um rio protagonista que narra seu próprio fluir pela paisagem: em suma, o itinerário da sua vazão; o caminho do esvaziamento de si e da cartografia – do poder – que o sustenta na horizontalidade – poderia ser dito: no espaçamento – de uma foz comum (“Somente a relação / de nosso comum retirar; / só esta relação / tecida em grosso tear”); foz oceânica, voz desértica (“onde minha fala se perde”); passagem em que o limite do leito próprio desborda com a impropriedade da letra, o que coloca em contato – com o corpo, faca, água, pedra, *nervio*, *pies*, *baile* – e então contagia – estendendo-se de ponta (nordestina) a ponta (ibérica) – espaços-tempos sabidamente caros a João Cabral: Capibaribe e Guadalquivir, Recife e Sevilha, assim como, estendendo a série dos deslocamentos em dupla inscrição que podem ser evocados, modernidade e arcaísmo, dispositivos e vida, economia e disseminação, linguagem e voz etc. Posteriormente, o poeta sintetizaria esse confim (são coisas e expressões “de ciganos dali”, entre elas “não *esparramar-se*”), de maneira notável, em dois versos – suspensos, suspeitos – do poema “Coisas de cabeceira, Sevilha”, de *A educação pela pedra* (1966):

(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
Fazer no extremo, onde o risco começa)¹⁸⁷

Entre parênteses, poder-se-ia pensar, *aqui*, como a partir de uma dobra: se a paisagem retira-se de si e se dá enquanto passagem, como escreve Carlos Eduardo Capela, pensar em termos de uma “paisagem do exílio”, ou uma “palavra do exílio”, seria redundar o sentido? Seria excessivo, uma vez que o exílio é ele mesmo instância em que o “si mesmo” ou “por si mesmo” – isto é, as noções de identidade, essência, pertença etc. – são colocados à prova, e cedem ou retiram-se, não alcançando o exilado muito mais do que as paisagens que reencenam constantemente a sua saída, ou melhor, o que não é *seu* nesta saída constante – o sair? Enfim, se exílio também é passagem, dizer “paisagem do exílio” seria como dizer “palavra da palavra”, “paisagem da paisagem”, “exílio do exílio”? Talvez seja como caminhar o deserto, ou o Amazonas, ou o Capibaribe: a todo o momento sair, e assim criar, ao mesmo tempo, o deserto à frente, sua saída e aquele que, com esse deserto, sai. Dizer “palavra”, dizer “paisagem”, como a dizer: “eis novamente, aqui, o meu próprio exílio – que não me pertence”.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 344.

3. A proximidade e a distância de Henri Michaux e León Ferrari foram logo notadas a partir da gestualidade de seus desenhos: gestualidade algo caligráfica, próxima do ritmo da escritura. Em 1963, na exposição *Schrift und Bild*, no Stedelijk Museum de Amsterdam e na Kunstalle de Baden Baden, quando os desenhos de Ferrari são apresentados pela primeira vez, já aí são expostos com os de Michaux e ao lado, ainda, dos de Pollock e Klee. Um encontro que, para Ferrari e Michaux, repetir-se-ia anos depois, em 2009, e do outro lado do Atlântico, numa exposição na Galeria Jorge Mara, de Buenos Aires, que justapôs novamente uma série de trabalhos dos dois artistas, o que mais uma vez chamava atenção para os aspectos desses contatos, entre forma e força¹⁸⁸. O texto de Andrea Giunta que abre o catálogo desta exposição é preciso em salientar o caráter abstratoconcreto dos desenhos de Ferrari, situados numa potente zona de indiscernibilidade entre afetos e fatos; uma sorte de paisagem plural que se dá a ver em modulações, reiterações, repetições, configurando-se desse modo o seu signo ou diferença¹⁸⁹. Assim como o texto assinala para Ferrari um lugar – melhor: um espaço-tempo – numa genealogia comumente obliterada ou ao menos policiada pelos discursos históricos e museográficos dominantes¹⁹⁰, e

¹⁸⁸ Cf. Catálogo *León Ferrari – Henri Michaux: un diálogo de signos*. Buenos Aires: Jorge Mara | La Ruche, 2009. O texto de Andrea Giunta, *León Ferrari. Textura del dibujo*, que acompanho a seguir, dá notícia dessa primeira exposição coletiva, em 1963.

¹⁸⁹ “*Hay una larga historia detrás de estos dibujos*. Una historia individual –su propia vida, su familia, sus comienzos como artista– y una historia política convulsionada que llevó al artista a un largo exilio de quince años en la ciudad de San Pablo. Aunque no podamos ver las marcas denotativas de esta experiencia en la serie de sus dibujos abstractos, estos son testigos y depósitos de experiencias que se tejieron en el orden de un tiempo acosado por la violencia. El recorrido central de este texto apunta a considerar la condición abstracta y al mismo tiempo biográfica de un dibujo realizado, con la misma persistencia, en tiempos de celebración y en tiempos de desencanto”. *Ibidem*, p. 7.

¹⁹⁰ “*Quisiera referirme a esa historia y al particular desarrollo interno de la línea en estos dibujos*. El relato entreteje la práctica de una relación intensa entre el lenguaje, los materiales y el papel; es también una historia intelectual que compacta las relaciones con la cultura local y con un campo de referencias ligadas a una genealogía que no responde a la narración de la historia del arte ordenada por el museo o por el mercado. Una historia que se ubica en el lugar de los discursos paralelos, descalzados, anómalos”. *Ibidem*.

que passa, com os desenhos, pela afinidade com a música e a poesia¹⁹¹, pelo surrealismo argentino¹⁹², pela experimentação do erótico¹⁹³ e do tátil¹⁹⁴, pelo silêncio e pela disseminação¹⁹⁵, pelo silenciado¹⁹⁶, pela abertura¹⁹⁷, pelos dispositivos de reprodução¹⁹⁸, pelo erro¹⁹⁹ etc.

¹⁹¹ “Su eco inmediato está en la música y en la poesía. El grafismo se lee en un ritmo recitativo, y es este rasgo el que lleva al proyecto conjunto que Ferrari realiza con Rafael Alberdi (poeta español exiliado que en los años sesenta reside en la Argentina), cuando publican *Escrito en el aire*, un libro de poemas y dibujos conjuntos [...]”. *Ibidem*.

¹⁹² “[...] no podemos dejar de lado el hecho de que la obra de Ferrari haya sido leída en el contexto del surrealismo argentino en la histórica exhibición que Aldo Pellegrini organizó en 1967 en el Instituto Torcuato Di Tella, ni tampoco que en muchas oportunidades Ferrari haya copiado en sus dibujos los poemas de Breton (*Amor libre*, en la traducción del mismo Pellegrini) o que se haya referido a las esculturas de Jean-Pierre Duprey cuando realizó la serie de sus tallas en madera a comienzos de los años sesenta”. *Ibidem*, p. 8.

¹⁹³ “En las narraciones incluidas en Manuscritos como *Barjuleta cabruñada*, *Cuando entré en la casa* o *Con un falconete*, redoblan relaciones amorosas. En una sociedad en la que la sexualidad es fuertemente custodiada por la Iglesia, este enmascaramiento es también una puesta en escena del control social que ésta ejerce sobre el pensamiento, las palabras y los cuerpos. Estos escritos de Ferrari, relatos encapsulados en textos de difícil lectura, no hablan tanto del secreto, sino de lo que debe ser dicho. Como señala Foucault, los controles que buscaron domesticar los cuerpos durante la época victoriana no dieron lugar a la eliminación del sexo. Por el contrario, occidente habló con extremo detalle de lo prohibido”. *Ibidem*.

¹⁹⁴ “*Una fisura, el lugar de lo intersticial o de lo intermedio*. Ese es el tejido que delimitan sus dibujos, jugando con el poder del blanco del papel o cubriéndolo con infinitas superposiciones. Y al mismo tiempo, el texto, que es sentido y a la vez dibujo. El texto que se convierte en textura, como cuando Ferrari talla sus poemas en braille, sobre los cuerpos fotografiados de mujeres inmortalizadas por la cámara de Man Ray. Poemas de amor que Borges, ciego, escribe sobre las bellas jóvenes a las que no puede ver. Tocar el texto y tocar la imagen de un cuerpo plano. La visión y el tacto se funden en una combustión intelectual de los sentidos. Formas que no se pueden palpar (los cuerpos fotografiados), significados que no se pueden ver (los textos perforados en código braille). La amalgama entre poesía, fotografía, escritura y lectura en una superposición estremecedora. Todo está allí para ser gozado y sentido desde percepciones continuamente desplazadas. Los cuerpos perforados por el texto; el texto como un placer que se percibe con los dedos”. *Ibidem*, p. 11.

¹⁹⁵ “*Desde el comienzo, el dibujo de Ferrari recorrió la tensión entre la abstracción y la necesidad de comunicar*. Encontrar formas nuevas para decir las mismas cosas; repetir lo mismo pero distinto; inventar dibujos nuevos para

escribir idénticas palabras; recuperar vocabularios abandonados; inventar otros nuevos. Este es el lugar en el que se inscribe la serie de los *Manuscritos*. En estos incorpora palabras ‘raras’, términos del diccionario que están fuera de uso y que forman parte del texto más por el sentido que evoca su sonido que por su definición. Las palabras entran en el orden del relato sin describir: evocan”.

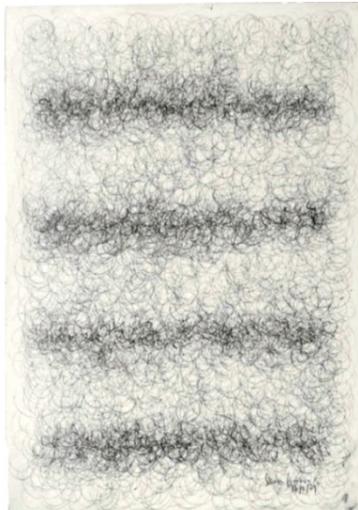
Ibidem, p. 8.

¹⁹⁶ “*Un dibujo abstracto y político*. Ferrari pone en escena los límites y la necesidad de una escritura que se activa en un contexto de censura y de violencia. Como cuando intercepta el murmullo del enredo del grafismo con una frase contundente: ‘carta a un general’ (1963). Una serie que remite a la historia local, de intervenciones militares, tanto como a la necesidad e imposibilidad de expresar su pensamiento. Una carta abstracta, en la que las palabras se esconden, dando lugar a un escrito imposible, tensado entre la necesidad de decir y los límites de la censura o del lenguaje. ¿Cómo escribir una carta a un militar que no sea un insulto?, se preguntaba Ferrari en una entrevista. Para expresar esa tensión entre necesidad e imposibilidad, Ferrari encripta las palabras en las formas. Comienza, de este modo, el descubrimiento de una zona intermedia, tensada entre lo poético y lo político”. *Ibidem*, p. 9.

¹⁹⁷ “*Crear un nuevo abecedario*. León retoma el dibujo [já no exílio em São Paulo, depois de um hiato entre 1965 e 1976, em que se dedica à colagem de textos e notícias]; el block de papel y la tinta lo acompañan cuando en 1978 visita Suecia, en relación con los derechos humanos en la Argentina. En esa travesía la línea se desgrana, se desarma sobre el papel. Cuando regresa a San Pablo retoma la tarea de ordenar el dibujo en la búsqueda de un nuevo abecedario. La línea se ordena junto a múltiples sistemas de signos, se compara con los dibujos de animales y de hombres; el grafismo se entrelaza como si buscara describir relaciones de amor y desencuentro. En la serie aparecen títulos como código, zoológico o kama sutra. Remiten al origen de un lenguaje y de un texto”. *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁸ “*Buscando ordenar las experiencias del vivir en una nueva ciudad, inmensa y abarrotada*, Ferrari comienza sus heliografías. Con ellas inaugura su celebración de la fuerza de esta inmensa metrópoli en la que encuentra una comunidad de artistas altamente experimental y en la que recupera la necesidad de crear”. *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁹ “*Un arte de errores*. El grafismo que vuelve sobre sí mismo, que se enrula para reiterar el mismo recorrido, idéntico movimiento, para finalmente constatar que nada puede repetirse de la misma manera. Una serie de dibujos de comienzos de los años noventa –que se titulan, justamente, ‘errores’– y que León realiza tanto sobre extensas planchas de poliestireno como sobre el papel, demuestra, precisamente, que cada repetición produce un error y muchas repeticiones los multiplican. Dibujos que desde la distancia parecen una grisalla [pintura realizada con diferentes tons de cinza, branco e preto, que mimetiza relevos escultóricos ou recria espaços arquitetónicos], una textura rumorosa, en



León Ferrari, *sin título*, tinta e aquarela sobre papel (18,8 x 14 cm), 1978, e *sin título*, tinta sobre papel (49,6 x 34,5 cm), 1979. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

Assim se escuta o *mapa alterno* forjado pelo desenho-linguagem de Ferrari. O que o conecta, portanto, com os trabalhos de Henri Michaux, não apenas no que diz respeito aos limites das semelhanças formais, que seriam facilmente – ou ainda melhor: fenomenologicamente – observáveis em ambos (assim como em Jackson Pollock, Roland Barthes, Mirtha Dermisache, Antônio Bandeira, Cy Twombly, Georges Mathieu etc.), mas sobretudo no que *tange* essa força comum: as estratégias não territorializadas que, duplamente inscritas, isto é, tensionadas entre abertura e ferida, horizontalidade e verticalidade, corpo e Nação, desordem e ordem etc., desestabilizam e desestabilizam-se, continuamente, ao buscar espaços-tempos dissidentes, alheios ou estranhos às narrativas dominantes. Poder-se-ia dizer que, de alguma maneira, Ferrari e Michaux (se) *extranham*: uma contaminação oriental – para propor tal espaçamento com este nome suspeito, sujeito a equívocos e capturas – que se vê em ambos, sim, na experiência caligráfica, mas, singularmente, em Ferrari, com uma crítica recorrente ao Ocidente cristão, por meio do *uso* (refuncionalização, montagem etc.) de imagens e textos avessos a

los que la proximidad nos revela el ritmo obsesivo de líneas pautadas por un mismo gesto”. *Ibidem*, p. 11.

qualquer tipo de catequese; enquanto em Michaux isso se dá com um modo de inoperância narrativa ou ilustrativa, de tons noturnos, suportada, em sua escritura-plástica, pela gestualidade, cujo propósito, como salienta Juan Manuel Bonet (a propósito do ciclo dos chamados *Mouvements*, de 1951), “no es remedar la escritura oriental, sino, al igual que Mark Tobey, asimilar algo de su espíritu”²⁰⁰. Trabalhos como *Idéogrammes en Chine* (1975), *Saisir* (1979) e *Par des Traits* (1984) registram notavelmente uma – outra, novamente – primeira impressão:

Traits dans toutes les directions. En tous sens des virgules, des boucles, des crochets, des accents, dirait-on, à toute hauteur, à tout niveau ; déconcertants buissons d’accents.

Des griffures, des brisures, des débuts paraissant avoir été arrêtés soudain.

Sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, sans un centre, sans rappeler aucun connu.

Sans règle apparente de simplification, d’unification, de généralisation.

Ni sobres, ni épurés, ni dépouillés.

Chacun comme éparpillé,

tel et le premier abord²⁰¹.

Em suma: dar potência à faculdade mimética da linguagem. Assim Ferrari e Michaux se encontram nos modos com que fazem experiência com a linguagem; linguagem entendida aqui, vale frisar, como o sensível: instância mais próxima do corpo e da voz do que dos códigos, normas, disciplinas etc. Trata-se, ao que parece, para ambos, de criar-se com a saída que a linguagem oferece: com sua força plástica, não familiar, intempestiva, indissociável do pensamento e da existência mesma. E para aquele que seria o futuro Michaux viajante da América do Sul, da Ásia e da Península Ibérica, colaborador de *Sur* traduzido por Borges em 1941, amigo de Murilo Mendes e Jorge de Lima, quem sabe

²⁰⁰ BONET, Juan Manuel. Henri Michaux. Para una exposición porteña. In: *León Ferrari – Henri Michaux: un diálogo de signos. Op. cit.*, p. 87. As informações biográficas aqui apontadas também podem ser lidas nesse texto.

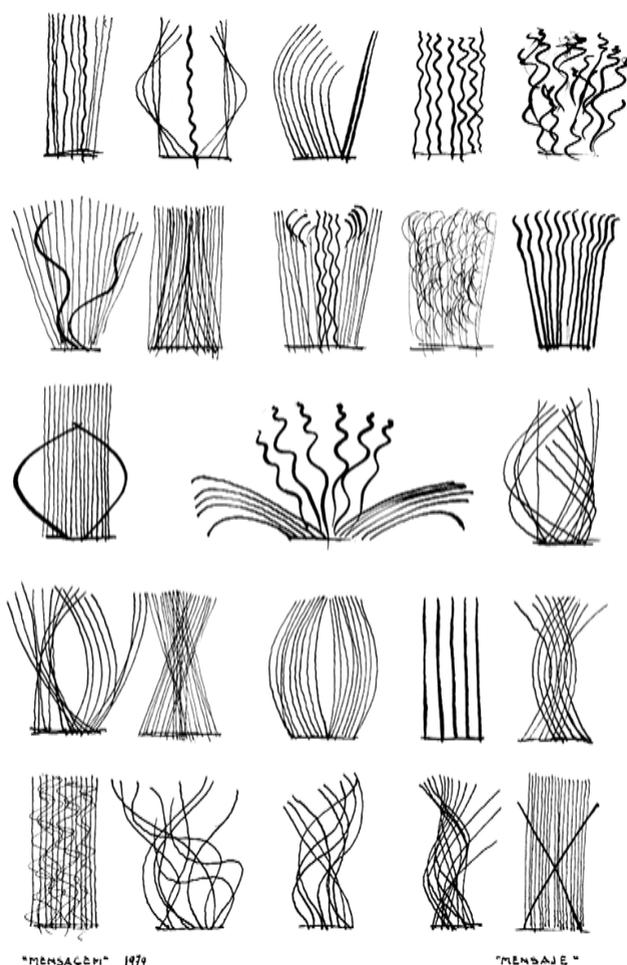
²⁰¹ MICHAUX, Henri. *Idéogrammes en Chine* [1975]. In: _____. *Ideogramas en China, Captar, Mediante trazos*. Traducción: José Luis Sánchez-Silva. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2006, p. 229.

a cena de abertura incontornável possa ter sido também a do exílio, enfim: o sair, cena de um sujeito que está a ponto de... suspenso e já partido, partindo com suas trocas e mercado, mas de outro ponto ou porto, no caso de Michaux, o de Amberes. Daí que esses espaços-tempos abstratosconcretos sejam explorados: essas zonas turbulentas que muitos rechaçam e tentam silenciar porque não são as mais cômodas, as mais claras, e absolutamente não são, *a priori*, as mais bem definidas, antes o contrário: algaravia. E daí que também Michaux tenha (se) buscado (em) experiências que (re)encenavam a abertura com a recriação do alfabeto, que igualmente surgia, por vezes, desdobrado junto a cidades, animais, pássaros²⁰², como em alguns desses *Códigos* que Ferrari faria anos depois, no exílio.



Henri Michaux, *sem título*, tinta chinesa sobre papel japonês (33,5 x 23,3 cm), 1960, coleção privada, e *Mouvements*, tinta chinesa sobre papel (31,7 x 24 cm), 1950-51. Coleção Micheline Phankim.

²⁰² “Tras el mencionado dibujo lineal de 1927 [feito numa homenagem a León-Paul Fargue da revista *Les Feuilles Libres*], es significativo que entre las primeras realizaciones plásticas michauxianas, se sucedan los *alfabetos*. Y que enseguida haya ciudades, y animales muchas veces monstruosos –entre ellos pájaros–, insectos, simples larvas. A veces, ciudades y animales, juntos, revueltos: recordemos uno de sus primeros dibujos conocidos, de 1926: *Une ville ou un poulpe*. Seres, rostros escritos, por ejemplo *Plume*, encuentran, en este singular universo, sus equivalentes pintados”. BONET, Juan Manuel. Henri Michaux. Para una exposición porteña. *Op. cit.*, p. 85-86.



León Ferrari, “*Mensagem*” / “*Mensaje*”, pena e nanquim sobre papel (31 x 21,5 cm), 1979, da série *Códigos* (livro *Imagens*, São Paulo, Edições Exu). Coleção Alicia e León Ferrari.

*projeções do eu,
figurações da identidade*

1. Um mapa alterno, cartografia de estratégias cruzadas, não territorializadas, produz um espaço e um tempo, um espaço-tempo. Em sua própria dinâmica se entrevê uma impropriedade, sobre a qual ele paira. Escutar seu relato é de algum modo reconhecer-se num lugar singular: o lugar de uma escritura, firma ou assinatura que se endereça ao signatário. Trata-se, portanto, da suspensão do que seria o resultado de qualquer tipo de autossuficiência autoral ou subjetiva – emulação de uma soberania primeira que legitimaria a si mesma (e a exceção) –; num movimento a contrapelo, tal lugar autoral ou subjetivo é uma espécie de produto fortuito de uma marca, da firma ou assinatura desse mapa, dessa carta. Antes de qualquer coisa, sua figura se conforma ao reconhecer-se na inscrição: no traço de uma ausência, chamado nome, autor ou sujeito. Assim qualquer “si mesmo” elude toda garantia pretérita e suas projeções sobre o mundo e o futuro, apresentando-se, sim, como um desdobramento da nomeação, contemporâneo à sua investidura: expõe-se somente com ela. Isso quer dizer, entre outras coisas, que se os vestígios deixados por Ferreira Gullar e León Ferrari podem ser lidos no sentido de uma tentativa de determinação das funções da arte e do artista na sociedade (isto é, um posicionamento a respeito de como deve ser colocado em obra o compromisso do artista – com a sua arte/com o meio onde vive –, sua responsabilidade – diante do seu fazer/diante do seu tempo –, seu papel público, sua ideologia etc.), simultaneamente eles podem ser lidos como manifestações singulares do indomesticável, espécie de fruição dispendiosa e sem projeto, de modo que tais vestígios, tal lugar – as *grafias*, os traços, as paisagens do exílio – tornaria não-funcionais as noções ascendentes e conciliatórias dos fenômenos da cultura. Nesse sentido – com essa paisagem –, a rigor, o exílio não estaria já dado. Embora em alguns casos documentos precisem sua duração, e embora às vezes seja até possível contornar os trajetos e lugares por onde passou o exilado, ainda assim é possível dizer que o exílio não está dado: *sua experiência seria da dimensão do incontornável – em sua abertura*. Isso significa, também, que o exílio tampouco existiria como um “fora” absoluto ou essencial, e nem como uma mecânica oposição a um “dentro” claramente limitado. O exílio somente poderia ser compreendido como uma espécie de fora radical na medida em que oferece resistência a essas rígidas oposições, tornando-as

indecidíveis, com o que suspende os paradigmas do discurso hegemônico do Ocidente. O exílio – o que quer que venha a ser o exílio – estaria sim fora disso, precisamente porque não pode ser isolado ou repellido por completo, assim como não pode ser incorporado de uma vez por todas. Não pode ser isolado porque a constituição da política/polícia e, ao menos em certo sentido, a constituição da vida humana encontram na ambivalência do exílio uma categoria privilegiada²⁰³. E não pode ser incorporado totalmente porque não há o

²⁰³ Diz-se *ambivalência* do exílio, também, pelas disputas teóricas a respeito de seu lugar político e de sua efetividade crítica. Se, como já visto, Fabián Ludueña Romandini impugna as filosofias do exílio e da comunidade que se valem dessa categoria para propor uma saída ao *nómos* puramente gestional do Ocidente, Giorgio Agamben, por sua vez, a partir da leitura de Plotino, encontra na figura do exilado e no conceito de exílio um saber – pois se trata da figura do filósofo, da vida filosófica – desprendido que não responde aos desígnios da exceção e do *bando* de um indivíduo da comunidade, e sim a uma politicidade genuína que se firma precisamente no caráter estranho, estrangeiro – como a fala de Sócrates diante da tribuna, ou seja, no seio da “comunidade” e do “interesse comum”, ao afirmar-se estrangeiro a esse lugar, à retórica do direito, ao discurso dos tribunais – de sua “própria” intimidade. “Es preciso separar netamente los conceptos de refugiado, exiliado, apátrida del de ‘derechos humanos’ y tomar en serio las tesis de H. Arendt, quien ligaba la suerte de los derechos a la de la Nación-Estado, de modo que el ocaso de ésta supone el decaimiento de aquéllos. El refugiado y el exiliado deben considerarse por lo que son, es decir, ni más ni menos que un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano, y que por lo tanto permite despejar el camino hacia una renovación de categorías ya improporrible, que cuestiona la misma adscripción de la vida al ordenamiento jurídico. [...] / Al definir la condición humana como *phygê* [exílio], la filosofía no está afirmando su propia impoliticidad, sino, al contrario, reivindica paradójicamente el exilio como la condición política más auténtica. Con una inversión atrevida, la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como ‘superpolítico-apátrida’. / Visto desde esta perspectiva, el exilio deja de ser una figura política marginal para afirmarse como un concepto filosófico-político fundamental, tal vez el único que, al romper la espesa trama de la tradición política todavía hoy dominante, podría permitir replantear la política de occidente.” AGAMBEN, Giorgio. “Política del exilio”. Traducción: Dante Bernardi. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, n. 26-27, 1996. Sobre a cena de Sócrates, cf. DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle*

que ser restituído, porque ainda em sua hipotética incorporação a plenitude da origem e a completude do fim faltariam. Assim, mais uma vez, o exílio toca a existência, a experiência. Por isso sua instância é a do incontornável, de modo que, em suma, a tensão dar-se-ia no confronto com o ideal adorniano que projeta na escritura a fundação de uma casa para o exilado: seu último domínio assegurado, lugar próprio encerrado na língua materna²⁰⁴.

2. Ferreira Gullar muitas vezes parece ter encontrado no exílio um *sítio*, marcado em grande medida pelo confronto. Com efeito, em sua experiência, junto às dificuldades de se desvencilhar, no dia-a-dia, das duras provações impostas pela violência dos Estados em regime de exceção, assomam as recorrentes marcas – e o peso – da distância, da saudade, da custosa ausência do que sempre lhe fora familiar: a família, sua casa, seus amigos, sua língua – sua vida, enfim.

Exílio

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles

convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Tradução: Antonio Romane. Revisão técnica: Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003. Finalmente, aqui o pensamento de Agamben parece aproximar-se ao de Jean-Luc Nancy, quem leva adiante o pensamento de Heidegger e lê o prefixo *ex-*, tanto em *exílio* como em *existência*, para acercar-se do que se poderia propor como uma ontologia do exílio, ou uma ontologia como exílio: a existência como deportação sem retorno e sem pesar. Cf. NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. Traducción: Juan Gabriel López Guix. *Revista Archipiélago*, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996.

²⁰⁴ “O escritor organiza-se no seu texto como em sua casa. Comporta-se nos seus pensamentos como faz com os seus papéis, livros, lápis, tapetes, que leva de um quarto para o outro, produzindo uma certa desordem. Para ele, tornam-se peças de mobiliário em que se acomoda, com gosto ou desprazer. Acaricia-os com delicadeza, serve-se deles, revira-os, muda-os de sítio, desfá-los. Quem já não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação”. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 75-76.

eles vivem minha vida

na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente²⁰⁵

Os versos de “Exílio” podem ser encontrados em *Dentro da noite veloz*, mas só a partir de 1980, quando o livro, publicado primeiramente em 1975 (isto é, num momento em que Gullar ainda se encontrava *capturado fora*, então em Buenos Aires), foi reunido para a edição de *Toda poesia*. A primeira edição do poema, contudo, é em *Na vertigem do dia*, também de 1980, quando ele trazia ao final a marca, depois apagada: “Moscou, outubro 1971”. Em todo caso, incluir – *posteriormente* – o poema nesse livro que em seu lançamento coligia vinte anos de poesia do autor ainda exilado (1954-1974) – um corpus que se estende da vanguarda concreta/neoconcreta ao engajamento partidário²⁰⁶ – alenta a hipótese de que tal poema foi investido de um sentido que se torna ineludível para qualquer abordagem do exílio na experiência de Ferreira Gullar. E no caso de ser possível formular sumariamente o que esses versos parecem mostrar, dir-se-ia: a vida que se vive no exílio não é a vida própria; a vida no exílio está partida ou desapropriada. A distância é marcada pelas coisas conhecidas, pelo familiar que, agora, constitui um sujeito melancólico, de uma forma paradoxal: com a sua ausência. Isso porque é a falta de tudo que se liga a uma ideia de casa, é a falta de um lar que permite esse sujeito apresentar-se – onde ele não está. E essa presença, marcada de maneira incontornável pelo exílio, liga-se à figura de alguém que não vive a própria vida. Numa casa em Ipanema, lê-se no poema, “eles vivem a vida deles”, “eles vivem minha vida”. Por isso a vida do sujeito se apresenta no momento em que falta em seu próprio lugar; e essa presença extraviada, fantasmática, toma a forma de um estranhamento que assedia a atmosfera de encontro, conforto e concórdia da “minha

²⁰⁵ GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia. Op. cit.*, p. 221. Antes em: *Idem. Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 81.

²⁰⁶ Em 1975, publicado pela Civilização Brasileira, *Dentro da noite veloz* trazia também os poemas de *O vil metal*, separados a partir da terceira edição do livro, em 1998. Em *O vil metal* encontram-se poemas do período que vai de 1954 a 1960, os anos em que Gullar participou ativamente das vanguardas, portanto. Já em *Dentro da noite veloz*, que nessa primeira edição contava com 31 poemas (foram dez os poemas incluídos depois, entre eles “Exílio”), podem ser lidos versos escritos de 1962 em diante.

vida”, aquela que parece poder ser vivida, propriamente, só numa casa que fica num lugar chamado Ipanema, imagem que abre o poema como uma cena longínqua no tempo e no espaço e parece assumir, nele, um valor equivalente à expressão “em casa”, conformando uma sorte de sobreposição ou coincidência entre *estar* e *ser*: estar nesse lugar significaria poder encontrar-se consigo. O poema não deixa de se apresentar por meio desse sujeito algo desamparado e paradoxal, que surge-falta, que aparece no momento mesmo em que se reconhece ausente, sem uma vida própria; o que logra encenar um exílio que contagia o inteiramente conhecido, o territorializado. Enfim, se há a sombra de uma estrutura paradigmática segundo a qual se oporiam identidade e estranhamento, propriedade e impropriedade, interior e exterior etc., ela se aproxima, agora, do indecível.

E não obstante, nota-se que também acompanha essa exposição do sujeito uma economia de sentido que tende a assumir – novamente – a função de uma *defesa*, de um fechamento. É que com a experiência do exílio, o sentido mesmo parece ter escapado, tendo sido deixado para trás, perdido ou em suspensão; como se o exílio drenasse, sim, as noções liberais de identidade e propriedade, o que, entretanto, não ocorreria senão de maneira *traumática*: daí a repetição de significantes ou expressões, de restos flutuantes e indeterminados que apontariam para um excedente inassimilável pela experiência: “árvores e pombos”, “sombra quente da tarde”, “móveis conhecidos”, “cheiros conhecidos” etc.; repetições essas que, tão logo afirmam e reafirmam qual a falta em excesso, imediatamente esvaziam esse conhecimento afirmado e reafirmado, *criando* no eco de cada elemento “conhecido” um oco: o desconhecimento. Assim, ao final do poema, a cena, conquanto marcada de forma pungente, se esvai ou esgarça num diferimento sem fim, necessariamente reticente, quase silencioso; um diferimento criado com a narratividade, a descrição e o tom débeis, e ainda com a sutil modulação que desloca a sintaxe do verso “na sombra quente da tarde”, repetido na primeira estrofe, para “na sombra da tarde quente”, que em repetição perfaz a segunda. Nesse sentido, portanto, esse silenciamento, essa sombra solidária ao trauma pode ser entendida como uma tentativa de defesa em relação à desestruturação de um sujeito ideado *a priori*. É certo que, ao passar pela palavra, essa defesa fracassa: *de-fende*. Quer dizer: sabe-se que entre o *trauma* e o *topos* fica o furo, a fuga, a linguagem; mas “de fora”, ainda assim, lamenta-se a falta: a de um interior integral, refêm, ao que parece, tanto de um sentido de “liberdade” quanto da identidade (pessoal, nacional).

Ora, se nomear não é somente uma forma de possuir ou controlar – uma forma de defesa; se, pela atribuição de um nome, é trazido para junto da vida sensível o que antes parecia vagar desprendido de todo contato e comprometido em sua potência por uma espécie de autismo ou de invisibilidade intraduzível, no exílio, no entanto, móveis, cheiros, coisas – o mundo não só se aparta com as projeções do *eu* como, no limite, mergulhado no desconhecido, torna-se imune a qualquer afeto, resistindo justamente por ceder ao pretense limite – à objetividade naturalizada – dos nomes. É o que parece retornar, agora em outra dicção e outro registro, anos após sua volta ao Brasil – vale notar, mais uma vez: *posteriormente* –, em célebre entrevista concedida por Ferreira Gullar para a edição em sua homenagem dos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Aí o autor de *Poema sujo* avalia: “Uma coisa que eu aprendi no exílio (eu sei que é uma coisa minha) foi o seguinte: em todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na minha terra, não”²⁰⁷. Em outras palavras: no exílio, as palavras são as coisas. Ou ainda: o “sair para fora” com esse exílio é, em verdade, sem saída: *nele*, capturadas, as coisas *não passam*: como que rendidas por um código ou norma – por uma fronteira, enfim –, se encerram em si mesmas, se fixam como matéria cristalizada; o que também tende a valer, como já se viu, para o sujeito da experiência, que tende a se contrapor à desapropriação – do ser próprio. Essa, portanto, é a diferença da “minha terra”, sua propriedade: somente nela se dá o trânsito – mas note-se: um trânsito que se fecha no limite do familiar –, franqueado pelo investimento de uma memória afetiva, que sem dúvida responde ao *logos* e à língua materna (esta ideal primeira e última casa, nos termos das experiências de exílio de Adorno ou também de Hannah Arendt, mas que Derrida mostra ser um “lugar” mais complexo, onde se dá uma irredutível experiência de *exapropriação*²⁰⁸), e que aqui é

²⁰⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira. Op. cit.*, p. 43.

²⁰⁸ “[...] os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anômicos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como sua última pátria, mesmo a sua última morada. Esta foi, um dia, a resposta de Hannah Arendt: ela não se sentia mais na Alemanha, a não ser pela língua, como se a língua fosse um resto de pertencimento enquanto que, nós veremos, as coisas são mais enroladas. Se ela parece ser mesmo isso, e por isso mesmo, a primeira e última condição de pertencimento, a língua é também a experiência da expropriação, de uma irredutível *exapropriação*. A língua dita ‘materna’ já é uma ‘língua do outro’”.

compreendida nos termos de uma imaterialidade suplementária, paradoxalmente constituinte da materialidade e da identidade das coisas. Diz Gullar sobre essa sua terra:

O poste é o poste da rua tal, por onde eu passei uma noite, conversando com um amigo; a casa, é a casa de um conhecido etc. O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só. Eu não nasci para isso²⁰⁹.

A fala de Gullar parece corroborar o funcionamento de um mecanismo de trauma e defesa. Em outras palavras: ratifica a ideia da singular efetivação de um *sítio*: situação indecidível em que uma vida, no exílio, não estaria simplesmente excluída da esfera do direito e sim, por meio de sua expulsão, precisamente, seria incluída no ordenamento jurídico-político²¹⁰. Sinal disso é nessa sua avaliação ulterior sobressair, como trabalho de ressignificação em razão de um confronto com o *logos* – o questionamento, a entrevista –, uma dimensão didática ou pedagógica do exílio, em que um conhecimento torna-se possível porquanto ditado a duras penas; como se tal vivência fosse parte, assim, da cartilha de umas das diversas instituições consagradas à disciplina dos indivíduos e dos corpos; mas, é certo, uma cartilha já então cifrada no contínuo fluir gerencial das sociedades de controle, nas quais a vivência do exilado, seguramente distinta (ao menos na maioria das vezes) pela modulação dos efeitos que incidem sobre o indivíduo por meio dos dispositivos, é não obstante análoga, enquanto programa ou serviço disponível, à vivência do turista que “surfa” em roteiros pré-estabelecidos pelo mundo-mercado afora²¹¹. Afinal, afirma Ferreira Gullar, no exílio se “aprende” (“eu sei que é uma coisa minha”);

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Op. cit., p. 79.

²⁰⁹ *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 43.

²¹⁰ “O particular ‘vigor’ da lei consiste nessa capacidade de manter-se em relação com uma exterioridade. Chamemos de *relação de exceção* a esta forma extrema de relação que inclui alguma coisa unicamente através de sua exclusão”. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer* (O poder soberano e a vida nua I). Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 26.

²¹¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

aprende-se forçosamente, no seu caso, o que seria a diferença entre o comum e o próprio²¹², entre um fechamento desértico e a “minha terra”; como se o exílio cumprisse com um fim – imunitário – e se encerrasse, ele mesmo, em seu fim; e com o que o exílio se torna mesmo lição, produto de uma normalização. Nesse sentido, compreende-se que Gullar não tenha pensado em sustentar ou sustentar-se nessa vida afrontada, estranhada no seio de sua familiaridade, inassimilável por qualquer língua e por isso suspensa da idealidade de sua matriz liberal, ligada aos desígnios do Estado-Nação. Seria de fato difícil que pensasse em fazê-lo. Antes de tudo – nem seria preciso dizer – porque, para ele, como para todo exilado político perseguido em sua exceção, o que estava em jogo, primeiro, era a vida – a mera vida, inalienável, sem predicados, a vida atrás de qualquer pensamento:

Eu fiz o que pude no exílio. Não ia me render, não ia me deixar destruir. Eu procurava sobreviver, mas aquilo para mim era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar. Minha obsessão era tão grande que eu alugava apartamento nas cidades por onde passava, mas não montava uma casa, como se diz. Eu improvisava. O apartamento era uma tenda, um acampamento para mim. Eu não aceitava a ideia de me instalar. Confesso para vocês que eu não aguentava viver longe da minha família, dos amigos, da minha cidade²¹³.

Por outro lado, se a escuta aceita e desloca, como num voluntário exercício de atribuição errônea, a negativa de Gullar em instalar-se – negativa que é seguida de outro dispositivo disciplinador: a *confissão* sobre o limite de sua resistência à distancia das esferas afetivas em direção às quais projeta seu pertencimento –, tem-se, aí, quem sabe, uma interessante possibilidade de pensamento acerca do seu exílio e das posições do autor a respeito da arte contemporânea. Isso porque, a seu

²¹² De modo recorrente remete-se à etimologia de “comum”, que como mostra Esposito em tudo se opõe ao sentido corrente do termo, este sempre atrelado à *propriedade* de certos indivíduos, certos grupos em certos lugares, referindo-se àquelas características que são *deles* (são proprietários do que lhes é comum!) e que os separam de outros que não as *têm*. Cf. ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción: Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

²¹³ *Cadernos de Literatura Brasileira. Op. cit.*, p. 43.

modo, Gullar parece afirmar que a vida ou a existência não podem ser aproximadas ao pensamento ou, em termos estritos, à estética da *instalação*; e ainda que a vida ou a existência tocassem em algum momento o pensamento ou a estética da instalação – se por um instante a casa fosse uma *tenda*, um *estandarte*, um *acampamento* ou um *corpo* –, não seria possível, de qualquer modo, para o sujeito, instalar-se definitivamente nessa mobilidade, nessa efemeridade, nesse imprevisto – nessa abertura²¹⁴. Por isso o exílio (seja imposto ou autoimposto), enquanto existência ou forma-de-vida, torna-se enfim um castigo permanente. Porque, para Gullar, diante da vida como diante da arte,

²¹⁴ O contraponto com trabalhos de Hélio Oiticica é realmente um dos mais interessantes. Se Gullar e Oiticica compartilharam propostas e experiências à época do neoconcretismo – como o *Poema enterrado* –, logo, de 1960 em diante, a distância entre ambos ficaria marcada (não somente em termos ideológicos). O pensamento que desdobra a formulação do *Mundo-abrigo*, de 1973, escrito em Nova Iorque, é nesse sentido muito significativo e toca diretamente as questões aqui apresentadas: “[...] explorar / SOLTADO DAS AMARRAS / da terra-terrinhã / do objeto e da necessidade / da produção de objetos de arte / para resolver o q é conflito / na relação sujeito-objeto [...]”. Segundo Flávia Cera, “*Mundo-Abrigo* deixa mais claro o que Hélio pretendia com sua famosa formulação ‘o museu é o mundo, é a experiência cotidiana’; ainda que aqui, a ideia de museu seja completamente abandonada para dar ênfase ao mundo”. “Não discursivo e não interpretativo: Hélio dizia que *Mundo-Abrigo* deve ser inventado. Para inventar mundos é preciso mais do que uma crítica de mundo, uma interpretação do mesmo: é preciso associar, a associação livre freudiana, imagens-abertas que podem ser transmitidas e apropriadas”. E mais ainda: *Mundo-abrigo*, como espécie de projeto de ocupação (faz parte de um “Programa ambiental”), “mantém forte o ímpeto anarquista: sem regras, sem família, sem hierarquia de um mundo fundamentado na propriedade privada”. CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado em Literatura (Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ano de defesa: 2012 (Orientador: Raúl Antelo). Ou mesmo quando, ainda em 1969, Oiticica escreve a respeito de sua experiência na Galeria Whitechapel, em Londres, onde a instalação *Éden*, entre *bóides* e *penetráveis*, apresentava, justamente, uma *tenda* “preta enigmática”: “O Éden não está submisso entretanto a uma forma acabada, mas à proposição permanente do crelazer. [...] nessa tenda preta uma ideia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos”. Os textos podem ser conferidos no *site* do *Programa Hélio Oiticica*: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>.

trata-se precisamente do contrário: “instalar-se” não seria assumir para si, sobretudo, o caráter deslocador, antiautoritário e crítico dos valores da autonomia da modernidade; caráter que justamente sustenta os projetos *in situ* (ou *site specific*) de inúmeras instalações nunca submissas a uma forma acabada, feitas sempre *a cada vez*, num nomadismo afim às migrações, êxodos e trânsitos de todo tipo²¹⁵. Não: para Gullar, “instalar-se” é da ordem do permanecer. Para acentuar: seja na vida, seja na arte. Assim, em entrevista de abril 1993 a Daniel Piza, por ocasião do lançamento de *Argumentação contra a morte da arte*²¹⁶, reunião de artigos em que Gullar critica duramente os impasses da arte que se segue às vanguardas, entregue a um mercado que desdenha as balizas de outrora para a criação e a crítica, o autor de “Exílio”, quando questionado sobre quais os “valores” estéticos que deveriam ser seguidos pelos verdadeiros artistas, responde sem titubear:

Permanência. É isso que é arte: a busca de fundar o permanente. Chegou-se, nas últimas décadas, ao cúmulo de criar a “arte do efêmero” do “perecível”, o que é uma contradição em termos.

²¹⁵ Andrea Giunta, ao discutir a complexidade das agendas artísticas em tempos pós-nacionais, de globalização/bienalização do mundo a partir de determinados centros legitimadores, não deixa de mencionar como as instalações, enquanto linguagem ou forma de apresentação, são convenientes para estes tempos de constante itinerância, pretensamente inclusiva mas homogeneizante, em que, como para o mercado, para a arte mais vale o processo do que o produto. No entanto, ressalta, também, certos traços sumamente críticos da linguagem – sua *heteronomia* –, que são os que me interessam aqui. “La instalación, indefinible por definición (parte del presupuesto de que por su misma estructura desafía todas las fronteras y categorías del arte), ha sido una forma de producir arte y también un comentario sobre el arte y sobre sus límites –una crítica antinormativa y anticanonica que pretende poner en jaque todos los presupuestos del arte y el sistema social que hace posible tal estatuto artístico–. Dispersa por estar conformada con materiales heterogéneos; incapaz de definir un sentido último en tanto este depende del espectador que la recorre; antitotalizadora, incompleta y, por ende, antiautoritaria, la instalación vendría a ser la forma más propicia y adecuada de dar cuenta de la crisis de la modernidad contenida en la crítica posmoderna”. GIUNTA, Andrea. Agendas, representaciones, disidencias [2002]. In: _____. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 263-280 [p. 274] (Colección Arte y Pensamiento).

²¹⁶ Cf. GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

O artista busca o permanente para assim motivar a realidade²¹⁷.

Para além da arte conceitual e da chamada *land art*, não há nada mais absurdo para Gullar, por exemplo, do que corpos nus ou animais em museus: saindo de lá, do espaço que os legitima, deixam de ser arte. Por extensão, torna-se absurdo o *acontecimento*, a poética do instante, alheia à ordem da cronologia, que no vocabulário das artes pode assumir o nome de *happening*²¹⁸. Seria sem fim a relação dos artistas que poderiam ser incluídos nesses juízos que têm como disparador o nome de Duchamp: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Oscar Bony, Leopoldo Maler, Víctor Grippo, Antonio Manuel, Flávio de Carvalho, Vik Muniz, Nuno Ramos, Roberto Jacoby, sem dúvida León Ferrari etc. etc. etc. Em uma palavra: se a ambição máxima das vanguardas (mesmo sob a forte ideologização dos anos sessenta e setenta) havia sido a problematização dos limites entre arte e vida, estética e ética, para o ex-neoconcreto e ex-militante das ligas camponesas e do PCB, agora, parece haver, de fato, um ponto insustentável quando o questionamento sobre a autonomia das esferas é levado às últimas consequências: a um *confim*. Não seria possível, nesse sentido, fazer de muitos *parangolés* (e de *capas, tendas, estandartes, cosmococas*) a sua moda ou sua casa; ou fazer da sua pele a sua roupa; do seu corpo o seu acontecimento. Tampouco, para Ferreira Gullar, a rigor, nada disso seria mais arte (na medida em que não mais se diferencia das experiências meramente sensoriais ou terapêuticas,

²¹⁷ PIZA, Daniel. “Gullar enterra arte contemporânea” [Entrevista com Ferreira Gullar]. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, p. 6, 18 abr. 1993.

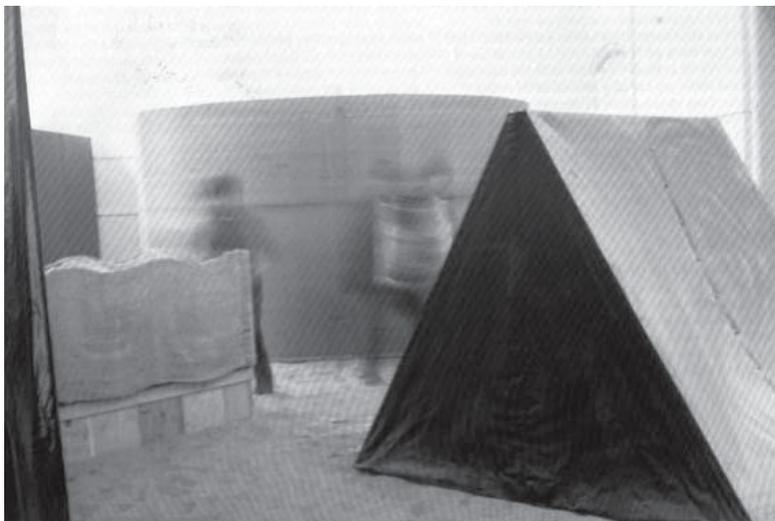
²¹⁸ “A prática do *happening* tinha como princípio sair do cumprimento de um protocolo artístico para abrir a arte ao acaso, à contingência. Esta foi uma das saídas para o momento de reconhecidas repressões, produto dos golpes militares tanto aqui no Brasil, em 1964, quanto na Argentina, em 1966, quando Onganía toma o poder. Nesse contexto, o interesse pelo *happening* não foi por acaso: o verbo “acontecer”, segundo o dicionário Houaiss, “deriva do latim **contingescere*, variante de **contingescere*, incoativo de **contigère*, do latim *contigère* ‘tocar a, em; alcançar, atingir, chegar a; encontrar, topar; suceder; resultar de’”. Ou seja, além da dimensão do acaso, da espontaneidade, da contingência, o acontecimento também traz a dimensão do contato e do encontro. Além disso, encontramos na língua inglesa *to happen* e *happy* – que derivam da mesma raiz etimológica, *hap*, que significa contingência, acaso, fortuna – o que vincula o acontecimento (*happening*) à felicidade (*happiness*)”. CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*. *Op. cit.*, p. 16.

como as de Lygia Clark e Hélio Oiticica, notadamente). Diante desse ponto insustentável, então, é preciso decidir, e Gullar o faz: separa claramente as esferas. A arte, como tal (obra, técnica, saber, forma, apuro, ofício, autonomia, operância etc.), não pode faltar. Nem pode ser o “lugar” da falta: das figuras, das imagens, de tudo que expõe e se expõe, do que (se) exila ou passa, do que opera uma inoperatividade. Uma postura que, não obstante, não oblitera sua ambivalência. E com efeito vale frisá-la uma vez mais: curiosamente, o que vale para a arte vale para a vida. Por isso é preciso retornar dessa “*morte provisória*”²¹⁹ que é o exílio, para então voltar à “minha vida”, à presença e à esfera dos nomes próprios e familiares, onde a tensão – dentro/fora, saída/retorno – e a incerteza quanto à possibilidade de relaxamento e síntese (com o encerramento de uma “etapa”, o cumprimento da “fase” de oposição: “os anos de exílio”, o deserto, a errância), deixariam de ser motivo de angústia²²⁰: “O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só. Eu não nasci para isso”²²¹. Mas, vice-versa, o que vale para a vida vale para a arte. Por isso, seguindo esses “renascimentos”, ao argumentar contra a morte da arte Gullar a *defende* como presença e permanência – enquanto, afinal, e inadvertidamente, por uma espécie de denegação (entendida como expressão negativa de um desejo ou de uma ideia cuja presença ou existência se recalca), ele ao mesmo tempo *de-fende* (a vida e a arte): ao argumentar *contra* a morte (esse nome singular para o vazio, o silêncio, a ausência, a suspensão, o desconhecimento, a passagem, a inoperatividade etc.) instala-a, como olho do furacão, no centro mesmo de tudo que vive.

²¹⁹ *Revista Versus*, “O último grande poeta brasileiro”, São Paulo, n. 5, p. 28-31, 1976 [entrevista realizada em Buenos Aires por Abrão Slavutzki, Sônia Blauth e Raul Moura]. Itálico do autor.

²²⁰ Sobre as dificuldades que Gullar encontrava na condição de exilado, cf., por exemplo, em chave *depurada* (voltarei a isso), a voz narrativa de *Rabo de foguete*: os anos de exílio (Rio de Janeiro: Revan, 1998). Quando ainda estava fora do Brasil, Gullar concedeu entrevistas em que esse ressentimento também ficou marcado. Cf. *Revista Crisis*, “Soy un hombre ocupado con las cosas del mundo”, Buenos Aires, n. 10, p. 40-48, fev. 1974 (entrevista a Santiago Kovadloff); e *Revista Versus*, *Op. cit.* Já de volta ao país, é significativa a longa entrevista que ele concedeu à edição em seu nome dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, *Op. cit.*

²²¹ *Cadernos de Literatura Brasileira. Op. cit.*, p. 43.



Hélio Oiticica, *Éden*, em *Whitechapel experience*, Londres, 1969
Foto: Hélio Oiticica (Acervo Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro).

Diante do exposto, talvez seja o momento de formular, com a maior precisão possível, a posição desta leitura, que já deveria, contudo, estar suficientemente clara; mas havendo – como, felizmente, sempre há – a possibilidade do obscurecimento, é preciso insistir, tentar de novo, e ensaiar mais uma vez – certamente não para dissipar a opacidade, e sim para poder vê-la, por assim dizer, para enxergar com ela: para habitá-la, do mesmo modo que se habita – no limiar, na ponta, a ponto – a linguagem. É disso que se trata. De criar, com Ferreira Gullar, passagens; de alentar, com ele, a abertura; de sair para fora; ou de sair, sem mais. Com isso se apresenta uma singularidade. Pela via da potência, esse mesmo pensamento poderia ser formulado da seguinte maneira: não se trata de reduzir o sujeito aos sinais, traços, sintomas ou fantasmas: o sujeito, sua singularidade, é irreduzível: *não é, ou melhor, pode não ser: ser-não*. E por isso não se trata, sobretudo, de corrigir Ferreira Gullar em suas projeções corretivas ou em suas tentativas de defesa: esse, é certo, seria o maior dos equívocos, precisamente porque pressuporia ter a correção – que se critica – como norma ou lei. Afinal, em uma palavra: *trata-se de expor as ambivalências com as quais um sujeito – um nome, uma figura, Ferreira Gullar – projeta-se, assim se fazendo radicalmente dessemelhante*.

3. É interessante confrontar diferentes traços do autor. Confrontá-los entre si e, de certa forma, com “ele mesmo”. Pois, como se vê, há diferença entre Gullar e Gullar; ou entre Ferreira Gullar – uma voz que fala, os poemas – e Ferreira Gullar – sujeito fazedor que comenta poéticas, critica e se projeta com uma ideia, uma visão do mundo. Assim, dir-se-ia, em primeiro lugar, que entre a “sombra quente da tarde” e a “sombra da tarde quente” há todo um deslocamento que é feito possível. Quer dizer, não se pode deixar de salientar, ainda em “Exílio”, a descontinuidade que há no poema e que se projeta sobre a leitura. Descontinuidade marcada, sobretudo, por um espaço branco – o corte, exatamente o espaço entre as estrofes, que se poderia nomear de nada, silêncio, ausência, suspensão ou mesmo morte – que parece cobrar uma leitura que vá além do seu aspecto formal. Se na primeira estrofe a ambientação do familiar está acomodada “na sombra quente da tarde”, verso duas vezes repetido, a segunda estrofe, por sua vez, traz um eco diferido, formado pela repetição do verso “na sombra da tarde quente”. A diferença e a repetição colocam em jogo a economia do poema; assim como colocam em jogo, no poema, com ele, a potência do exílio, a sua abertura. Entre uma coisa e outra, isto é, entre a sombra quente da tarde e a sombra da tarde quente, o que se vê é o movimento de disseminação da escritura, o ecoar da linguagem. De modo que o que estaria em questão, neste caso, não é mais a dialética entre lugares ou ideais bem delimitados, contornáveis, não é a dialética entre saída e retorno, desconhecido e conhecido, ausência e presença etc., mas sim uma relação de forças, a simultânea atividade e passividade de sombras, limiares, calores, ânimos, projeções de diferentes intensidades que se deslocam de maneira quase inapreensível e justamente assim configuram tempo-espaço e sujeito. A paisagem do exílio de Ferreira Gullar mostrar-se-ia mais uma vez descontínua, partida, ou melhor, como trânsito por um espaço que constrói e simultaneamente é construído pela experiência com a linguagem, seu exílio poderia ser lido *a partir* – do espaçamento mesmo: *ao partir*. Mas sem nostalgia, então, sem ressentimento e sem regresso, na medida em que *é a escritura que cria seu sair, esse seu lugar sempre impróprio*²²².

²²² Vejo muita proximidade entre esta leitura que aqui ensaiei para o poema de Ferreira Gullar e a leitura que Julio Ramos faz do poema “Domingo triste”, de José Martí, em *Migratorias*. Cf. LUDMER, Josefina (Comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994, p. 52-61.

Agora, como em “Exílio”, poema com o qual somente com certa dificuldade se acede a essa passagem, uma vez que parece predominar uma economia de sentido que, por meio de um movimento dialético, regula e busca defender o próprio do impróprio, e a permanência da saída, em outro poema também reunido em *Dentro da noite veloz*, “A poesia”, datado em julho de 1973 no Chile, onde então, depois de um período em Moscou, o homem chamado José de Ribamar Ferreira cumpria seu exílio, encontram-se os seguintes versos iniciais, que se não colocam como questão o modo, o ser ou tempo da poesia, interpelam diretamente a respeito do seu lugar:

Onde está
a poesia? indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal.²²³

Procura-se por ela, no poema, e com ele, como se procurava, à época, em cidades latinoamericanas, por comunistas e subversivos de toda ordem. Sem captura, “A poesia ri”²²⁴, como podem rir os que escapam do fechamento, da detenção; como podem rir, nesse sentido, às vezes, quem sabe, os que se exilam. Nessa abertura, questiona-se o lugar da poesia, para depois, quando o poema se encaminha para a passagem final, questionar-se qual seria a sua razão, a sua síntese, o seu cumprimento ou desígnio:

Poesia – deter a vida com palavras?
Não – libertá-la,
fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
esia – falar
o dia
acendê-lo do pó²²⁵

A resposta – que conjugando *voz* e *fogo* faz-se contemporânea de outros cenários não de liberdade, mas de exceção: cita a fala com que Ulisses, condenado ao Inferno na *Comédia*, e feito chama, narra sua própria morte a Dante e Virgílio, cena por sua vez comemorada por

²²³ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 19.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*, p. 21.

Primo Levi em *É isto um homem?*, quando sintomaticamente, no entanto, a voz narrativa se depara com o silenciamento, “um buraco na memória” que em seguida “rebenta” na imagem do “alto-mar aberto”²²⁶ – é negativa: deter a vida com palavras não é a razão, a síntese, o cumprimento ou o desígnio da poesia. Entre outras interrogações marcadas no poema, essas duas questões e suas respectivas respostas apontam para uma espécie de transitividade entre poesia e vida, instâncias justapostas por meio da grafia – com uso destacado do sinal gráfico do travessão – e, sobretudo, pela coincidência que a escritura cria entre o que é cultura e o que é sem cultivo, entre o que é hábito e o que é inabitável. É por isso que, enquanto todos indagam por onde ela anda, a poesia – indomesticável – pode ir à esquina comprar jornal, passando inadvertida por expor-se, justamente, através do mais ordinário costume, através de um tecido ou uma pele comum; e também é por isso que, se questionada sobre a detenção da vida com palavras – aquilo que comunica, compõe o léxico, a tradição, o direito, a gestão e a liturgia –, à poesia caberia, então, fazer um possível uso do pó, essa figura da negatividade e da potência, do que é ruína e disseminação: um puro gasto que mais se doa e se renova ao gastar-se.

Entre a pergunta inicial – “Onde está / a poesia?” – e a segunda resposta que conjuga negação e liberdade – “Não – libertá-la” –, encontra-se essa poética do impróprio ou impessoal e, portanto, um posicionamento político, que merece ser salientado. Antes, porém, é preciso lembrar que na primeira edição de *Dentro da noite veloz*, esse poema trazia uma anotação muito significativa (suprimida nas edições futuras). Lia-se ao final, entre dois parênteses que, se eram suspensivos, também forneciam uma carnadura ineludível ao poema: “(Santiago, 12/7/73)”²²⁷. Esse dado deve ser considerado com alguma atenção e sem que se atenua a sua ambivalência. Assim, por um lado, não se pode negar que há uma questão autoral, ou melhor, uma questão de autoridade assim marcada por essa suspensão (o lugar e a data entre parênteses) que está quase fora do poema, no limiar do ordenamento poema, à margem. Autoridade que se projeta, contudo, para o centro do poema, como espectro regulador da economia de sentido dessa busca pela poesia que o poema encena, na medida em que se sustenta, como

²²⁶ Cf. LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988 [Capítulo “O canto de Ulisses”, p. 111-117]. Na *Comédia*, o Canto é o de número XXVI.

²²⁷ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 21.

um dispositivo convencionado pelo discurso historiográfico, na referencialidade documental do escrito, tanto quanto se sustenta no *unicum*, numa suposta presença integral do vivido no vivente²²⁸, aquele que foi, viu e voltou, e que por isso pode falar, e mais que apenas falar, pode dar testemunho da verdade, com o que o poema e o autor, em referência recíproca, tenderiam, afinal, a cristalizarem-se quase como monumentos, em torno dos quais se celebraria, liturgicamente, a cada vez, uma comemoração. Neste caso, portanto, a nota marginal – que, como logo se verá, é em certo sentido desconstruída pelo próprio poema – assume uma importância capital: uma sorte de papel gestor, que, diante do indomesticável, controla o trânsito entre literatura e História, comum e particular, linguagem e lei, a fim de que a pretensa objetividade – ainda que mantida por um dispositivo que, a rigor, não se sabe se está fora ou dentro do poema – não se perca, não se faça indiscernível e até mesmo sobressaia, decisiva – este é o efeito –, desde esse limiar onde se situa, entretanto, de modo fugidio.

E não obstante, ainda que se relute em pactuar com as referências que poderiam conformar a leitura por meio de uma fácil sobreposição de vivência e experiência, com a qual o registro autobiográfico representaria um todo homogêneo de autoridade indiscutível, tal anotação franqueia outra possibilidade de leitura. Gullar de fato estava exilado no Chile enquanto se preparava o golpe em Salvador Allende, consumado de maneira dramática, como se sabe, em 11 de setembro de 1973. Com a repressão crescente e com medo de ser identificado como foragido da ditadura brasileira, devido à ligação que mantinha com o Partido Comunista, o poeta decide regularizar sua condição de jornalista recorrendo, para isso, estrategicamente, não à entidade de esquerda e

²²⁸ De maneira sumária, pode-se dizer que essa seria uma das marcas do que ficou conhecido como *virada* ou *giro subjetivo*, em que a atenta escuta da oralidade e das narrativas em primeira pessoa (em detrimento das totalizações da História, mas também daquilo que havia proposto o *giro linguístico*) é indissociável da necessária rememoração trabalhada em inúmeros relatos de sobreviventes e ex-combatentes das últimas guerras e ditaduras, não só no Cone Sul. Uma crítica a esse “giro” recai sobre a ideia forte de sujeito que arriscaria a formar-se, muito embora não sejam poucos os relatos (livros, filmes) que, sem abandonar o justo motivo testemunhal ou memorialístico, têm como procedimento problematizar o próprio lugar de enunciação. Para citar apenas uma referência crítica, cf. SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 (Colección Sociología y Política).

sim ao *Colegio de periodistas de Chile*, de direita, que lhe fornece uma credencial, um dispositivo de subjetivação, uma *persona* que adquiria, neste caso, o sentido de um salvo-conduto, de um *passa-porte*: para, como a poesia, uma vida poder ir à esquina como um qualquer, comprar jornal, se assim quisesse. Novamente poderia ser dito que entre vida e poesia – vale dizer: entre José de Ribamar Ferreira e Ferreira Gullar, entre biografia e grafia, História e literatura, “verdade” e “ficção”, tempo e anacronismo etc. – se abre um espaço, um parêntese, traço ou travessão indecível, que é ligação e espaçamento, e que assim expõe a liberdade ao compô-la com a negatividade da linguagem, da imagem: do sensível. É precisamente o *como se* (um suplemento: a “máscara” do jornalista de direita²²⁹) que, num claro desbordamento dos consensuais e genéricos limites atribuídos à “ficção”, estende seus efeitos – absolutamente reais – sobre a vida, a poesia e a política, investindo-as de uma potência que, neste caso, pode sim assumir um sentido mais alargado de liberdade, porquanto se abre com um uso possível da linguagem, da imagem, com a operação de inoperância de categorias ideológicas (direita/esquerda) e identitárias dadas *a priori*.



Ferreira Gullar, cédula do Colegio de Periodistas de Chile (“Esta credencial se confiere en virtud de lo dispuesto en la ley 19045 [?] y en su reglamento, decreto 6508 [?], que entregan al Colegio de Periodistas de Chile la facultad de controlar el ejercicio de la profesión de periodista”).

²²⁹ Se se trata ou não de presságio, deixo em aberto. Mas, seja como for, que posteriormente essa “máscara” de jornalista de direita viesse a ser adotada constante e deliberadamente por Gullar, em suas crônicas domingueiras no jornal *Folha de São Paulo*, não invalida, a meu ver, o argumento que tento desenvolver em relação ao contexto de feitura do poema.

Essa leitura do que corre ao lado do poema, mas com ele, assedia o sentido da datação liminar no fim de “A poesia” (o que talvez valha também para as demais datações em outros poemas na primeira edição de *Dentro da noite veloz*, depois igualmente suprimidas) e contamina sua autoridade, fazendo com que ela igualmente se apresente por meio de um duplo vínculo: saerianamente situada numa massa pantanosa do empírico e do imaginário, ela regula e também dissemina, é referencial e vazia, própria e imprópria. E se agora a escuta volta aos versos, à voz e ao fogo da voz, é a dimensão poética do impróprio ou impessoal, já mencionada, que se projeta sobre as tentativas de controle (do autor, da língua, da História etc.). Em “A poesia” pergunta-se primeiro pelo lugar ou o cabimento da poesia, e logo, em outros termos, pelo seu desígnio nessa cena de exílio, violência e marcada ideologização dos discursos. E em ambos os casos *a resposta se dá com a semântica da vida ligada ao corpo e à voz*, numa afirmação dessa passagem, de uma abertura que não se encerra em presença:

E súbito da calçada sobe
e explode
junto ao meu rosto o pás-
saro? o pás-
saro?²³⁰

Tratar o político em termos da política policial da esquerda *ou* direita e o poético em termos de participação *ou* alienação seria tapar a escuta da pergunta pelo *pás-*, *pas*. Seria obstruir essas passagens de uma coisa *e* outra, mais além de toda escolha ou partido; seria negar o sentido de cada *não* que a linguagem franqueia. Pois é do que aqui se trata: de uma afirmação do *passar-se*, na medida em que, na escritura do poema, como visto, a poesia, já indissociável do sentido da vida, aparece marcada por uma cisão que a faz faltar ou sair do seu próprio lugar, criando assim um lugar: “Po- / esia”. Daí o seu *sair-se*, *saltar-se* para fora, como se a procura da poesia, inseparável da existência mesma, somente pudesse ser levada a cabo em exílio, uma vez que, asilando-se em seu exílio, a poesia não pode no exílio ser presa²³¹. E daí também que, ao apontar para uma poética do resto e do excesso (o *resto* entendido como aquilo que, após as totalizações e seus fins, sobra, mas na forma de brechas, fendas, vazios onde se torna possível uma vida), o

²³⁰ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 21.

²³¹ Cf. NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. *Op. cit.*

poema – sujo – aponte, simultaneamente, para o que talvez possa ser chamado de uma *pó-ética*, num gesto, sem dúvida político, que suspende a detenção do sentido e a separação da vida, para dar potência ao espanto²³², ao espaço – ao pó. E daí, finalmente, o seu devir poesia, presente no questionamento pelos nomes de tal investidura, como o nome “pás- / saro”. Sim, como chamá-lo?

Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?
Ele

bicava o chão há pouco
era um pombo mas
súbito explode
em ajas brulhos zules bulha zalas
e foge!
como chamá-lo? Pombo? Não:
poesia
paixão
revolução²³³

O último significante marcado – revolução – parece mal sustentar-se. Quer dizer: diante de tantas passagens e saídas – o “pás- / saro” foge, afinal – esvazia-se em seu aspecto, como, de fato, um significante vazio-flutuante, aberto mais à contingência do espanto do que ao programa doutrinário de qualquer partido. Tal “pás- / saro”, poesia-vida em saída, com esse nome *penúltimo*, “revolução”, é o que se seguiria à “poesia” mesma e à “paixão”, mas sem abandoná-las de todo, já que nada – nenhum sinal, nenhuma adversativa – se opõe ao deslocamento e ao contágio de um signo sobre o outro. E do mesmo modo que tal nome toca os anteriores, ele tende ao próximo, ausente, mas já anunciado no próprio espaçamento que a escritura do poema expõe em seu interior, notadamente com as grafias “pás- / saro” e “Po- / esia”, onde, como se viu, apresenta-se de maneira incontornável a questão da potência.

De acordo com o exposto, em suma, se há um lugar onde a poesia está, esse lugar é um *confirm*: o exílio como abertura, dificilmente localizável, portanto, em termos meramente tópicos e cronológicos (no sentido de uma concretude material, referencial), mantendo, de outro

²³² Esse termo, espanto, é muito recorrente nas descrições que Gullar faz de seu procedimento poético.

²³³ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Op. cit., p. 21.

modo, maior proximidade com um espaço-tempo impróprio ou impessoal, com uma paisagem desterritorializada. Em outros termos, pode-se dizer que é um corpo que carrega, a cada *passo*, o corpo da poesia, que passa, e assim simultaneamente o carrega, também para longe do que poderia ser qualquer ideia de “si mesmo”. E a despeito da imagem ascendente e conciliatória da flor²³⁴ que brota, num lindo dia,

²³⁴ Vale citar aqui uma poderosa crítica das leituras em chave idealista – a de um modernismo vitorioso – da figura da flor, crítica esta construída com uma articulação de *forças* (e não de *formas*) que aponta precisamente para o *informe* (Bataille, mas também Clarice Lispector). Escreve Raúl Antelo, a partir de uma constelação que apresenta, entre outros textos, “Áporo” (*A rosa do povo*, 1945) de Carlos Drummond de Andrade, duas versões de “Flor nacional” (1927, 1930), crônica de Mário de Andrade, e “Orquídea, flor de altura” (*Seleções de Reader’s Digest*, 1952), matéria de Guilherme de Almeida: “Assim como Mário vê, na vitória-régia, a flor nacional por antonomásia, Guilherme de Almeida escolhe a orquídea como flor universal, ‘um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização’. O paradoxo reside em que tamanha definição de cultura dava-se no que há de mais real e rebaixado na cultura de massas. O texto em questão é uma matéria que Guilherme publica em um ‘florilégio’, uma antologia, a *Seleções do Reader’s Digest*, quando a rosa do povo já estava, há tempos, se formando. Enquanto a orquídea do áporo ainda requer a disciplina de uma formação (palavra chave na conceituação hegeliana de cultura do modernismo brasileiro), a orquídea das folclóricas seleções populares se impõe com o peso das instituições oficiais. É o próprio texto que nos informa que seu autor, o sujeito, é um acadêmico soberano e que seu objeto, a orquídea, é fruto de um Orquidário do Estado, legitimado pela Secretaria de Cultura e pela Prefeitura Municipal./ As forças desatadas pela flor reconhecem assim três orientações, uma delas, baixa, a da vitória-régia em Mário, que ele reputa superior por ser um ur-fenômeno intelectual, a despeito do julgamento poético negativo dos colegas; outra, sublime, a orquídea de Guilherme de Almeida, mesmo que publicada pelo veículo mais rebaixado possível; e uma terceira, o áporo de Drummond, situada no meio do caminho entre o sublime e o abjeto. Digamos, apenas para esclarecimento do entre-lugar, que embora Drummond nunca tenha querido entrar para a Academia, não recusou escrever sobre a Minas natal para as *Seleções*, o que reitera sua característica ambivalência em muitas de suas atitudes./ Numa perspectiva mais benevolente, poderíamos pensar que o áporo de Drummond viria, fundamentalmente, sistematizar aquilo que busca a intervenção de Mário: desligar a flor de sua função e mostrar que, se afirmamos que as flores são belas, não é por aquilo que elas são de fato mas porque elas parecem adequadas ao ideal./ [...] Em última análise, argumentaria ele [Bataille], a orquídea não se forma, a orquídea é. Capta-se, é dita pela linguagem, recebe significação a partir da cultura. O verme-orquídea, segundo Bataille, seria portanto o mais acabado exemplo do

no bolso do poeta (bolso sujo de dinheiro e bilhetes de compra, contudo), é o que formula *um* Ferreira Gullar em entrevista concedida a Santiago Kovadloff, em 1974, oportunidade em que ele chama atenção, a seu modo, para o caráter impessoal, diferido e contingencial do poema:

El punto de partida es siempre un impacto, algún hecho, un recuerdo, algo que despierta en mí un estado de inquietud. [...] Espero; a veces días, semanas, años. En esos casos, ando con el poema borroneado en el bolsillo, mezclado con dinero, boletas de compra. Escribo mis poemas siempre a mano. En cambio los artículos los escribo a máquina. El poema en estado de esbozo va germinando y, un lindo día, brota una flor de mi bolsillo. Me pongo contento como un chico. Lo escribo y lo guardo. Rara vez se lo mostro a alguien. ¿Será por timidez? No lo sé. Prefiero que lo lean en las revistas o en los libros, como si fuera algo público que ya nada tiene que ver conmigo²³⁵.

Por mais que – inadvertidamente ou não, isso não importa – a leitura de seus poemas, salientando a *pó-ética* que eles encenam, mostre que suas “flores”, não sendo o lindo resultado de uma difícil *formação*, são, ao contrário, instâncias privilegiadas do *informe*, vale dizer, de uma força de suspensão da norma e do nome, aqui, no entanto, para Ferreira Gullar, novamente vida e poesia devem seguir caminhos separados. Ao que parece, para Gullar é até possível, momentaneamente, hospedar a poesia e ser refém de seu risco e erro, da sua errância, essa forma de vida que, sem roteiro, pode sair do imprevisto; mas, exatamente por ser a poesia, para o poeta, um produto ou resultado idealizado e, portanto, destinado a uma sorte de transcendência, não se pode acolher sua estraneidade como um hábito, um fazer qualquer, e viver com ela como viveria, em exílio, um sujeito que segue vindo ao mundo em deportação sem retorno, como um sujeito que não cessa de sair com a linguagem

informe, aquilo que desloca uma hierarquia dada”. ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”. *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.

²³⁵ *Revista Crisis*, “Soy un hombre ocupado con las cosas del mundo”, *Op. cit.*, p. 44.

renunciando ao fechamento da língua, à estabilidade do doméstico, ao direito conciliador da propriedade e da tradição. O exílio, “morte provisória”, assim como o poema, que quando vem “não respeita nada”²³⁶, deve afinal ter um termo, deve ter um fim. Talvez por isso a condição de “duplo exilado”²³⁷, ao estar *duas vezes* longe do familiar, era mesmo excessiva para Gullar; e talvez por isso, então, sua afirmação a Santiago Kovadloff: “Esta situación, prácticamente, me impide escribir”²³⁸. Um dos problemas de identificar-se com ideais – pessoais ou nacionais – é justamente este: no limite, diante da ausência – repetida, traumatizante –, dá-se, como outra forma de defesa, o silenciamento, a paralisção.

La dificultad de adaptación a una situación a la que uno ha sido arrojado, los problemas a que da lugar esa situación, pasan a ser preocupaciones primordiales. La poesía, en mí, es siempre el resultado de una experiencia profunda, de intensa meditación sobre cuestiones que me parecen esenciales. No puedo descender al fondo de las cosas cuando me absorben cuestiones inmediatas y que escapan a mi control. Además, soy un escritor brasileño. Escribo en portugués, lengua que ya fue definida como “la tumba del pensamiento”. ¿Cómo escribir poesía en una lengua extranjera? ¿Cómo publicar poesía brasileña en el exterior? Es duro, realmente duro, seguir siendo poeta en tales condiciones. Siempre escribí poco. Durante estos últimos años, menos todavía²³⁹.

²³⁶ “Quer dizer, o poema também se impõe, entende? Quando ele vem, de qualquer um de seus abismos, ele desconhece tudo, não reconhece pai nem mãe, não adianta – ele não respeita nada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira. Op. cit.*, p. 55.

²³⁷ “Eu me considero um duplo exilado: eu me exilei quando deixei São Luís do Maranhão e fui para o Rio. Depois veio o outro exílio, minha vida foi cortada ao meio. Isto foi em 1971. Mas eu posso viver em qualquer parte do mundo que eu continuo a ser o garoto de São Luís do Maranhão. O mundo é grande demais para mim. Eu escrevo para meus amigos, para as pessoas que eu conheço e de quem gosto. Um poeta fala das aspirações, dos sonhos de um povo. É muito duro viver longe do país da gente”. *Revista Versus*, “O último grande poeta brasileiro”, *Op. cit.*, p. 31.

²³⁸ *Revista Crisis, Op. cit.*, p. 42.

²³⁹ *Ibidem*.

A poesia aparece como uma possibilidade apenas em condições de controle. Por isso se entende que, para Gullar, a poesia seja possível apenas em língua materna, em sua língua natal, mas de acordo, obviamente, com uma concepção de língua que a conserva depurada de qualquer contágio e naturalizada em si mesma. E compreende-se, conseqüentemente, que a poesia seja tudo menos a língua “do outro”, tudo menos uma língua estrangeira, alheia às normas das tribunas e tribunais. Assim é, portanto, a paisagem que se forma: a rigor, não forma, não fecha, sendo sem totalidade e radicalmente dessemelhante: se em um poema como “A poesia” a poesia se encontra com uma linguagem que não detém a vida, mas que ao contrário a liberta como potência, como voz e fogo na voz, nas declarações de Gullar, por sua vez, a poesia, conquanto possa vir de um espanto ou impacto, aparecendo em lugares públicos ou ordinários que, no exílio, já não se reduzem a uma familiaridade, não se desvencilha, contudo, de um ideal que se conforma à ordem do dia, restando algo domesticada e dependente, enfim, de projeções que pretendem sustentar ideais de essência, de pertença. Tais projeções, por raramente encontrarem o que as confirme, vagam como ausências que retornam com uma carga aparentemente excessiva, inassimilável pelo sujeito que diante delas – precisamente: diante do vazio – se retrai. Por isso, considerando-se as duras condições – políticas e pessoais – impostas pela violência da exceção, ou seja, considerando-se todas as implicações dessas condições não-ideais, torna-se muito significativo notar que, diferentemente de outros exilados – como León Ferrari –, que puderam, sim, trabalhar e construir ampla rede de contatos e relacionamentos por onde passaram, Ferreira Gullar, ao contrário, parece ter mantido sobretudo uma posição de resguardo, um isolamento.

Essa proposição, longe de ser arbitrária, ganha força por ecoar, a seu modo, uma observação de Luis Felipe Noé²⁴⁰, amigo íntimo de León Ferrari, como se sabe, mas também muito próximo, então, de outro exilado brasileiro, igualmente colaborador da *Revista Civilização Brasileira*, Thiago de Mello, poeta que ademais fora articulador, no meio artístico e intelectual, da guerrilha nacionalista (de princípio foquista) comandada do exílio uruguaio por Leonel Brizola, e que, como

²⁴⁰ Este trecho do texto deve muito às conversas que mantive com Luis Felipe Noé, em diferentes oportunidades, em 2013 e 2014, na cidade de Buenos Aires. As citações que mantenho entre aspas são, de fato, textuais (obtidas de transcrição de áudio). No restante, para comentários e desenvolvimento do argumento a seguir, recorro à paráfrase.

Ferreira Gullar, Alfredo Sirkis e inúmeros outros, havia recém-escapado do Chile, após o golpe de Pinochet, rumo a uma Buenos Aires tão tensa quanto efervescente, onde logo sofreria um enfarte, no meio da rua, recuperando-se, tão logo pôde sair do hospital, na casa do célebre pintor argentino autor de *Antiestética*, que apenas conhecera na véspera do seu acidente cardiovascular²⁴¹. Se a amizade com Thiago de Mello mostrar-se-ia duradoura, inclusive levando Noé à viagem, oportunidade em que o pintor passa um período em Barreirinha, cidade do interior do Amazonas onde Thiago de Mello nasceu e vivia, à época, em casa construída a partir de um croqui de Lúcio Costa – viagem de resto traduzida por Noé em experiência de abertura, com a série de pinturas do início de 1980 em que a paisagem amazônica, nomeada, é exposta, contudo, por meio de um trabalho plástico notadamente não-referencial, com o qual o descobrimento, a rigor, não se desvela²⁴² –, com Ferreira Gullar, no entanto, seria diferente. Noé e Gullar encontraram-se algumas vezes enquanto o autor de *Poema sujo* esteve na capital argentina. Mas ao rememorar sua relação com alguns exilados brasileiros (entre eles também Augusto Boal e Mário Pedrosa), não só em Buenos Aires, Noé atribui à figura de Gullar um aspecto bem distinto daquele que ele encontra, por exemplo, em Thiago de Mello. Em suma, segundo Noé, no exílio, enquanto o ex-guerrilheiro Thiago de Mello mostrava-se

²⁴¹ Fizeram parte do movimento de resistência armada de Brizola, organizado a partir dos chamados “Grupos de 11”: Flávio Tavares, Otto Maria Carpeaux, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Teresa Cesário Alvim, Joel Silveira, entre outros, muitos levados para a rebelião brizolista por intermédio de Thiago de Mello; já no Chile, o poeta tornou-se amigo de Pablo Neruda, que traduziu seus poemas, e contribuiu com o governo de Salvador Allende. Alfredo Sirkis, por sua vez, militou junto aos quadros de outro grupo dissidente, a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária); em Buenos Aires, semiclandestino, atuaria como correspondente do diário parisiense *Libération*, cujo editor era então Jean Paul Sartre. Cf. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira. Op. cit. e Idem. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.* 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. Alguns dos poemas de Thiago de Mello na *Revista Civilização Brasileira*: “Estrela de Esmeralda e Rebelião para o companheiro Joel Rufino dos Santos” (ano 1, n. 3, jul. 1965), “Iniciação do prisioneiro”, poema escrito numa cela do quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro, na tarde de 21 de novembro de 1965, e “A canção do amor armado” (ano 1, n. 7, maio 1966).

²⁴² A série se estende até 1985, embora algumas pinturas tenham sido expostas já em 1981, na mostra *Percepciones amazónicas y algunos otros*, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires.

extrovertido, Ferreira Gullar, ao contrário, parecia conservar uma “*personalidad aislante*”²⁴³.



Luis Felipe Noé, *Descubrimiento del Amazonas*, 1984
(técnica mista sobre tela; 200 x 300 cm).

²⁴³ Noé em seguida atenua a impressão, mas logo volta a reforçá-la, com um viés anedótico que, assim como se mostra em sua força deslocadora, não deixa de apresentar-se como encenação de um estado de ânimo paralisante, em que o exilado pode se encerrar: “Sí, yo creo que él tiene un poco eso. Pero puede ser que me equivoque. Yo tenía muy buena relación con él, pero no pretendo decir que lo conozco mucho. En cambio sí puedo decirte que aquel otro poeta que estuvo acá, sí lo conozco mucho, que es Thiago de Mello. A Thiago de Mello lo conozco mucho porque estuvo alojado en casa, tuvo un infarto, estuvo hospitalizado y luego estuvo en casa, lo cuidamos en casa. Entonces... y después de eso ha quedado una relación muy fuerte entre él y nosotros, por esa misma razón. Pero mi relación con Ferreira Gullar es distinta. En su caso, bueno, me acuerdo que alguna vez fui al cine, otra vez alquilábamos una casa en el Tigre, él vino al Tigre... Es una anécdota muy graciosa [risos]... Habíamos quedado en ir al Tigre, pero aquel fue un día horrible, que llovía, y él fue por un barco, y nosotros por otro... por un barquito, y nosotros – yo y mi mujer – llegamos después... Y él estaba sentado, entre una especie de isla, que se había hecho porque había llovido y se había crecido el agua. Se había ido del río al jardín de esa casa en el Tigre... Y él estaba en el muelle, sentado, rodeado de agua [risos]... sentado con sobretodo, con todo... [...]. Y bueno, y fuimos a comer por el Tigre; mas todo fue un fracaso. Pero me acuerdo él sobre todo así, con el sobretodo, rodeado de agua”.

Sem dúvida essas observações passam ao largo da escritura, perdem-se na fala, nos ânimos, nas alegrias rápidas e nas dificuldades duradouras, muitas vezes, do exilado. São figurações de um *eu* irreduzível, não se podendo apontar definitivamente o sujeito que elas, de algum modo, no entanto, expõem. Pois, não obstante, essas figurações também não cessam de dizer algo, de indicar um modo, talvez, de um sujeito fazer-se com a experiência, e de posicionar-se diante do vazio, do silêncio, da abertura radical de um mundo que segue chegando, abrupta, violenta, caoticamente.

4. O exílio poderia ser pensado, quem sabe, como o espaço mais íntimo de qualquer poeta, exatamente porque coloca o poeta em constante condição de alheamento, de espanto, de não-detenção, “mais perto” da estraneidade da poesia e “longe” da língua referencial, rotineira e familiar, que por sua vez, com o exílio, não cessa de ruir, mostrando essa espécie de vazio sobre o qual ela se estende, vazio que ela mesma cria. Nesse sentido, é como se o exílio se constituísse também de um atravessamento na maneira de referir-se ao mundo, um obstáculo ao modo de lidar cotidianamente com a linguagem. Se no dia-a-dia, no Brasil, por exemplo, considera-se natural falar português – mas qual português?; e afinal onde fica o Brasil? –, como se fosse este o idioma capaz de dar conta da realidade, o que o exílio parece mostrar, notavelmente, é que não há correspondência nem nada “natural” nessas naturalizações; que a “própria” língua natal, tão fluente, não apropria nada de essencial ou concreto, isto é, que ela apenas flui sobre um mundo que resiste à linguagem, embora somente com a linguagem – com seu excesso, com a insuficiência de “todas as línguas do mundo”, se assim se quiser – se possa, de algum modo, tocar esse/um mundo.

Seja como for, para Ferreira Gullar, o exílio parece repousar nessa tensão que sua poesia e seus afetos mantêm: na tensão entre o que pode mostrar um poema e o que podem dizer outras projeções do sujeito – tensionado, “ele mesmo”, por continuamente *de-fender-se*. Por isso, quem sabe, o fato do poeta – paradoxalmente, segundo ele – não gostar de escrever poesia. Daí um sentido para a sua *luta corporal*. Aquilo que, como o desejo, é fluido e vaga (a intermitência, a modalização da força, o que pulsa como a vida) é buscado por Gullar por meio de um imperativo (a palavra exata)²⁴⁴. Como se ele – inadvertidamente ou não,

²⁴⁴ “Mi preocupación principal, cuando escribo, es el ritmo, la intensidad y la palabra exacta, pero siempre cargada de vida, la palabra sucia del cotidiano.

isso não importa – se deparasse, em contenda de amor e de combate, diante do desejo (que é sempre outro, um desejo do outro) pela ambivalência mesma: a vida nua e a soberania, a poesia e a lei, o país e a paisagem.

5. Uma dessemelhança radical, inconciliável, dificilmente é suportada, uma vez que ela desloca os ideais que servem de base para as leituras que veem a cultura como expressão última de um caminho que conduz, sempre, ao esclarecimento, num processo de *formação*. O que sem dúvida diz respeito a uma das críticas mais emblemáticas do itinerário poético de Ferreira Gullar. Em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*²⁴⁵, tomando o período que se estende de *A luta corporal* (1954) a *Na vertigem do dia* (1980), João Luiz Lafetá realiza uma leitura que traça paralelos entre a realidade histórico-cultural brasileira e os posicionamentos, em relação a essa realidade, que ele encontra no trabalho do poeta. Mas, além disso, os paralelos que identifica desdobram-se, exatamente, no que ele salienta como uma característica marcante da poesia de Gullar: este não é apenas um “poeta-cronista”, comprometido com os acontecimentos do seu tempo; ao longo de sua produção, ele mantém principalmente um constante questionamento do *eu* – o que se vê, segundo Lafetá, em suas diferentes “fases”, em suas rupturas com os movimentos e por meio de soluções diversas, na tensão de uma exploração da subjetividade –, questionamento este que move/é movido pela necessidade de uma definição de identidades: pessoal, cultural, nacional.

Dos textos escritos durante a fase mais repressiva da ditadura, se não podemos dizer que eles reflitam as correntes literárias da época (mas essas foram tão pobres...), podemos entretanto dizer que eles, a seu modo, refletem a atmosfera brasileira daqueles anos. Lá estão *representados* o golpe de 1964, com seu cortejo de ilusões perdidas, a guerra do Vietnã, a guerrilha boliviana do Che, a sucessão de exílios. E sobretudo está ali o clima da vida intelectual de então, em poemas como “Agosto 1964”, “O prisioneiro”, “Exílio”, “Por

Paradójicamente, no me gusta escribir poesía”. *Revista Crisis*, “Soy un hombre ocupado con las cosas del mundo”, *Op. cit.*, p. 44.

²⁴⁵ LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. *Op. cit.*

você por mim”, “Dentro da noite veloz”, e ainda outros, que *tematizam* momentos de esperança ou desencanto, às vezes de raiva e amargura, mas sempre guardando a perspectiva do futuro. Essa linha ampla e complexa, que *revela o poeta amadurecido* buscando uma cada vez maior compreensão das coisas e dos fatos, terá prosseguimento no último livro, intitulado *Na vertigem do dia* (1980), que forma com os dois anteriores um *conjunto bastante homogêneo*, do ponto de vista temático-estilístico.

Esse paralelismo rudimentar basta para nos mostrar a ligação que existe entre a obra poética de Gullar e a história recente do país. No entanto, serve apenas para explicar seu aspecto mais superficial e para situar-nos diante da sucessão de estilos que ela apresenta; *não nos leva à compreensão interna das várias passagens nem à motivação dessas. Porque Ferreira Gullar não é apenas (como um repórter) um poeta preocupado em perseguir os acontecimentos e em retratá-los. Se ele faz isso, se ele busca esta sintonia constante, é porque obedece a alguma necessidade profunda que certamente estará inscrita em seus poemas e que – descoberta – nos dará a chave para entendê-los melhor*²⁴⁶.

João Luiz Lafetá segue em busca dessa “necessidade profunda”, chave última – trouxe? – que, qual máquina do mundo revelada e acatada, permitiria desvendar as urgências do poeta e as motivações dos poemas, de acordo com a trajetória ascendente e conciliatória de um Gullar que “amadurece” (mas que, como sujeito, vale frisar, já existia *a priori*). E, julgando ter encontrado, enfim, a “homogeneidade do conjunto”, agora do ponto de vista “interno”, afirma Lafetá, sobre o *Poema sujo*, a respeito da síntese da relação antes tensa entre subjetividade e objetividade, relação que marca, segundo ele, a obra de Gullar:

E nesse caso creio que o processo se completa: a procura de si mesmo (que é o primeiro nível do texto) se dá dentro de uma realidade cultural (os

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 63 (grifos do autor).

hábitos de vida em São Luís do Maranhão) e acaba por nos oferecer a imagem de pelo menos uma parcela da sociedade brasileira. Ou seja: a *identidade pessoal* revela-se como uma *identidade cultural*, inserida dentro de uma mais ampla *identidade nacional*²⁴⁷.

A tríade se fecha, em mútua consagração. E tais termos não parecem ser exagerados. Pois o desenvolvimento do argumento de Lafeté se sustenta, mesmo, numa sorte de ritualística de fundo religioso, ou simplesmente, numa liturgia que parece pretender capturar o desejo, o vazio, a abertura – o que no seu texto corresponde a essa “necessidade profunda”, tão desconhecida quanto imperiosa – numa máquina não tanto de leitura e sim de esclarecimento: numa catequese. De modo que, a seguir com o crítico, poder-se-ia afirmar que a dureza dos anos da ditadura desempenharia na poética de Gullar uma função “benéfica” (assim como o exílio, apesar de tudo, guardaria a sua parcela “positiva” para aqueles que *sofrem* a experiência, esta sempre, *a priori*, segundo essa dialética, “negativa” ou “traumática”²⁴⁸). Afinal, se “o peso da propaganda política mata a arte”, como afirma Lafeté em relação às produções do CPC e dos poemas de cordel, após o golpe de 1964 o poeta inicia uma nova etapa, dentro ainda de sua orientação “participante”, mas que se constitui como “um verdadeiro retorno à poesia”²⁴⁹. Assim, “As composições dessa época, reunidas no volume

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 124 (grifado no original).

²⁴⁸ Penso especificamente nas reflexões de Edward Said, que afirma: “While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasures of exile, there are some positive things to be said for a few of its conditions. Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*”. SAID, Edward W. *Reflections on Exile*. In: _____. *Reflections on Exile and other essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000, p. 173-186 [p. 186]. Em outras palavras, Said nos coloca diante de uma compreensão do exílio como acúmulo de experiência, um acúmulo afinal positivo para o exilado, uma vez que ele, se comparado aos outros homens, destaca-se ao menos por essa amplitude de consciência e visão de mundo, ainda que sua experiência seja injustificável.

²⁴⁹ LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. *Op. cit.*, p. 118.

Dentro da noite veloz”, continua o crítico, “têm como principal característica a procura de um equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo”²⁵⁰. E mais adiante se encontra finalmente uma sentença em que esse equilíbrio – identificado em poemas como “Maio 1964” e “Agosto 1964” – parece ser atribuído por Lafetá, como na moral cristã, apenas em razão do pagamento de uma pena, espécie de redenção de uma “falta” cometida (a morte da arte pela política), o que impossibilitará, daí para frente, a “ingenuidade” e o “otimismo excessivo”²⁵¹ que guiavam a panfletagem cepecista do poeta: “Penso que a diferença entre o engajamento pós-1964 e o anterior nasce, em boa parte, da própria experiência da derrota”²⁵². Assumir a derrota, e mais que isso, consubstanciá-la em poética, equivaleria, neste caso, a redimir-se pelo dispositivo da confissão.

No entanto, João Luiz Lafetá – assim como Aracy Amaral, num contexto artístico mais amplo – apresenta um ponto sobre o qual é difícil discordar: a crescente repressão da ditadura foi minando os esforços mais explícitos da esquerda intelectual e artística, que parece ter se voltado, cada vez mais, ao longo do período, para “especulações” diversas, não ligadas, é certo, a partidos políticos, mas sem dúvida potencialmente críticas, e mesmo que ainda pensadas de acordo com a polarização que frequentemente se estabelece entre arte e política²⁵³. Escreve Lafetá:

²⁵⁰ *Ibidem*. Assim como no *Poema sujo* “parecem ter sido superadas as angústias de *A luta corporal*, a objetividade dos poemas concretos e neoconcretos, e o *desvio* populista do cordel: pelo mergulho na memória e na infância, o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social), buscando uma linguagem que *equilibre rigorosamente* a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante da comunicação”. *Ibidem*, p. 62.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 123.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Nesse sentido, diz Aracy Amaral: “Impossibilitados de qualquer crítica aberta do sistema com a implantação do Ato Institucional nº 5, a censura e a autocensura se impõem nos meios artísticos. E à retração do artista plástico em termos de participação política em qualquer nível, mais do que em qualquer época, corresponderia, no âmbito do mercado, o surgimento de uma intensificação das atividades comerciais paralelas ao ilusório ‘milagre brasileiro’. [...] O dado político, na obra da maior parte dos artistas de inícios e meados dos anos 70, é quase nulo, embora a presença crítica, através da metáfora, seja evidente [em Antônio Henrique Amaral, Cildo Meirelles,

Nesses anos, a poesia explicitamente política quase desapareceu, alijada pela repressão que se desencadeia sobre a luta armada e sobre toda a esquerda. Talvez por isso não seja possível situar Ferreira Gullar dentro de qualquer movimento mais amplo da época. Enquanto tudo acontecia, ele vivia no exílio, dentro ou fora do Brasil, a sua “noite veloz”. Nos primeiros tempos, antes do Ato 5, sua participação política se dá principalmente no teatro, no grupo Opinião, de forma muito ativa. E alguns poemas de resistência surgiram ainda nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*²⁵⁴, no contexto de oposição à ditadura, num espírito que mantinha sem dúvida pontos de contato com a canção de protesto. Mas como se pode ver hoje, tratava-se de afinidade apenas aparente: na verdade, o poeta começava a modificar outra vez sua técnica e sua concepção de poesia, abandonando o discurso simplificado e didático dos tempos do CPC, e adotando uma postura reflexiva, mais densa, nada propagandista, vazada numa linguagem em que o tom direto e coloquial coloria-se de emoção profunda e de participação afetiva, pessoal, nos acontecimentos políticos²⁵⁵.

O que vale ser frisado, de qualquer modo, é que, para Lafetá, é com essa modificação de si e da poesia que se dá a salvação do poeta. E a sustentar essa correspondência, nos termos de sua história linear e absolutamente causal, dir-se-ia que, à perda do entusiasmo com a modernização e o desenvolvimento – entusiasmo que foi acompanhado

Antônio Manuel, Humberto Espíndola etc.]. Não se trata, contudo, nestas duas últimas décadas, de um alinhamento, a partir de uma opção do artista, como ocorrera em fins de 40 e primeira metade da década de 50, em relação a um partido político, ou mesmo de uma atuação intensa (como a que ocorrera com elementos do teatro em inícios de 60), porém de ‘comentários’ do artista em relação a eventos de seu tempo”. AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 336-337.

²⁵⁴ “Maio 1964” e “Agosto 1964” apareceram na edição ano 1, n. 2, maio 1965, p. 152-153. Nessa primeira publicação na *Revista Civilização Brasileira* também vieram datados ao final: “26/5/64” e “20/8/64”, respectivamente.

²⁵⁵ LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. *Op. cit.*, p. 62.

de perto pelas experiências das vanguardas²⁵⁶ – segue-se a perda do entusiasmo “populista”, já elucidados os equívocos desse “desvio”, que embora justamente conduzido pelos motivos da preocupação social, assumia a forma da demagogia de uma “arte popular” e da propaganda política engajada, onde não pode haver lugar para a poesia. Mas afinal veio o golpe, veio a ditadura, desacreditando esses excessos diante dos olhos de todos, crentes e não crentes. Golpe e ditadura que se mostraram, pese a tudo, verdadeiramente corretivos, já que é exatamente atravessando seu deserto de provações sem fim que a poesia de Gullar, segundo a leitura de Lafetá, consegue verdadeiramente “retornar”: fortalecida por essa “derrota”, amadurecida em seu amargo aprendizado, equilibrando o engajamento, vale dizer, já não cedendo à “ingenuidade” e ao “otimismo excessivo”, e não mais pendendo, de maneira alguma, para o didatismo, a simplificação, a propaganda etc. Em sua busca, eis onde Lafetá vê florescer, enfim, a poesia de Gullar: na aguardada síntese das adversidades.

A questão é que talvez seja possível ler as coisas de outro modo. E que talvez essa impossibilidade, mencionada por João Luiz Lafetá, de situar Ferreira Gullar dentro de um movimento mais amplo possa ser significativa não apenas de uma fatalidade contextual, uma factualidade histórica, mas significativa, principalmente, de uma impossibilidade de sustentação – por meio da linguagem, do poema – das demarcações identitárias e referenciais, assim como das valorações dos traços (sejam eles “poéticos”, “literários”, “políticos” etc.) em termos de morte ou retorno, e em termos de síntese, superação ou equilíbrio.

6. Poderia ser dito que a forma é uma decisão: aponta para a liberdade que diante dos possíveis da forma aceita uma que se dá de modo contingencial, ou então escolhe e dá corpo a uma determinada forma singular, realizando-a inapelavelmente; ambos os casos, não obstante, apresentando sempre *uma* forma, enquanto inúmeras outras existiriam em latência. De maneira que seria necessário dizer que a forma, além de ser uma decisão, é igualmente decisiva: de algum modo ela comunica – por assim dizer – um silêncio irrepresentável, alheio, mas que a assedia sem nunca deixar de ter sido outra coisa que não ela mesma: sua

²⁵⁶ “Toda a teoria modernizadora que ele [o Concretismo] contém possui relações estreitas com o mundo racional da indústria, da produção em massa de objetos para o consumo; e a equivalência que ele estabelece entre o poema e a produção material de signos revela o desejo de enraizar-se numa realidade atual, presente à nossa volta”. *Ibidem*, p. 92.

diferença radical. Por isso toda forma deve ser lida não – ou não somente – em sua capacidade de encerrar com maior ou menor precisão e rigor um pensamento, um gesto, um sentido qualquer, mas, sobretudo, e em razão dessa liberdade primeira à qual ela responde, em seu desbordamento (ou melhor: em desbordar-se), isto é, enquanto realização que em si nunca *tem* sentido – não apropria e não é propriedade – e sim *expõe* como sentido a impropriedade mesma de toda forma, sua existência gratuita, seu espaçamento, o sempre outro que poderia ser e que com ela e nela não cessa de ecoar, com o que uma forma se dá e somente é ao indissociavelmente *ser-não*. Em uma palavra: *cada forma é uma forma de fazer sensível a ausência irreduzível sobre a qual ela paira – ausência que ela mesma forma.*

A liberdade que realiza essa forma ao mesmo tempo realizadora poderia receber o nome de sujeito. Ou apenas – decidindo e decisivamente – poderia receber um nome. Um “nome próprio”, como se costuma dizer. Ferreira Gullar. Um sujeito, esse Nome, realiza as formas que o realizam. E a primeira delas, vale frisar, tem a não-propriedade do seu “próprio” nome: o Nome que apresenta o sujeito, que o *formaliza* diante de si e do mundo. Ilustre, Ferreira Gullar se estende sobre o estranho que, às vezes, responde pela justaposição dos nomes José de Ribamar Ferreira. E é assim que o Nome, sendo tudo e tão somente isso – um nome, singular-plural –, *deforma* esse mesmo sujeito, projetando o que quer que ele seja e venha a ser no silêncio, quer dizer, numa sorte de vazio que se expõe por meio de uma irremediável tagarelice. Jacques Derrida escreveu a propósito da morte de Roland Barthes: “Haveria bastado o nome próprio. Sozinho e por si mesmo também diz a morte, todas as mortes em uma”²⁵⁷.

²⁵⁷ Tradução do autor, a partir do castelhano. Trata-se de texto publicado primeiro em *Poétique* nº 47, em 1981, e traduzido como *Las muertes de Roland Barthes*. A passagem completa é a seguinte: “¿Cómo hacer concordar este plural? ¿Con qué? Esta pregunta se escucha también como la música. Con una docilidad confiada, el plural parece mantenerse aun en medio de ese abandono que advierto en él: un orden después del comienzo, con una frase inaudible, como un silencio interrumpido. Sigue un orden, sí; incluso obedece, se somete a lo dictado. Se pregunta. Y yo, cuando me someto a prescribir un plural para esas muertes he debido doblegarme ante la ley del nombre. No hay objeción que permita resistirse, ni el pudor después del momento de una decisión intratable y puntual, el tiempo casi nulo del disparador: habrá sido de esa manera, únicamente, de una vez por todas. Y, sin embargo, apenas puedo soportar la mera aparición de un título en este lugar. Hubiera bastado el nombre propio.

Escrever o “nome próprio”, pretender capturar-se nessa abertura que é o Nome. E com essa ilusão ou efeito de identificação de um “si mesmo” – ao menos, efeito da maior proximidade possível –, querer registrar a própria vida, pretender figurar como aquele que, “a respeito de si”, pode “falar com propriedade”, como se escuta justificar com frequência. Diz-se *autografar*, *autobiografar*. Expressões grafadas diante do que, apesar delas, ou melhor, com elas, escapa: o “si mesmo”, sem dúvida, mas também isso que se nomeia vida, sempre irredutível aos registros, aos arquivos, às experiências. Cada nome escolhido (não só os “próprios”) para esta grafia é assim decisivo e pode ser considerado autobiográfico na medida em que, indecível, *vela-e-revela*: vela o que, na extensão do Nome, em sua escritura sem fim, nunca alcança ser dito; e revela, espelhando o “próprio nome”, como um aspecto do Nome e do excesso dessa escritura de si, que isso ele vela.

Talvez pudesse ser dito que, embora indissociável, no Ocidente, da *legitimação* do máximo interesse, há muito cultivado, pela forma de vida de cada individualidade humana (sobretudo as “exemplares”), o Nome, não obstante, em sua longa história, não fez mais que, justamente, *re-velar* ou *de-formar*. Freud, em carta de 1936 a Arnold Zweig, quem ambicionava tornar-se biógrafo do amigo psicanalista, fala a respeito de uma “verdade biográfica” inalcançável e impraticável, e por isso, em seu modo cético de ver o problema – e declinando com veemência as pretensões de Zweig – todo aquele que se faz biógrafo se obriga à mentira, à hipocrisia, à idealização e à dissimulação da própria incompreensão²⁵⁸. Mas parece encontrar-se em Paul de Man uma formulação mais adequada ao que se busca expor. Tratando da autobiografia em texto célebre de 1979, De Man preferiu referir-se à especularidade inerente a todo ato de entendimento por meio da *des-*

Solo y por sí mismo también dice la muerte, todas las muertes en una. Es así incluso cuando su portador está aún vivo. Mientras tantos códigos y ritos buscan despojarnos de este privilegio terrorífico: el nombre propio por sí mismo declara enérgicamente la desaparición de lo único, quiero decir, la singularidad de una muerte incalificable [...]. La muerte se inscribe en el nombre mismo para dispersarse de inmediato. Para insinuar una extraña sintaxis –en el nombre de uno solo, responder a muchos”. DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier. México, D. F.: Taurus, 1999. Disponível em: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm>>.

²⁵⁸ Sigo a importante análise de COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”, *Outra travessia*, Florianópolis, n. 14, 2012-2, p. 7-22. Tradução de Jorge Wolff.

*figuração*²⁵⁹ (vale dizer, não sem antes ser contundente na recusa das leituras, como a de Philippe Lejeune, que lidam com a autobiografia pela perspectiva da referencialidade e do gênero²⁶⁰). Acerca dos ensaios sobre epitáfios de Wordsworth, De Man privilegia a prosopopeia como “tropo da autobiografia”: “ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, falecida ou sem voz, a qual confere a possibilidade de que esta entidade possa replicar e lhe confere o poder da palavra”. “A voz assume uma boca, um olho e finalmente uma face”, escreve De Man, “uma cadeia que é manifesta na etimologia do nome do tropo, *prosopon poiein*, para conferir uma máscara ou uma face (*prosopon*)”. Sendo o tropo da autobiografia, a prosopopeia permite que o “nome de alguém” se torne “inteligível e memorável como uma face”²⁶¹.

Um sujeito, um nome de alguém – o Nome ganha seu rosto na forma de palavras, de comentários, sendo formado, portanto, com o que não é o seu rosto; pois essa forma, *seu rosto*, é antes aquilo que *não tem* forma, isto é, que é aberto e alheio à propriedade, à nomeação. Diga-se apenas: um Nome ganha – *tal* ou *qual* – *rosto* com nomes. Daí que se trate não só de por, mas também de depor faces; de formar ou figurar assim como de deformar ou desfingurar.

Na medida em que a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela é não a coisa em si mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas. A linguagem, como tropo, é sempre despojadora²⁶².

As linhas finais da leitura de Paul de Man parecem ser, no que acentuam a recusa do fechamento, decisivas:

²⁵⁹ *Autobiography as de-facement*, publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Valho-me da tradução de Jorge Wolff. Revisão de Idelber Avelar. In: *Sopro*, n. 71, maio 2012, p. 02-11. Disponível: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>.

²⁶⁰ Cf. LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61.

²⁶¹ DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”, *Sopro*, *Op. cit.*, p. 8.

²⁶² *Ibidem*, p. 11.

Assim como entendemos a função retórica da prosopopeia enquanto dar voz ou face por meio da linguagem, também entendemos que nós somos privados não da vida mas da forma e do sentido de um mundo acessível apenas através da via despojadora do entendimento. A morte é um nome deslocado para um dilema linguístico, e a restauração da mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) despoja e desfigura na exata medida em que restaura. A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa²⁶³.

7. Ferreira Gullar exilado, ou o exílio através da via despojadora do entendimento. O que isso pode dizer? O que ecoa? Ou como, este exílio, este nome, se há diferentes vias, ainda que sempre despojadoras, para o entendimento: diferentes formas de prosopopeia, ou diferentes formas, apenas, a decisão sobre diferentes faces.

Como se sabe, em 1971, clandestino em seu país, após ter vivido o golpe militar de 1964 como presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), e depois de ter sido detido, em 1968, quando foi assinado o Ato Institucional nº 5 e a repressão à esquerda tornou-se mais intensa, um homem de nome José de Ribamar Ferreira, chamado Ferreira Gullar, decidiu partir para o exílio – Moscou, Santiago, Lima, Buenos Aires, além de outras cidades por onde passou, na Europa e na América Latina –, como tantos outros que se encontravam em semelhante situação, exílio este que, no seu caso, duraria até 1977. Significativamente, mais uma vez, para não chamar atenção e poder sair, ele teve que mudar de aparência (como, já se viu, aconteceria também em Santiago – com Gullar e com a poesia), ou seja, teve que mudar de *species*, de forma, de face. O que quer dizer que teve de lidar com um dilema linguístico, autobiográfico, como conta o narrador de *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Como (não) ser reconhecido? “Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?” A procura pela poesia coincide com a busca pela vida. E a resposta é sempre, a cada vez, *literal*: se decide no indecível dos nomes. “¿Por cuál empiezo?”, perguntaria Juan José Arreola. Homem, José, Ribamar, Ferreira, Gullar, clandestino, estranho, inseto, etc.

²⁶³ *Ibidem*.

Àquela altura havia tomado algumas providências para não ser facilmente reconhecido. Tratei de apagar os traços mais acentuados de meu rosto pouco comum: deixei crescer um bigode para encobrir o desenho marcado da boca, raspei os pelos que emendavam as sobrancelhas, outro traço característico de minha fisionomia; pensei em raspar a cabeça mas, considerando que com isso chamaria atenção, limitei-me a desbastar a cabeleira. Quando saía na rua, usava uns óculos escuros que abandonei pois, segundo Thereza, eu ficava com olhos de besouro e, pior, a figura mesma do clandestino²⁶⁴.

Publicado em 1998, *Rabo de foguete: os anos de exílio* consiste no relato, em primeira pessoa, em que a voz do narrador e protagonista Ferreira Gullar registra episódios dos anos de exílio desse escritor de “mesmo nome”. É uma narrativa que respeita a linearidade dos fatos (com suas causas e consequências), sua cronologia, embora ela tenha sido escrita muitos anos depois do escritor Ferreira Gullar ter voltado ao Brasil, o que sem dúvida lhe permitiria operar com as temporalidades, as vozes e as relações entre as sequências de inúmeras outras maneiras. De todo modo, esse distanciamento temporal entre o vivido e o escrito favorece tanto o efeito de identificação entre escritor e narrador (arma-se coesamente, com a *fábula*, a ligação entre a “história do homem” e o “homem da história”, como se de fato uma coisa correspondesse à outra, o que é reforçado com a fotografia do rosto do escritor na capa do volume) quanto o de estabilidade e de transparência da leitura e do sentido. Apesar dos capítulos curtos e de alguns hiatos, o “todo” do período (o recorte é preciso) está ali afirmado e firmemente tecido – perseguição, saída, peripécias e retorno. Há, portanto, um controle que se torna legível e que precisamente legisla essa narrativa de tempos em que, para o exilado, controle é o que menos há.

Na página que faz a vez de abertura, prefácio ou apresentação de *Rabo de Foguete*, as letras FG assinam o texto a seguir. O que se lê nestas linhas tem algo de um compromisso que se quer estabelecer, desde o início, com a referencialidade, o objeto, a História, a verdade, o que comumente se entende como realidade etc.:

²⁶⁴ GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 32.

Nunca fez parte dos meus planos escrever sobre os anos de exílio. [...] Foi só recentemente, por insistência de Cláudia Ahimsa, que *mudei de atitude. Ela, ao ouvir minhas aventuras de exilado, incentivou-me a transformá-las em livro.* Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi. Mesmo assim, *achei por bem mudar o nome de algumas das pessoas mencionadas no livro.*

Algumas pessoas que comigo conviveram no exílio, se não aparecem neste livro ou são apenas mencionadas, isso se deve à *opção que fiz de contar apenas o essencial.* Não significa, portanto, que as tenha esquecido ou subestimado o quanto lhes fiquei devendo em afeto e camaradagem²⁶⁵.

E, não obstante, o que está em jogo, note-se, é uma transformação, uma passagem: primeiramente, da fala para a escrita. Assim, a mudança de atitude implica uma mudança na forma: implicar escolher e dar corpo a uma forma. Mas trata-se também de um jogo de forças e, talvez possa ser dito, de uma espécie de aposta constringida na diferença, no diferimento. Aposta contrafeita: afinal, o que pode significar, diante da desculpa aos anunciados inomináveis, a opção de cortar ou de decidir “mudar o nome de algumas pessoas” e “contar apenas o essencial”? Tal tarefa declarada – tão heroica quanto fracassada de antemão – parece não conseguir se desvencilhar da autoridade de um princípio ordenador, tributário ele mesmo de uma ideia fundadora do Ocidente, a de uma “vida exemplar”, em que forma e norma, biografia e direito teriam se confundido, sendo “essência” um dos nomes que poderiam derivar dessa confusão²⁶⁶.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 05. Grifos do autor.

²⁶⁶ “Cristo concilia em seu próprio corpo lei e vida. E a esta conciliação de ontologia e jurisprudência corresponde a conciliação retórica dos dois estilos de lei que agora se reduzem a uma série de anedotas, de *aggadoth* sobre a vida da lei. A lei se fez *biografia*, um conjunto de anedotas sobre um homem que, de resto, passa seu tempo contando anedotas, *marshalot*. Todo evangelho – quer dizer, cada um dos relatos biográficos mais importantes do Ocidente – é então a rigorosa tentativa de demonstrar que a lei já existiu como vida, e que se pode escrever somente como biografia deste homem. E a demonstração é conduzida

Mas um nome tem sempre muitos nomes. Ou melhor: um nome não tem nome nenhum. Ferreira Gullar não é sempre Ferreira Gullar. Ele é sempre um outro, além dele mesmo: Gullar é sempre *ele*, segundo, terceiro, penúltimo (endereçado, queira ou não, à impessoalidade suspensiva de uma *terceira pessoa*, como se verá). Quer dizer: há uma progressão, um deslocamento sem fim que o liga à linguagem, que faz com que ele seja apenas com a negatividade da linguagem, por meio dela. É o que parece dizer Ferreira Gullar, cronista, em texto publicado n' *O Pasquim*:

“A crase não foi feita para humilhar ninguém” – esse aforismo que escrevi em 1955 ganhou popularidade e terminou sendo atribuído a vários escritores, menos a mim: a Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Otto Lara Resende e até a Machado de Assis. E de pouco adiantou a probidade desses escritores (os vivos, naturalmente), apontando-me como o verdadeiro autor do aforismo que àquela altura já passava a ser atribuído a autores estrangeiros...

Nesse particular, aliás, eu não dou sorte. Num encontro aqui no Rio com García Márquez, na casa de Rubem Braga, contaram-lhe que quando me perguntam se sou Ferreira Gullar, tenho a mania de responder: “Às vezes”. E o faço por uma razão simples: tenho dois nomes, o outro, de batismo, é José Ribamar Ferreira. E também porque nem sempre sou capaz de escrever os poemas que o Gullar escreve... ainda que maus. Pois bem, não é que o García Márquez chegou em Portugal e, numa entrevista, atribuiu essa minha frase a Jorge Luis Borges? É claro que tais confusões só me lisonjeiam²⁶⁷.

As possibilidades de subjetivação por meio do nome apontam para a potência irreduzível do sentido. Afinal, os nomes se sucedem, uns após os outros, e com eles uma forma, uma face, um sujeito des-figura-

em um nível teológico e também retórico: a lei pode ser dita, mas tem que contar uma vida”. COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”, *Op. cit.*, p. 16.

²⁶⁷ GULLAR, Ferreira. “Os aforismos da crase”. In: _____. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 6.

se. Desse modo, pode-se afirmar, são os escritos de Ferreira Gullar que o escrevem e, mais que isso, *excrevem*. Por mais que a voz que conduz o texto – numa flagrada postura que poderia ser dita por um oxímoro: em vaidosa modéstia – ainda capitalize, para o fortalecimento da figura autoral, a disseminação de impropriedades, parece ser exatamente essa espécie de falta essencial aquilo que, não obstante, sobressai. Pois mesmo o que seria o “primeiro” nome, o consagrado, de batismo, ao qual posteriormente se sobrepôs o autor – a autoridade – “Ferreira Gullar”, para uma segunda consagração, mesmo esse nome falta em seu lugar ou, quando menos, deriva estranho. Se no fragmento acima Ferreira Gullar se refere a “José Ribamar Ferreira” para remeter à solenidade do seu sacramento, em texto mais recente, no entanto, em função de um “de” que o autor então reivindica – “de” que introduz o segundo nome, e o terceiro, como suplementos que devem vir juntamente, isto é, como adjuntos indispensáveis para a configuração da individualidade do Nome –, Ferreira Gullar, “ele mesmo”, enfim, difere a forma original:

[...] meu nome. E basta mencioná-lo para começar a confusão, já que são vários e, com frequência, escritos de maneira errada, a começar pelos bancos.

Explico: por mais que me empenhe, não consigo que, nos extratos, nos talões de cheque, venha escrito corretamente: em vez de José de Ribamar Ferreira, vem José Ribamar Ferreira. E isso já deu problema com o Imposto de Renda.

Ontem mesmo, ao receber novo talão de cheques, estava lá o Ribamar sem o “de”²⁶⁸.

Seu nome, afirma Gullar nesse texto, vem em nome do santo mais popular de São Luís do Maranhão: São José de Ribamar. Nome que se põe – se impõe? se sobrepõe? se pospõe? – com o “de casa”, Zeca, e com o “da rua”, Periquito. Nome que se contrapõe, ainda, a Ribamar Ferreira, primeira assinatura do sujeito poeta, porque este nome se confundia, por sua vez, com o de outro poeta, Ribamar Pereira. Nome de onde deriva, portanto, para evitar essas confusões, essas coincidências, Ferreira Gullar, a partir da deformação de um “Goulart”

²⁶⁸ *Idem*. “Às vezes”, *Folha de São Paulo* (caderno Ilustrada), São Paulo, 13 maio 2012, p. E8.

materno. Nome próprio tão impróprio, ao que parece, quanto estes nomes “quase-próprios”, estes “falsos-nomes”: um Frederico Marques ou um Flavio Gama (F.G.), ambos presentes em *O Pasquim* durante os anos de exílio (mas e as letras FG de *Rabo de foguete*, então? De quem se trata na assinatura daquela apresentação?); um José Salgueiro, no cordel encomendado pelo PCB “História de um valente”, na campanha pela libertação de Gregório Bezerra; um Cláudio presente no Instituto Marxista-Leninista de Moscou²⁶⁹. Um nome, enfim, capaz de dizer a morte de muitos, todas as mortes em uma. E por isso não é à toa que a tragicidade da farsa, ou seja, que o risco real que envolve a ficção do nome próprio se mostre por meio de um poder que regula os efeitos e limites dessa disseminação potencialmente sem fim, capturando em sua máquina esse vazio constitutivo e fazendo do sujeito nomeado, de qualquer sujeito, não um sujeito *qualquer*, e sim um homem infame cuja vida é colocada em jogo exatamente nesse lugar, nesse território sem fronteiras: nesse nome onde a vida mesma – seu pulso inominável – falta. Aí, onde essa vida se subjetiva no corpo-a-corpo com a linguagem, e com a qual, assim mesmo, ela se retira, excessiva, inapreensível, aí o discurso do poder decide, restringindo a potência de uma vida. A ironia, se há, é ao mesmo tempo desesperadora e alentadora, como se vê na narrativa da absolvição concedida pelo Superior Tribunal Militar ao exilado. É quando se verifica claramente que a sentença foi ao mesmo tempo tão precisa quanto equivocada; e que a “culpa” primeira, e *a priori* garantida pela política policial da exceção – “culpa” de resto disparadora de todas as peripécias do exílio –, mantém relação, com efeito, não tanto com o que seria a individualidade do ser que sofre a pena, e sim, antes de tudo, com a impropriedade, com a dimensão comum e impessoal que habita o centro de todo e qualquer nome próprio. E é por isso que, no limite, essa “culpa” pode ser – de antemão – o crédito e a dívida de todos, de qualquer um:

Pedi mais tarde a meu advogado que me obtivesse uma certidão da sentença absolutória do Superior Tribunal Militar para me garantir contra alguma eventualidade. Ao ler o documento, verifiquei que, embora o processo fosse o meu, a pessoa absolvida não era eu: chamava-se José Ribamar Ferreira mas os pais eram outros. Tratava-se de um líder camponês, também maranhense, que

²⁶⁹ *Ibidem.*

havia aderido à luta armada. [...] E pensar que havia ficado todos aqueles anos no exílio à espera de uma absolvição que, afinal de contas, revelou-se desnecessária.

Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária²⁷⁰.

Essa relação com uma gratuidade, com um dom, se mantém por meio de uma potência ambivalente – de vida, de morte – que é sem dúvida um rasgo inerente à linguagem, mas que a autobiografia acentua a seu modo, cada vez, sobremaneira. Afinal trata-se, como afirmou Paul de Man, de dar voz e rosto a um morto; de figurar e desfigurar. Ou parafraseando Derrida a propósito de Barthes: bastaria o nome próprio; enquanto tantos códigos e ritos buscam despojar este privilégio terrível, o nome próprio declara em si mesmo e por si mesmo a desapareição do único, isto é, a singularidade de uma morte inqualificável. E como se viu, é o que afirma também esse trecho de *Rabo de foguete*, de acordo com esta leitura, o que o torna significativo para o pensamento acerca da autobiografia e do exílio. “Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária”, diz a frase final do narrador Ferreira Gullar, numa formulação que poderia ser chamada de saeriana, e que assim, por essa espécie de deslocamento consciente ou de deliberada atribuição errônea, permitiria dizer que o narrador Ferreira Gullar, queira ou não, estaria encerrando a sua autobiografia não por meio de uma reafirmação da pretensa identidade entre escritor e narrador, ontologia e jurisprudência, com o que se reforçaria a “exemplaridade” de uma figura autoral, mas sim por meio de um aspecto, de um espelhamento: de um nada “exemplar” e mesmo inopinado elogio da *ficção*. Vale escutar novamente Juan José Saer, sua abertura à margem do verificável:

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. [...] A massa pantanosa do empírico e do imaginário, que

²⁷⁰ *Idem. Rabo de foguete: os anos de exílio. Op. cit.*, p. 269.

outros têm a ilusão de fracionar *a piacere* em pedaços de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficções mais que uma possibilidade: mergulhar nela²⁷¹.

8. É como se *Rabo de foguete: os anos de exílio* narrasse, no “todo” desse período, uma experiência traumática sem, na forma narrativa, aproximar-se do retorno do acidente, da ruptura, da saída. Como se, de fato, na repetição pelo escrito surgisse uma diferença; mas, a rigor, contraditória, conciliatória, marcada pela pretensão identitária que é o avesso do vivido pelo exilado: neste caso, marcada pelo controle, pela continuidade, a coesão, a consequência. Uma decisão que arrisca, em suma, com a *fábula*, obliterar a faculdade mimética da linguagem (sua ação anestésica de drenagem e disseminação; sua potência de reprodução e produção, passividade e atividade), por mais que se saiba que todo artefato verbal, incapaz de apropriar-se do instante, não deixa de investi-lo, contudo, *a posteriori*, assim participando de sua criação. Trata-se, uma vez mais, da decisão sobre as formas; pois no hiato entre palavras e coisas sempre há modulações, tonalidades, diferenças possíveis.

Seja como for, inevitavelmente, o narrador Ferreira Gullar mostra que o sentido do instante *passa* pela palavra, sempre de-formadora. Em diversos momentos, Gullar fala consigo mesmo e repete para si o que acabou de viver, numa tentativa de tocar o sentido do vivido; sentido que, vivido, cai como passado enquanto recai com a palavra, como qualquer coisa que não se alcança, mas que, demais, se dá por inteiro bem ali; como um gozo e o que dele resta, girando no vazio em ânsia de retorno:

Passava das 10 da manhã quando deixei a casa de Elôina e, flutuando no ar, atravessei o parque em direção ao metrô. [...] Durante toda a viagem repetia para mim mesmo: “Nós nos amamos! Eu me esporrei dentro dela! Ela gozou comigo, ela gozou muito em meu pau!” E se o repetia era talvez para me convencer de que tudo de fato acontecera, porque o estado de fascinação em que a possuía tornava, na minha mente agora, seu corpo branco, seu pentelho ruivo, seus seios, seu rosto iluminado de prazer, seu perfume, uma

²⁷¹ SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. *Op. cit.*, p. 2.

mistura estranha de fantasia e verdade. Cativo dessas lembranças, me deixei ficar²⁷².

Essa passagem – sua especularidade, de fato, que aparece inclusive num incomum reflexivo: “eu *me* esporrei dentro dela” – parece dar margem para que se formule, afinal, o procedimento com o qual Ferreira Gullar constrói a narrativa que o constrói. Dir-se-ia que assim opera sua autobiografia: como *fábula*, está comodamente alojada, satisfazendo e se nutrindo das normas da cultura e das possibilidades mais familiares da língua; como *ficção*, sem embargo, expõe-se nesse seu aspecto, como “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é”, como escreveu Foucault. Quer dizer: a narrativa que busca “contar apenas o essencial” – quem sabe endereçando-se prontamente à satisfação do culto da personalidade egóica e da ânsia de confirmação fenomenológica de uma realidade que seria concreta e objetiva – valendo-se, para isso, da moeda corrente dos dispositivos do discurso, pode talvez vir a frustrar, contudo, essas mesmas expectativas ao ser apresentada não só como resultado de uma autoridade que (se) constrói (com) determinado artefato verbal que produz certos efeitos pretendidos, mas também por apresentar-se como uma reencenação privilegiada das instâncias, às vezes insuspeitas, em que a linguagem – embora mesclada de modo indecível numa massa pantanosa do empírico e do imaginário, mistura estranha de verdade e fantasia – pode ser mantida sob controle, para consagrar e abandonar uma vida. Tal leitura ganha ressonância em outras passagens da narrativa, como no episódio em que Paulo, filho esquizofrênico de Gullar, surta e foge, e o narrador, em sua busca, se refere à capital argentina, já transformada diante dos seus olhos e desespero, da seguinte forma:

À certa altura, assaltou-me uma dúvida terrível: e se caminho na direção oposta ao lugar onde ele está? Essa reflexão me atingiu com um soco: em qualquer direção que eu vá posso estar me afastando dele! A cidade de Buenos Aires era agora um vasto labirinto kafkiano²⁷³.

Colocada diante de si mesma assim como diante da ausência de um caminho traçado previamente, a narrativa questionar-se-ia, então,

²⁷² GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete*: os anos de exílio. *Op. cit.*, p. 112.

²⁷³ *Ibidem*, p. 207.

não tanto pela ausência da referência e sim, mais precisamente, por uma referência ausente, que se expressaria na pergunta por onde está *ele*: na busca pela terceira pessoa que marca a impessoalidade, a linguagem, a vida em seu acontecimento sem sujeito. Com essa operação – especular – de inoperatividade seria suspensa, com o uso possível da língua, a sua fábula, do mesmo modo que seria mostrado que também é no uso da língua – numa posição singular assumida *diante da lei* – que se expõe uma forma de vida.

9. Vivendo em Buenos Aires em 1975, Ferreira Gullar presenciou a crescente radicalização do embate entre as forças políticas que culminaria, em março de 1976, em novo golpe militar. Exilado, e já tendo escapado de Santiago, em 1973, no momento em que à derrubada do governo socialista chileno seguiu-se uma violenta repressão, estava agora ameaçado não apenas pela ditadura brasileira, mas também pela que se preparava na Argentina e pela cooperação tanatopolítica do abrangente Plano Condor.

Poema sujo, Gullar já o disse, e o narrador de *Rabo de foguete* o repete, foi concebido como “o poema final”, e “antes que fosse tarde demais”²⁷⁴. Parece que haveria, portanto, uma urgência nessa escrita, essa tentativa de transformar – de outra forma – a vida em aventura, ou a vivência em experiência. E, com efeito, a aposta aqui é mais alta: a deformação de Ferreira Gullar no *Poema sujo* não cumpre os mesmos efeitos e compromissos – com a História, a verdade, a realidade, a referência etc. – estabelecidos desde o início (desde a imagem da capa) em *Rabo de foguete*. Nesse sentido, é como se o *Poema sujo*, poema do exílio, reivindicasse uma leitura que o considerasse – para dizer de uma maneira problemática – “mais autobiográfico” do que a autobiografia do poeta: na medida em que não pretende operar o mesmo controle da *fábula* de *Rabo de foguete*, torna-se, por isso mesmo, mais próximo de uma escritura do exílio, de uma *excritura*, da escrita *ficcional* que se expõe ela mesma em seu corpo-a-corpo com a linguagem, e com ela o incontornável da vida exilada, a informe vida-exílio em sua constante tensão entre a existência e o extermínio.

De maneira sucinta, e dando a cada experiência a sua voz, a cena seria a seguinte. *Rabo de foguete*: uma história, voz da linguagem:

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 237.

[...] Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Tão excitado fiquei, a cabeça a mil, que só muito tarde logrei adormecer.

Na manhã seguinte, mal despertei, sentei-me à máquina de escrever: era a hora de vomitar a vida. Sim, mas como? Fiquei ali paralisado. Se a linguagem tivesse garganta, meteria o dedo nela e provocaria o vômito verbal... Desapontado, me levantei e fui preparar café, repetindo para mim mesmo: “o poema vai ter que sair, custe o que custar!”

Enquanto tomava o café, refleti, o facho abaixou, busquei o caminho possível: já sei, vou começar antes da linguagem... é... mas antes da linguagem, o que há é o silêncio e não se pode dizer o silêncio; quando há silêncio, não há linguagem... Sim, mas eu tenho que começar antes da linguagem, antes de mim, antes de tudo... E então escrevi:

[...] ²⁷⁵

Poema sujo: um corpo, linguagem da voz:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 237-238.

um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
azul
era o gato
azul
era o galo
azul
o cavalo
azul
teu cu
[...]²⁷⁶

A proposição que se ensaia aqui por certo não está sozinha; na verdade, trata-se apenas de buscar seguir e, quem sabe, alongar o fôlego – e, parece, as consequências – de uma breve, mas importante leitura precedente. Em texto sobre esses dois escritos de Ferreira Gullar relacionados à experiência do exílio, Ana Chiara sintetiza da seguinte maneira a diferença, já esboçada, que há entre eles:

No caso de Gullar, embora o *Poema sujo* não faça referências explícitas à condição do exílio, ao contrário de *Rabo de foguete* em que a história é em sequência e de forma direta, é no poema que o poeta está mais próximo de ou atinge de forma mais contundente a experiência (a condição) do exílio²⁷⁷.

Daí que, segundo Ana Chiara – e valendo-se das palavras do próprio poeta, que diz em entrevista que escrever um poema é ultrapassar o âmbito do sabido e do previsível, é surpreender-se a si mesmo, é fracassar gloriosamente –, seja possível “indagar se não seria na poesia que o eu autobiografado assinaria embaixo de forma mais viva e reveladora, mais surpreendente e gloriosa, porque mais fora de seu controle. Evocamos Freud mais uma vez: *unheimlich*”²⁷⁸. Com efeito, se nos textos de Ferreira Gullar há uma formulação da experiência de

²⁷⁶ *Idem. Toda Poesia. Op. cit.*, p. 233.

²⁷⁷ CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua canção do exílio?”. *Revista Palavra* (PUC/RJ). Rio de Janeiro, v. 1, p. 170-179, 2003. Não cito as páginas por trabalhar com texto cedido pela autora. A entrevista mencionada foi publicada n’ *O Globo*, em 01 ago. 2003.

²⁷⁸ *Ibidem.*

exílio que, em vez de dissimular a própria incompreensão (em vez de obrigar-se à mentira, à hipocrisia, à idealização, como sentenciava Freud), tende, ao contrário, a expor-se a si mesma em sua estraneidade incontornável, essa formulação está, ou mais precisamente, não cessa de ausentar-se no *Poema sujo*. Em outras palavras: em 1998, é mesmo passado, “é história” – como se ouve dizer – o passado que aparece na narrativa de *Rabo de foguete*, que acentua a distância disciplinadora da experiência. O passado que reaparece parece ter cessado de passar. A distância, portanto, é tanto temporal quanto objetiva, quer dizer, mantém-se a distância de onde se pode ver o acontecido como já acabado, na mesma medida em que se mantém a distância entre sujeito e objeto. Novamente, no entanto, é este distanciamento que permite criar a ilusão de um todo coeso e próximo, quando não idêntico: por um máximo controle objetivante pode-se chegar ao efeito de uma máxima correspondência entre sujeito e objeto, uma vez que, neste caso, “sujeito” (escritor) e “objeto” (narrador personagem) responderiam pelo mesmo nome e pela mesma história que contam. Em suma, há uma autoridade flagrada com um envolvimento capital na história; mais que isso, uma autoridade que se autoriza a si mesma com a naturalização do seu poder e a afirmação tácita de que seu álbi não pode ser impugnado, já que não haveria “outro lugar” onde estar, e tampouco, nesse sentido, crime algum. “Em *Rabo de foguete* a experiência tem um recorte temporal mais exato e restrito à experiência pessoal do sujeito exilado que precisa desfigurar-se ou apagar seus traços nos lugares por onde passa”, escreve Ana Chiara²⁷⁹. A questão é que tal desfiguração, tal apagamento, que poderia resultar num questionamento identitário radical, ressaltado por meio de um desfigurar *na* linguagem, *com* ela, aparece em *Rabo de foguete*, como se viu, conciliado, referencial e linearmente, sem que o dilema linguístico que lhe é inerente seja conduzido às últimas consequências: “havia tomado algumas providências para não ser facilmente reconhecido. Tratei de apagar os traços [...]” etc. É notavelmente diferente o trabalho tateante da memória – amnésica, anamnésica –, e por isso mesmo da linguagem, no *Poema sujo*, que apresenta – precisamente: ex-põe – um corpo singular, com outros traços:

[...]

Meu corpo
que deitado na cama vejo

²⁷⁹ *Ibidem*.

como um objeto no espaço
 que mede 1,70m
 e que sou eu: essa coisa
 deitada
 barriga pernas pés
 [...]

corpo meu corpo-falo
 insondável incompreendido
 meu cão doméstico meu dono
 cheio de flor e de sono
 meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio
 de tudo como um monturo
 de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias
 sambas e frevos azuis
 de Fra Angelico verdes de
 Cézanne

matéria-sonho de Volpi
 [...] ²⁸⁰

No corpo sujo – contaminado – o tempo se distende e se contrai – passado, presente –, e com ele o espaço: da São Luís do Maranhão, terra natal de inúmeras reentrâncias e reminiscências, aos céus de lugar nenhum, a bordo de um “Boeing 707 acima do Atlântico / acima do arco-íris / perfeitamente fora / do rigor cronológico / sonhando”²⁸¹. Um tempo indisciplinado, atravessado de temporalidades diversas, mas na linguagem coincidentes, como num espanto – “Quantas tardes numa tarde!”²⁸² –; tempo atravessado por diferenças e vestígios que afetam os versos e o solo que o sujeito do poema – como chamá-lo? José de Ribamar Ferreira, Gullar, Zeca, Periquito, Frederico Marques, Flavio Gama, José Salgueiro, FG etc. – pisa, assim como apontam para cada rosto que essa ausência – tais nomes – pode ter.

Para dizer de outra forma, margeando o equívoco: é como se, a seu modo, isto é, desidentificando, o *Poema sujo* identificasse melhor a ausência, o vazio, a abertura, o espaçamento que, além destes e na falta de melhor nome, pode receber também o nome de sujeito, e mesmo este nome: Ferreira Gullar.

²⁸⁰ GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia. Op. cit.*, p. 239/240.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 235.

²⁸² *Ibidem*, p. 244.

10. Em *Paul De Man revisitado*, Nora Catelli fala da prosopopeia como a expressão mais clara do caráter substitutivo da linguagem. “En efecto, la sustitución se muestra allí naturalmente fallida: poner en escena al muerto y darle una voz es la figura que cubre, y por eso mismo subraya, el vacío tras la máscara”²⁸³. A questão, então, é saber qual seria a singularidade do autobiográfico dentro da reflexão de De Man acerca do caráter essencialmente substitutivo da linguagem.

Su singularidad consiste en una suerte de visibilidad excesiva: en ella la experiencia del hiato retórico –que caracteriza todos los hechos de lenguaje– es la suma de todos los “yos” anteriores al momento de la escritura; sólo existirán sus máscaras y éstas no se le asemejan²⁸⁴.

Dir-se-ia: de-semelhança é feito o autobiográfico, tal como o exílio: “cada coisa está em outra / de sua própria maneira / e de maneira distinta / de como está em si mesma”²⁸⁵, lê-se na penúltima estrofe do *Poema sujo*; poema de uma visibilidade excessiva do hiato entre cada um dos “eus” de Gullar; e do hiato no corpo do próprio poema; hiatos estes que se mostram de distintas formas, mas sempre, ao que parece, como uma sorte de formulação e reformulação da suspensão identitária, já que tecidos por um fio de memória tão prolixo quanto receoso (talvez, neste caso, o receio apareça exatamente em razão da prolixidade) de sua capacidade de esclarecimento e de efetiva apropriação do passado pela nomeação naquele presente. De modo que – excessivo dizer – uma leitura linear e progressiva do amadurecimento individual-cultural-nacional através das mortes e renascimentos da poesia parece ser colocada em questão pela ficção que o próprio poema encena.

[...]
Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
pra tantas mortes e vidas
que se desdobram

²⁸³ CATELLI, Nora. *Paul De Man revisitado*. In: _____. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 36.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia. Op. cit.*, p. 291.

no escuro das claridades,
na minha nuca,
no meu cotovelo, na minha arcada dentária
no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas
(minha cidade
canora)
de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
corpo?)
lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante
[...]
Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido
[...]²⁸⁶

Logo se verá que essa autobiografia poética de Ferreira Gullar já anuncia em seu começo – em seu nome – um endereçamento aberto (uma forma de dom, de dádiva, de entrega ao comum), que, mais que tudo, a expõe como uma forma radical de escritura: uma *heterografia* que carrega em seu corpo um limiar crítico das máquinas de leitura tributárias da jurisprudência ocidental. Por ora, não obstante, talvez valha frisar a dessemelhança irredutível entre as projeções de Ferreira Gullar que se buscou colocar à mostra aqui. Assim, ao lado dessa breve leitura do *Poema sujo* contraposto à narrativa de *Rabo de foguete*, quem sabe seja interessante notar, em outro registro, uma intervenção mais recente do poeta; intervenção que, embora despretensiosa, parece ganhar contornos extremamente significativos.

Em um documentário feito com Ferreira Gullar chamado *F de faca*²⁸⁷, o poeta aparece muito à vontade em seu apartamento em

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 275-276.

²⁸⁷ *F de faca*. Direção e edição de Adriana Meyge e Maurício Tussi. Florianópolis, 2010. Documentário (21:30 min.). As citações a seguir são de ouvinte, não seguem o roteiro ou legenda.

Copacabana, no Rio de Janeiro, em uma conversa ou entrevista atravessada, feita também de interrupções e saídas: telefonemas, campanha, trabalho etc. E, no entanto, há algo de notável nesse despojamento: *um corte*, de fato. Em determinado momento, Gullar conduz entrevistadora e cinegrafista por um passeio pelos cômodos da casa. Sua coleção de arte vai sendo mostrada: esculturas, fotos, retratos, quadros de distintas “escolas” (Siron Franco, Milton Dacosta, Iberê Camargo, Rubem Valentim, Gilvan Samico, Oscar Niemeyer, Aluísio Carvão, Arcangelo Ianelli etc. etc. etc.), além de algumas telas próprias, inclusive cópias – falsificações? repetições? ficções? – de Léger e Mondrian e autorretratos. Uma das últimas telas, pendurada na parede de um quarto ao final do corredor, mostra um retrato dele, seu busto, que foi provavelmente um presente (o trabalho parece ser de Bracher), o que não impede o poeta-crítico de logo declarar: o retrato “é horrível”; mas “era pior”, porque a boca, ali, foi refeita. Gullar mesmo “consertou o retrato”, como ele afirma. E *defende*: sim, o trabalho “pictoricamente é muito bonito”, “independente de ser retrato”, “como quadro é muito bonito”; contudo, estava horrível, uma vez que ele, Ferreira Gullar, via-se deformado na forma que fizeram dele: além da “testa absurda” e da “boca gigantesca”, explica, um olho “derramava um negócio branco”, como se estivesse “cheio de remela” ou “com uma lepra”. A entrevistadora arrisca comentar, em tom de brincadeira, se o pintor não estaria “sacaneando” com ele. Ferreira Gullar dá uma boa risada e repete: “Eu corriji o retrato dele... Era doido demais, não tem nada a ver comigo... E então eu dei pra corrigir o retrato... Quando abusa demais...”.



F de faca, Adriana Meyge e Maurício Tussi, 2010 (still de vídeo).

11. A exemplo de Mário de Andrade, quem, como se sabe, manteve com seus retratos uma difícil relação (adorando aquele feito por Portinari, que o projetara dignamente, como se feito para uma galeria de “próceres” do Brasil, mas confrontando, por outro lado, as versões soturnas de Segall e de Flávio de Carvalho), Gullar também parece “sofrer” de um cabotinismo absolutamente comum; cabotinismo que, sendo potência artificiosa e, portanto, ambivalente, é tensionado em sua contínua re-velação, tendendo, no entanto, neste caso, a *resistir ao re-traço do retrato, o que não obstante se dá com a reafirmação do traço, com outro re-traço, como um novo re-trato, ainda*²⁸⁸. Tenta-se resistir, assim, em vão, ao mergulho na massa pantanosa do empírico e do imaginário: o que Saer também chama de *antropologia especulativa*²⁸⁹; instância em que caducam os propósitos da veracidade, da referencialidade, da semelhança, da completude etc. Nesse regime ficcional, que instala um autor, sempre de passagem, “entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade”²⁹⁰, não há limpeza possível para a sutura que *de-fende*, que *de-forma*, que

²⁸⁸ “É que o maior tempo da nossa existência nós o empregamos em nos escondermos do que somos terrestremente. A nossa inteligência, em principal pela chamada ‘voz da consciência’ ou que nome lhe derem, reconhece que o nosso indivíduo é por muitas partes coisa abjeta que a horroriza. Daí vencermos com paciência e infatigável atenção tudo o que de vil, de mesquinho, de repugnante possa originar a nossa vida e nossos gestos. Então surgem os móveis aparentes, as ideias passíveis de apresentação, não mais ideias-origens mas ideias-finalidades, cujo destino é realmente caridoso e nobilitador. Pura falsificação de valores, cabotinismo puro. Cabotinismo nobre, necessário, maravilhosamente fecundo. Ele é que conserta e salva as nossas obras. Ele é que dá o tom das nossas criações artísticas e as destina”. ANDRADE, Mário de. Do cabotinismo [1939]. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972, p. 79. “Como encontrar a unidade e autoidentidade, aquela pureza sem mescla, aquela transparência total, se é necessário confessar o ‘mato impenetrável do meu ser’, o ‘coração arlequinal’, expressão que não sugere apenas a multiplicidade incoerente da própria natureza e da do ‘herói sem caráter’, por ter caracteres demais, mas também o elemento cabotinesco do disfarce e da máscara? [...] Seria erro querer reduzir tudo ao ‘lodo’. Também a florada cabotina é parte da verdade. Esta é constituída tanto pela face como pela máscara. Mas é evidente que fundo encoberto se reveste de fascínio e importância peculiares”. ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 185-200 [p. 190/195].

²⁸⁹ SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. *Op. cit.*, p. 04.

²⁹⁰ *Ibidem*.

re-vela, assim tecendo um contato inapelável, um contágio, uma intimidade com o *sujo*, ou seja, a máxima proximidade possível com o outro, com o alheio, o impuro.

Nesse regime especulativo e especular há sempre algo que falta, vaza ou escorre; algo opaco ou informe, como uma mancha, uma coisa, um negócio branco, uma lepra, um traço, um nome: há sempre uma ausência (algo “doido demais”) que assedia a forma como algo outro, impróprio. E é exatamente isso – quer dizer, esse aspecto comum – que endereça a existência ao exílio, franqueando uma experiência que não se entrega de todo ao controle, à correção, ao conserto.

“arte Rorschach”

1. Em 1921, o psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach publicou o estudo que o tornaria célebre, ao qual deu o nome de *Psicodiagnóstico (Psychodiagnostik)*. Escrito nos últimos três anos de sua vida (antes de morrer, com apenas 37 anos de idade, devido a complicações de uma apendicite), o trabalho, como se sabe, baseava-se em experimentos que o psiquiatra suíço vinha realizando com pacientes. O princípio do seu método, compreendido como um “teste projetivo, destinado a explorar o mecanismo das representações imaginárias da criança e do adulto, fazendo-os falar por associações verbais”²⁹¹, consistia na interpretação de alguns padrões de manchas simétricas obtidos por meio de um procedimento tão estético quanto lúdico²⁹², em que cada padrão, cada mancha era o vestígio de um contato: a dobra de uma lâmina de papel com tinta no centro²⁹³. O tratado e o teste propriamente dito – este muitas vezes chamado de “teste Rorschach”, simplesmente, expressão genérica para o que se desdobrou numa pluralidade de “testes”, com distintas leituras e aplicações – se inspiravam ao mesmo tempo “no método junguiano, no estudo experimental de [Justinius] Kerner e na concepção freudiana do inconsciente”²⁹⁴.

²⁹¹ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 671.

²⁹² “Nascido em Zurique em uma velha família protestante do cantão de Turgóvia, Hermann Rorschach manifestou muito cedo um gosto acentuado pelo desenho. Foi apelidado ‘Klex’ por seus colegas de escola, pois era muito hábil no jogo da kleksografia (jogo das manchas de tinta), difundido entre os alunos e conhecido desde que Justinius Kerner (1786-1862) publicara em 1857 *Kleksographien*, uma série de desenhos obtidos a partir de manchas, e poemas inspirados por estas. O jogo consistia em fazer manchas em uma folha de papel, que era dobrada de modo que as manchas tomavam formas diversas: objetos, animais, plantas etc.”. *Ibidem*.

²⁹³ “El método de Rorschach consiste en la interpretación de manchas de tinta (*Klecksbildern*) en diez láminas estandarizadas que se han producido al doblar un papel con un borrón de tinta en el centro y son, por ello, simétricas. Las láminas I, IV, V, VI y VII son grises y negras, la II y la III negras y rojas, las VIII, IX y X multicoloradas”. BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*. 2ed. Madrid: Ediciones Morata, 1979, p. 13.

²⁹⁴ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. *Op. cit.*, p. 671.

Obviamente Rorschach não poderia projetar-se e prever o *a posteriori*, quer dizer, seu nome desde sempre esteve incontornavelmente aberto aos tempos e às instâncias que poderiam vir a criar o trabalho por ele criado. Seja como for, pode-se imaginar que Rorschach não deixaria de sentir-se surpreso se viesse a saber que seu teste seria associado, nas décadas de 1950 e 1960, por certos artistas e críticos brasileiros e argentinos, ao que deveria ser rejeitado entre as propostas das vanguardas artísticas então em disputa. E nesse contexto é no mínimo curioso pensar que, se o trabalho com as manchas de tinta seria muito respeitado e divulgado no campo expandido da medicina, enquanto dispositivo discursivo conduzido por um psiquiatra no intuito de melhor compreender os movimentos inconscientes que conformam as subjetividades, ele seria impugnado, contudo, no campo que, em sentido estrito, mais lhe concerniria, quer dizer, enquanto desenvolvimento de um exercício plástico, ou melhor, como proposição de uma experiência estética, de resto conduzida por alguém que cogitou, sim, seguir a carreira artística, hesitando até decliná-la em benefício da medicina²⁹⁵. A anedota é sem embargo notável e mostra, mais uma vez, como o sensível não obedece à autonomia dos campos: se malgrado artista, queira ou não Rorschach tornou-se, a seu modo, um reconhecido pintor de quadros. Em outras palavras, talvez possa ser dito que, jogando com os limites do possível – ser “artista”, ser “médico” etc. –, Rorschach teria encontrado sua maneira de dar potência ao sensível, que a despeito das regras, valorações e juízos históricos segue, nos tempos, seu próprio passo.

2. Para os brasileiros Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, assim como para os argentinos Eduardo Baliari, Ernesto Schóo e, mais tarde, León Ferrari, o que deveria ser rejeitado entre as propostas das vanguardas artísticas nesse período era o que alguns deles denominaram, precisamente, como “arte Rorschach”, e que, a rigor, seria tão somente uma arte plástica elaborada a partir de manchas de tinta. Se com isso não se define muito bem quais seriam os – por assim dizer – rasgos formais evidentes dessa arte, tampouco é preciso o significante a que ela corresponderia, na sucessão de grupos e estilos na segunda metade do século XX. O que ocorre, na verdade, porque tal significante não se resume a um só.

²⁹⁵ *Ibidem.*

É sabido que em 1952, Michel Tapié publica *Un Art Autre*, por ocasião de uma exposição homônima, livro a que com frequência se remete para a formulação do que ficaria conhecido, na historiografia da arte, como *tachismo* – do francês *tache* –, o que em português poderia ter a tradução de “manchismo”, mas que não raro encontra expressão assimiladora com os nomes *informalismo*, *abstração lírica* (mormente na Europa) ou *expressionismo abstrato* (sobretudo nos Estados Unidos)²⁹⁶. Informalismo é assim um nome que diz muitos nomes. Nesse sentido, seria, portanto, como outro significante vazio-flutuante; ou como uma mancha, mesmo, à espera de uma leitura (uma projeção?), e mais outra, que sempre a atualize e cada vez a invista de algum sentido, destacando-a, apenas momentaneamente, de um fundo que é o mundo, e que, sem fundo, escapa. Uma proposição que parece ser reforçada, neste caso, também pelo sufixo – *-ismo* –, que mais do que significar uma clara formalização estilística, teórica, metodológica ou mesmo ideológica; mais do que identificar ou substancializar em um campo definido ou com um nome preciso – o *informalismo*, substantivo – o que de fato é movimento, parece, ao contrário, dar abertura para um modo vário, plural. Com efeito, o informalismo parece ter estado distante de constituir o que se entende por “escola” (no sentido de constituir grupos coesos, orientações nítidas e características plásticas bem definidas, o que permitiria uma generalização menos violenta, na tentativa da unidade); e mesmo a expressão “movimento informalista” parece carecer de sentido e direção. Em suma, se há uma comunidade, ela não se deixa apreender por laços fáceis, próprios, dados *a priori*: por meio do que seriam os parâmetros formais do informal. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em *Abstracionismo; geométrico e informal*, importante referência sobre a vanguarda brasileira dos anos 50, escrevem a respeito dos artistas informais:

²⁹⁶ Aqui, a fim de pluralizá-lo, adoto o termo *informalismo*, salientado que a escolha de uma ou outra designação não foi, entre críticos e artistas, ponto pacífico ou simples questão de preferência. Em Pedrosa e Gullar, por exemplo, o *tachismo* muitas vezes aparece empregado com uma carga depreciativa, para criticar a estilização do que, em outros pintores, ainda podia ser considerado um exercício legítimo, *embora* “informal”. Romero Brest, por sua vez, em textos do começo dos anos 1960, discutindo os termos, adota, não sem hesitação, o informalismo, mas para valorizar (“¡Enhorabuena!”, escreve por ocasião do *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella* de 1963, cujo ganhador do prêmio nacional foi Luis Felipe Noé) os artistas argentinos que podiam ser associados à expressão.

Em comparação com o Concretismo e secundariamente com o Neoconcretismo, que apesar de ter lançado um manifesto e ter produzido vários documentos, negava seu caráter de grupo, os artistas informais no Brasil, como os europeus e americanos, nunca atuaram em bloco, sendo avessos a tendências grupais e a noções de disciplina ditadas de fora da experiência individual.

[...] O Informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório. Por isso as razões teóricas que acionam tanto as críticas concretistas ao Neoconcretismo quanto ao Informalismo, não encontram no caso deste último um interlocutor organizado, atomizando-se sem endereço certo na independência individual dos artistas abstratos. [...] Todo esforço de sistematização do Abstracionismo informal esbarra nestes limites: se os informais pouco ou quase nada escreveram sobre suas ideias, por outro lado a crítica de arte mais atuante no país tendia a apoiar a vertente geométrica avaliando, por isso mesmo, as questões do Informalismo por parâmetros construtivistas²⁹⁷.

Ainda assim, pode-se dizer que seu apelo como uma sorte de movimento internacional foi dos mais marcantes, nos grandes centros, no fim dos anos 1950 e início de 1960, incluindo nessa cartografia Buenos Aires, Rio de Janeiro e, certamente, São Paulo. Para isso basta

²⁹⁷ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 20 (Coleção Temas e Debates, 5). Ou ainda: “Considerar portanto obras tão diversas quanto as de Iberê Camargo, Manabu Mabe, Flávio Shiró ou ainda Antonio Bandeira como um bloco homogêneo, ou como submissão a um estilo internacional, é não somente ignorar a singularidade de cada proposta de trabalho como também negligenciar a importância da trajetória pessoal de cada artista para o desenvolvimento de suas pesquisas”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000, p. 212.

lembrar, na Bienal de 1957, a sala especial destinada a Jackson Pollock e a premiação concedida à seleção brasileira (Fayga Ostrower, Fernando Lemos, Wega Nery e Frans Krajcberg); ou ainda, na Bienal seguinte – “tachista de uma ponta a outra”, segundo Ferreira Gullar²⁹⁸ –, a premiação de Manabu Mabe como melhor pintor nacional. A respeito dessa presença “de uma ponta a outra”, aliás, Mário Pedrosa comentaria, num balanço feito em 1970, pouco antes de exilar-se:

Com a Bienal seguinte (a V, 1959) a ofensiva tachista e informal já ocupa o acampamento de Ibirapuera. Um jovem artista japonês desconhecido, Manabu Mabe, é o vitorioso. Mal chegado do interior de São Paulo, onde fazia seu estágio obrigatório de imigrante, Mabe ganha instantânea notoriedade. De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com ela inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil. Em pouco tempo se faz fila à porta do *atelier* do pequeno e feliz japonês à espera cada qual do seu quadro. O golpe feliz do pincel na tela determina em torno dele o resto da composição. A “produtividade” do pintor cresce, e é claro em detrimento da qualidade. Mas a fórmula agrada, e a geometria é, ao mesmo tempo, repelida com ódio²⁹⁹.

Desse modo, segundo Mário Pedrosa – trotskista que propugnando a necessidade de uma reeducação da sensibilidade “jamais

²⁹⁸ Ferreira Gullar ainda afirma: “A experiência neoconcreta teve, de fato, uma existência maldita, porque ela foi imediatamente sufocada pelo aparecimento do Tachismo”. E: “O Lourival Gomes de Machado, o Antônio Bento, o Mário Barata, todo mundo adere. E o próprio Mário Pedrosa, que tinha um compromisso com o Concretismo, que era construtivo, ao mesmo tempo vem defendendo [ao retornar de viagem ao Japão] a caligrafia japonesa e olhando com benevolência, com compreensão, essa nova experiência”. GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal. Op. cit.*, p. 90/98/99.

²⁹⁹ PEDROSA, Mário. *Época das Bienais*. In: _____. Aracy Amaral (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 294 (Coleção Debates, 106).

dissociará revolução social e arte de vanguarda”³⁰⁰ –, o Brasil, ao negligenciar sua autêntica vocação construtiva – que, não sem esforço, enfim pudera, nos anos 1950, fazer frente à já integrada tradição do modernismo de cunho nacionalista, tributária da figuração dos anos 1920 trabalhada no vocabulário cubista ou expressionista –, inseria-se “na grande corrente internacional, cuja pintura, quando autêntica, é uma espécie de teste Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo”³⁰¹. Uma pintura que, por vezes, embora de fácil comunicabilidade emocional, podia ser definida meramente como “uma interjeição do artista no desespero de sua solidão”, de modo que, para Mário Pedrosa, o que se via então era uma geração “tomada por uma vaga de ensimesmamento solipsista”³⁰². Otilia Arantes, ao comentar o itinerário do crítico, resume seu ponto de vista da seguinte maneira:

Ao sacrificarem as preocupações plásticas ao narcisismo, às fantasias idiossincráticas, a interesses singulares de ordem moral ou utilitária, os tachistas teriam sido prisioneiros da primeira fase do processo criativo – o da projeção –, enquanto a criação artística deve consistir na passagem para um segundo estágio, de “simplificação e cristalização da expressão”³⁰³.

Em uma palavra, o ponto questionável era, paradoxalmente, bem definido: indefinição, desordem, caos, falta de controle ou precisão – tais eram os problemas do informalismo. Daí que, em nome da superação dessa crise e de uma construção universalista da nação feita numa síntese de inteligência e sensibilidade, fosse preciso defender o Brasil da voga informal, tanto quanto fora necessário liberar o país de Portinari desse figurativismo romântico ou folclórico de índole nacionalista, antes prevalecente nos gostos de artistas e críticos (Mário

³⁰⁰ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 15.

³⁰¹ PEDROSA, Mário. *Época das Bienais*. *Op. cit.*, p. 294.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. *Op. cit.*, p. 101. A citação ao final é de “Da abstração à auto-expressão”. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. *Op. cit.*, p. 36.

Pedrosa entre eles, em seu tempo³⁰⁴). Tal defesa do abstracionismo geométrico poderia ser formulada não só como uma forma de barragem à necessidade da “cor local”, do exotismo facilmente identificável, sobretudo pelos olhares metropolitanos, de acordo com uma tradução da “divisão internacional do trabalho”, mas também, neste viés ordeiro do modernismo, como “resultado de um cálculo deliberado, de uma vontade profunda, justamente o desejo de se defender contra essa natureza caótica e borbulhante, contra a circunstância ameaçadora dos trópicos”³⁰⁵. Plástica dionisiaca *ou* forma apolínea. Iluminação profana *ou* transcendência. Enfim, contra a obnubilação dos trópicos: o concretismo. Nas palavras de Mário Pedrosa tratava-se de uma mudança de sensibilidade:

[...] necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente³⁰⁶.

Esse balanço de Pedrosa não difere muito dos juízos emitidos – não só por ele – já ao final dos anos 1950. Gullar, em texto publicado em 1957, no jornal *O Estado de São Paulo*, sentenciava:

³⁰⁴ Quando preocupado pelas imposições da matéria social, ou no elogio do muralismo. Cf. PEDROSA, Mário. “Impressões de Portinari”. In: _____. *Acadêmicos e modernos*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998; IDEM. “De Brodóski aos murais de Washington”. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

³⁰⁵ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. *Op. cit.*, p. 103.

³⁰⁶ PEDROSA, Mário. *Época das Bienais*. *Op. cit.*, p. 291.

Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem de buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o tachismo, na melhor das hipóteses, tem de ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura³⁰⁷.

E em 1959, no *Jornal do Brasil*, era Pedrosa quem atacava essa “qualidade pictórica” em que o pintor “mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele”³⁰⁸. Referindo-se a um dos nomes mais destacados do informalismo, Pedrosa também é contundente:

É moda falarem agora em *orgasmo de explosão* ou saturação de energias – daí viria constante surpresa de gestos e formas ou antiformas. Mas em [Georges] Mathieu nada se repete tanto quanto os gestos e as formas, ou melhor, os signos. Apesar de não haver premeditação de formas – ou melhor, como não há premeditação – as formas se repetem até o enjoo. É aliás, esta, uma contingência da pintura dita informal ou tachista. Principalmente nos que trabalham

³⁰⁷ GULLAR, Ferreira. Duas faces do tachismo. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*. *Op. cit.*, p. 241.

³⁰⁸ PEDROSA, Mário. Da abstração à auto-expressão. *Op. cit.*, p. 37.

automaticamente, ou ao léu do acaso. [...] O mal desses pretensos calígrafos ocidentais é a gratuidade da pretensão. [...] Grande parte da pintura gráfica ou mesmo informal com pretensões a ser produto de fatura espontânea traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisística. Em Mathieu o narcisismo é tão patente que dói na vista³⁰⁹.

Não deixa de ser interessante notar – embora fosse fácil supor – que Ferreira Gullar igualmente reprovava o informalismo em seus escritos de militância proselitista. Em *Cultura posta em questão*, ele censura a “garatuja” do mesmo artista francês e de outros que, “se escapam ao automatismo corporal de Mathieu, caem no automatismo inconsciente dos testes de Rorschach”, o que colocaria tais expressões “fora de qualquer julgamento crítico”, isto é, no nível do mero depoimento, que “não se julga, constata-se. A menos que o crítico passe a exclamar como um psicanalista, amigo meu, diante de certos casos clínicos: ‘Meu caro, que neurose genial!’”³¹⁰.

Vê-se que é preciso manter um campo onde possa incidir a decisão, o julgamento do crítico. Uma “neurose genial” somente tem cabimento e pode ser valorada se traduzida em formas que ultrapassem a simples projeção, o singular gesto corporal, articulando-se de acordo com um vocabulário plástico consensual e sem dúvida, nesse sentido, normalizador. Dito nem que seja num breve parêntese, Ferreira Gullar – quem escreveu uma biografia da psiquiatra Nise da Silveira – e Mário Pedrosa – quem, junto com Ivan Serpa e Abraham Palatnik, impulsionou o ateliê de pintura montado em 1946 pela psiquiatra e por Almir Mavignier no Hospital do Engenho de Dentro – coincidem neste

³⁰⁹ E mais adiante: “Numa arte de improvisação, de signos, o problema da perfectibilidade não se coloca, e não se coloca porque outro valor se põe. Qual é este? Sem dúvida o da vitalidade significativa, o da essencialidade. Ora, infelizmente, a arte de Mathieu, como a de tantos outros artistas ditos tachistas – que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavenham, pois o seu grande pecado já é a gratuidade vazia –, não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos *técnicos*, ambiguidade de intenções, *parti-pris* de efeitos. Falta-lhe a autêntica vitalidade; sobra-lhe a excentricidade”. *Ibidem*, p. 45/46/47.

³¹⁰ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. *Op. cit.*, p. 75.

ponto: validam as expressões de crianças ou dos internos de hospitais psiquiátricos apenas na medida em que elas possam ser lidas como uma espécie de arte embrionária; pungente, mas bruta, primitiva; em geral criticável pela falta de apuro, técnica e organização, ainda que dotada de emoção explosiva e vaga intuição para a boa forma, a equilibrada composição, o que por sua vez permite pensar num trabalho de disciplinamento, de melhora, de cura, em busca da síntese – possível, desejável – entre projeção e construção. Mas o passado não cessa de passar. A máquina do mundo esclarece; não pela catequese operante desde o “descobrimento”, mas a contrapelo: de um certo Trasilau “dono” dos barcos do porto de Píreo, diz-se que, depois de curado dessa sua loucura por ordem do irmão, encontra a vida tão pesada que deseja voltar ao antigo estado, que era de inoperatividade, uma sorte de forma de vida sabática:

Porque, depois de ver-se no perigo
dos trabalhos que o siso lhe obrigava,
e depois de não ver o estado antigo
que a vã opinião lhe apresentava,
O inimigo irmão, com cor d'amigo!
Para que me tiraste (suspirava)
da mais quieta vida e livre em tudo
que nunca pôde ter nenhum sisudo?

Por que rei, por que duque me trocara?
Por que senhor de grande fortaleza?
Que me dava que o mundo se acabara,
ou que a ordem mudasse a natureza?
Agora é-me pesada a vida cara;
sei que cousa é trabalho e que tristeza.
Torna-me a meu estado, que eu te aviso
que na doudice só consiste o siso³¹¹.

Em outras palavras: no limite, conquanto tal leitura de críticos e artistas trate de celebrar a “revolução da psiquiatria”³¹², os laços afetivos

³¹¹ CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595]. In: *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1953, p. 313.

³¹² Nise da Silveira havia retomado seu posto no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (Hospital do Engenho de Dentro) após passar um período presa durante o Estado Novo (ela fora detida por suspeita de envolvimento com o

e o trato mais respeitoso e igualitário que, de maneira custosa, com resistência, puderam ser colocados na base dos processos de subjetivação em questão³¹³ e de suas “imagens do inconsciente”³¹⁴, sua matriz estetizante (que, a rigor, não fazia parte das preocupações terapêuticas e expressivas de Nise da Silveira), porém, acaba por postular, tacitamente: a terapia ocupacional é louvável, sim, porque pode ser capitalizada: pode produzir arte e revelar a “genialidade” de artistas. É desse modo ambivalente, afinal, que a “loucura” – considerando-se a experiência desenvolvida no “Ateliê de pintura do Engenho de Dentro”, um espaço certamente marginal, afim a práticas não acadêmicas e contrárias ao modernismo figurativo de representação da “nação brasileira” – liga-se intimamente à constituição do que viria a ser o concretismo carioca, deslocando, ainda que minimamente, a “origem” do concretismo brasileiro, centralizada muitas vezes na importância e irradiação que teve um evento como a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, quando a escultura de Max Bill – *Unidade tripartida* – foi premiada, ou, antes, nas relações pessoais e institucionais que, no rearranjo – político – da cartografia da arte no pós-guerra, alinharam, no

comunismo). Na prisão, estive em contato com outro célebre prisioneiro, Graciliano Ramos, tornando-se personagem de *Memórias do cárcere*. Logo se posicionou contra as verdadeiras práticas de tortura que eram prescritas aos internos (lobotomia, eletrochoques), sendo então encaminhada para o setor ocupacional da instituição, que no momento compreendia apenas atividades voltadas à economia asilar, como a limpeza. Almir Mavignier, artista plástico, era funcionário do Hospital e trabalhava no mesmo setor. Cf. VILLAS BOAS, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo social*, São Paulo, v. 20, n. 2, nov. 2008; TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. Entre a Arte e a Terapia: as “imagens do inconsciente” e o surgimento de novos artistas. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011/2012.

³¹³ Algo que, no Brasil, não pode ser considerado sem levar-se em conta, também, a prévia iniciativa de Osório César no Hospital Psiquiátrico de Juquery, sendo ele responsável por levar ao Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, junto com sua então companheira Tarsila do Amaral e com Flávio de Carvalho, a exposição “Mês das crianças e dos loucos”, em 1933, mesmo ano em que deram voz, também no CAM, a outros “marginais” – os do “paraíso soviético” –, com conferências e exposição da arte gráfica soviética, recolhida por Tarsila e Osório na viagem que o casal fizera à União Soviética em 1931.

³¹⁴ Título de um dos textos de Nise da Silveira (1981), assim como é o nome do museu criado pela psiquiatra em 1952, em virtude da experiência do ateliê de pintura com Almir Mavignier.

Cone Sul, argentinos e brasileiros na defesa da autonomia da abstração geométrica, este o legítimo caminho para a síntese das artes, a consumação dos ideais das vanguardas e a superação do atraso colonial, o que teria encontrado divisa nas conferências que Jorge Romero Brest, convidado por Pietro Maria Bardi, proferiu no Museu de Arte de São Paulo, em dezembro de 1950³¹⁵.

3. Para Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, as projeções envolvidas nas manchas da plástica informalista – nessa voga ou vaga que ameaçava sufocar concretismo e neoconcretismo – não estavam de acordo com as suas projeções a respeito do que deveria ser mais valorizado na arte brasileira; sobretudo, não estavam de acordo com o projeto que então se fazia para o país *como um todo*; projeto progressista, fundado no equilíbrio ideal entre expressão e cálculo, emoção e inteligência; projeto cuja força prevalecente deveria ser, como visto, a da “necessidade imperiosa da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe”; projeto que sem abrir mão da utopia era dotado de uma finalidade clara, de uma síntese, de uma razão ineludível, portanto, e que era ao mesmo tempo acolhido e impulsionado por essas expressões que buscavam, nas artes plásticas, assegurar sua vigência, ou seja, pela abstração geométrica e, mais especificamente, o concretismo, estes sim movimentos que desde o final da década de 1940 estariam representando, objetivamente, por meio da absoluta recusa da lógica

³¹⁵ Sobre Jorge Romero Brest e a abstração no Brasil e na Argentina a bibliografia é imensa. Cito apenas alguns artigos e livros onde podem ser encontradas referências pontuais a documentos e arquivos (como o fundamental Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires): GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011 (Arte y pensamiento); *Idem*. Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 137-152; *Idem*. La *brasiliadade* de la gestión de Romero Brest en el MNBA. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 123-136; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. *Op. cit.*

representacional, o *projeto internacionalista da nação*³¹⁶. Afinal, nesse momento, de fato parece surgir no horizonte um futuro moderno: a arquitetura, reafirmada, prepara-se para seu voo capital, no meio do nada; via mecenato, cria-se o MASP, em 1947, e no ano seguinte o MAM-SP e o MAM-RJ (instituições baseadas na “boa vizinhança”, alinhadas, desde o início, aos interesses representados pelo nome de Nelson Rockefeller e aos moldes do museu – MoMA – que ele então presidia; não por menos a mostra de abertura do MAM-SP intitulou-se *Do figurativismo ao abstracionismo*); em 1948, ainda, Alexander Calder expõe no Rio de Janeiro e São Paulo (com o aval crítico do amigo Mário Pedrosa); em 1950, como dito, Romero Brest chega a São Paulo para o seu impactante ciclo de conferências em defesa da arte abstrata e da causa concretista, e em 1951, Max Bill expõe no MASP e leva o prêmio da primeira Bienal de São Paulo (não sem decisiva intervenção de Romero Brest entre os jurados). Etc., etc. De modo que, diante de um contexto como esse, de alinhamentos, legitimações e institucionalizações do paradigma construtivo, o informalismo aparecia não só como uma projeção informe, mas também como estranho, quer dizer, como alheio, vago, vagante³¹⁷, “fora de qualquer julgamento

³¹⁶ “En la Argentina y Brasil la hegemonía de los realismos en clave modernista comenzó a ser desplazada a finales de la década de 1940, cuando la formulación abstracta –entendida como un tipo de imagen definida en sus cualidades plásticas sin correlatos con elementos del mundo exterior– comenzó a ganar la escena. No fue el marco del expresionismo abstracto norteamericano sino la abstracción geométrica, recuperada en función de la línea europea –Bauhaus, *Art Concret* y *Abstraction Création*–, la que primó en ambos países, en los que estas formas abstractas fueron sostenidas por las instituciones artísticas, disputándoles a otras imágenes su capacidad de representación nacional. [...] Si desde las décadas anteriores las figuraciones de raigambre vanguardista venían constituyéndose como identificaciones de lo nacional, en los años cincuenta la abstracción se adhirió a las significaciones de modernidad, produciendo un acoplamiento de sentidos, es decir, fue el modo de mostrar la actualidad de las instituciones artísticas nacionales en tanto internacionalistas”. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. *Op. cit.*, p. 87.

³¹⁷ “O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras – vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas – às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica

crítico” e por isso estrangeiro ao projeto-Brasil, esse “projeto construtivo” escolhido como próprio e delineado como tradição brasileira a partir da cultura de outras manchas, as geométricas – manchas igualmente vindas de outra parte, no entanto³¹⁸. Seja como for, em entrevista anos depois dos embates do concretismo, Mário Pedrosa reforçaria sua posição:

O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem, para educar o povo. Acho que o Concretismo foi importante neste ponto. O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismo e, naquele momento, havia uma luta

internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’. Não se compreendia aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”. PEDROSA, Mário. *Época das Bienais. Op. cit.*, p. 291.

³¹⁸ “Em seus escritos, Pedrosa e Gullar procuraram estabelecer uma nítida oposição entre a produção artística nacional e aquela realizada paralelamente no exterior, sugerindo além disso a ideia de uma continuidade intrínseca entre a arte concreta e a neoconcreta, com o intuito de afirmar a autonomia de certas tendências da arte brasileira em relação aos valores internacionais reconhecidos na época e de ressaltar a necessidade de assegurar sua perpetuidade. Se tivermos em mente os embates da época, compreenderemos a significação de formulações como as de Pedrosa e Gullar, cuja motivação maior era demonstrar que a arte de um país periférico poderia entrar em concorrência direta – em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade – com a produção europeia. Suas proposições darão origem à tese de que uma ‘tradição construtiva’ teria presidido à evolução das pesquisas plásticas abstratas no país e à ideia de que tudo o que havia escapado a essa filiação, como o tachismo, seria o resultado de uma adesão passiva a uma estética em voga na Europa e nos Estados Unidos. Na realidade, se eles tanto insistiam sobre o antagonismo entre arte nacional e internacional, entre ordem e caos absolutos, procurando com isso desacreditar a pintura informal e chegando mesmo a negligenciar as origens europeias da arte concreta, era porque tentavam defender um movimento em via de constituição, em cuja autenticidade e poder de ação sobre o homem e a sociedade eles acreditavam”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Op. cit.*, p. 211-212.

pela afirmação cultural. [...] O termo informalismo, filosoficamente, define uma coisa puramente interior, sem estrutura. O informalismo é a antiforma, a anticonstrução, é a negação da percepção. [...] Eu achava que era culturalmente contra o Brasil, não representava esse esforço construtivo que devia estar na cultura brasileira. [...] O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada³¹⁹.

4. Tais legitimações recíprocas, em torno do concretismo, entre instituições, artistas e críticos brasileiros e argentinos tiveram como articuladores fundamentais nomes como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Niomar Muniz Sodré, Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, entre outros. Quer dizer, a Argentina também apostou suas esperanças na construção de uma herança construtiva. Nesse sentido, o itinerário crítico de Romero Brest – quem de meados dos anos 1940 ao final da década seguinte perfaz a seu modo um arco com posições bem similares às de Mário Pedrosa, passando da defesa de Portinari, ou Berni, à de Max Bill – é sem dúvida um dos de maior proeminência, nacional e internacionalmente³²⁰. O artista e teórico Tomás Maldonado, por sua

³¹⁹ PEDROSA, Mário. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*. Op. cit., p. 106/107.

³²⁰ Ainda que correndo o risco da simplificação, tal itinerário talvez possa ter como balizas a publicação *La pintura brasileña contemporánea*, de 1945, passando pelos números da revista *Ver y Estimar* a partir de 1949, e, finalmente, a exposição *Arte Moderno en Brasil*, em 1957, por ocasião da reabertura do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), já com Romero Brest à frente da

instituição, após os tempos “obscuros” do peronismo. A publicação de 1945 foi feita por motivo da exposição *Veinte artistas brasileños*, iniciativa de Marques Rebelo e Emilio Pettoruti (pintor e então diretor do Museo de Bellas Artes de La Plata), que levaram a mostra, primeiro a La Plata (de 2 a 19 de agosto), depois a Buenos Aires (25 de agosto a 7 de setembro). Apoiado sobretudo nas ideias de Mário de Andrade, mas também em Gilberto Freyre (*Casa grande e Senzala*), Romero Brest escreve então: “Otro repertorio de problemas, pues, es el que han expresado los pintores brasileños, mezclándose en sus cuadros la vaga imprecisión lusitana, heredada probablemente de los moros a través de los elementos mozárabes, la melancolía indígena y el culto de lo mágico o sobrenatural, con la ternura, la fuerza actuante, el sentido rítmico, la religiosidad y la alegría del negro. Estoy plenamente seguro de que a través de la obra de Portinari podrían filiarse con absoluta precisión estos elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad”. E no entanto, curiosamente, mas em função, talvez, desse olhar depurador, em busca do que é propriamente estético, já aí se insinuam as linhas ordenadoras do projeto da abstração, justamente pela valorização da linha nas composições da exposição: “Quienes piensen que el clima cálido de Brasil, su cromatismo exacerbado, su luminosidad violenta, habrían debido determinar la existencia de una escuela de coloristas extremos, podrán extrañarse, aunque tal actitud no se justifique, porque precisamente a causa de esas notas peculiares de su naturaleza es que los pintores, dibujantes y grabadores deben sentir la imperiosa necesidad de construir, de limitar, con el objeto de impedir la disgregación formal en la atmósfera fragmentada de colores, [sic] Así como parecen huir de lo pitoresco, evitando el folklorismo superficial, porque tienen conciencia seguramente de que la esencia del país está en una tapa más profunda que la que encanta a los ojos, de la misma manera el exceso cromático y luminoso les ha obligado a ser sobrios y a reconcentrarse en las líneas ordenadoras. Sospecho, pues, que en este prestigio de la línea hay un fenómeno claro de compensación, como el que les llevó, por razones inversas, a ser coloristas por manchas a los paisajistas impresionistas del norte de Francia y de Inglaterra”. BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945, p. 16/18-19. Já sobre a exposição no MNBA: “Romero Brest fue nombrado interventor del MNBA el 23 de diciembre de 1955: su gestión, a pesar de las dificultades económicas, estaría signada por los objetivos de renovación institucional y apertura internacional. En este marco se establecía una fuerte colaboración entre el MNBA y el MAM-RJ [com Niomar Muniz Sodré] que abrió la serie de profusos intercambios entre ambos museos y sus directores. [...] El 25 de junio de 1957, con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la iglesia y del ejército y numerosos embajadores, *Arte Moderno en Brasil* reabría, luego del cierre por refacciones desde el comienzo del año, el MNBA. La reapertura se completaba con una exhibición de la donación de la colección Santamarina y una selección

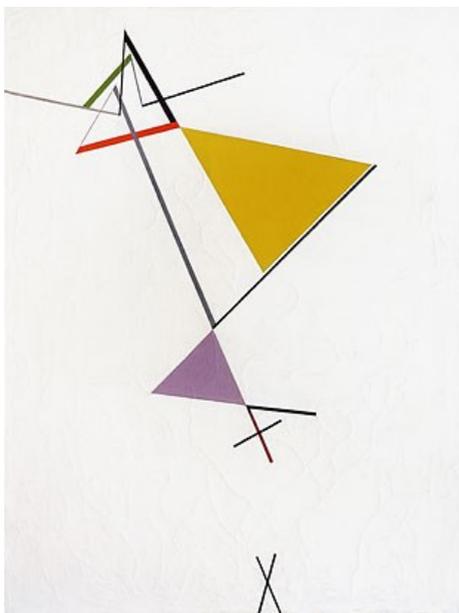
vez, após a publicação da revista *Arturo*, em 1944, e da criação da *Asociación Arte Concreto-Invención* (em paralelo ao grupo *Madi*, também oriundo de *Arturo*, de Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Martin Blaszko, Rhod Rothfuss), dirigiria a revista *Nueva Visión* (1951-1957), importante plataforma do movimento concreto na Argentina, e viria a ser, a convite de Max Bill, um dos principais professores e logo – com a saída de Bill – diretor da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (*Escola superior de design de Ulm*), sendo muito profícuas, ademais, as suas relações (com Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa, Geraldo de Barros, Niomar Muniz Sodré etc.), exposições e aulas de design industrial no Brasil (MAM-RJ).

Diferentemente, no entanto, da recepção brasileira, que após o modernismo nacionalista de tendência social acolheu a abstração geométrica não apenas através de iniciativas particulares e instituições privadas, mas igualmente por meio do discurso oficial, veículos de massa e espaços públicos, na Argentina, sobretudo no âmbito cultural de Buenos Aires, houve maior tensão com o aparelho do Estado. María Amalia García lembra que o âmbito cultural portenho que parecia permeável às buscas abstratas teve sua contraface no poder político, uma vez que as formas culturais do peronismo, em geral vinculadas aos setores populares e afastadas dos valores da alta cultura, fixaram uma marcada tensão entre peronismo e artes abstratas³²¹. Foi apenas na última etapa do justicialismo, e principalmente após o golpe de 1955 (autodenominado *Revolución Libertadora*), que tirou Perón do poder e proscreeu o peronismo, que se constituiu um espaço social no qual se

de obras del patrimonio. Organizada por el MAM-RJ con el apoyo del Itamaraty esta muestra itinerante se exhibió en Rosario en el mes de agosto y también en Santiago de Chile y Lima. La exposición –una estrategia del Itamaraty volcada al posicionamiento continental del Brasil–, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la semana del 22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Una composición de cuadraditos naranjas y verdes de Ivan Serpa fue tapa de catálogo y el afiche de la exposición. La prensa argentina y brasileña resaltó que era la exposición itinerante más importante de arte brasileño y fue considerada un éxito de público: diez mil personas en los seis primeros días de exhibición. Contó con la presencia del crítico Jayme Maurício com enviado especial del diario carioca *Correio da Manhã*”. GARCÍA, María Amalia. *La brasilidade de la gestión de Romero Brest* en el MNBA. *Op. cit.*, p. 124/125-126.

³²¹ GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. *Op. cit.*, p. 99-100.

impunham os setores liberais e com o qual se definiu, para as artes visuais, a nova agenda a ser seguida: abertura ao mundo internacional e modernização das linguagens³²². E nesse momento, num contexto de nacional-internacionalismos, “moderno” era outro nome para abstrato, e “bom-gosto” poderia ser chamado de abstração geométrica.



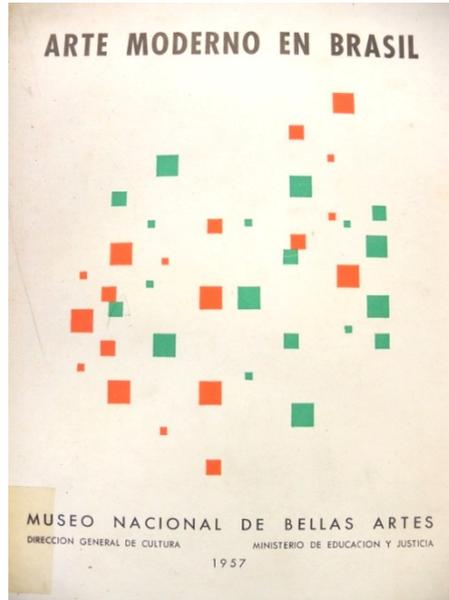
Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1949
(óleo s/tela, 80,6 x 60,3 cm).

Contudo, uma vez aceita como sinônimo do projeto internacionalista para a Argentina, a abstração tornou-se uma forma de academicismo, perdendo por completo seu caráter revulsivo e convertendo-se, mesmo, em modelo de aprendizagem³²³; algo que não se afasta, portanto, do que ocorreu em solo brasileiro e pôde ser acompanhado por meio da pugna entre Rio-São Paulo: como se sabe, as críticas neoconcretas ao concretismo do grupo paulista acusavam – a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, principalmente – o que seria um desvio mecanicista da arte concreta, isto é, recusavam o primado do teórico-conceitual, do cálculo, do matemático na arte, um racionalismo

³²² *Ibidem*, p. 197/199.

³²³ *Ibidem*, p. 218.

severamente disciplinador que implicava, afinal, o embotamento da espontaneidade da expressão, espontaneidade esta que devia ser conservada como margem de manobra do artista e do espectador, para que, com efeito, nesse espaço, houvesse arte³²⁴.



Catálogo da exposição *Arte Moderno en Brasil*, MNBA, Buenos Aires, 1957.
Capa de Ivan Serpa.

Seja como for, na Argentina e no Brasil apontar os limites e o engessamento do concretismo não significava dar consentimento ao “irracionalismo”, não importa de qual escola ou estilo, já que isso seria, em qualquer caso, sem dúvida, um movimento retrógrado³²⁵. Com o que

³²⁴ “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: [...] uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra”. CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975, p. 93.

³²⁵ “Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o

a vaga informalista, encorpada nos últimos anos da década de 1950, dando abertura à expressão espontânea, à gestualidade imediata – ou seja, incorporando do surrealismo a valorização do inconsciente e das caligrafias chinesa e japonesa o movimento do corpo –, ao mesmo tempo em que valorizava a mancha pictórica, o abandono dos materiais tradicionais da pintura e a utilização de elementos tomados diretamente da realidade – isto é, reatualizando procedimentos que poderiam remeter ao dadaísmo –, a considerável adesão ao informalismo por artistas e críticos, enfim, desafiava não só o “bom-gosto” da abstração geométrica, senão, também, o conceito mesmo de obra de arte³²⁶.

Hugo Parpagnoli, crítico que seria designado diretor do MAM de Buenos Aires, argumentava, em artigo de 1959, a respeito do que os espectadores podiam ver em duas coletivas que se realizavam então, reunindo pintores dessa “tendência”:

El espectador que recorre las muestras de Pizarro y Van Riel no sólo debe renunciar al reconocimiento de una figuración en los cuadros sino que también, si fuera posible, debería dejar en suspenso sus hábitos mentales y visuales que lo llevan naturalmente a ver en toda obra hecha por el hombre el rastro de la inteligencia ordenadora.

No debe buscar ninguna forma deliberada sino tan sólo empastes, colores, vibraciones, grafismos libres, rugosidades, lisuras etcétera, o, dicho en general, documentación de reacciones incontroladas.

Desde el punto de vista de la sensación visual, tanto valor tiene el cuadro que está colgado en la Galería Pizarro entrando a la izquierda, como la mancha de humedad que se ve en la pared entre ese mismo cuadro y el piso; o con el mismo agrado podemos mirar un mapa real visto desde un avión o los charcos y riachos que forma la leche al volcarse que los rectángulos cubiertos de pintura por [Enrique] Barilari o, también, divertirnos igualmente con las sombras chinescas

surrealismo”. CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. Manifiesto neoconcreto [1959]. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 10.

³²⁶ GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Op. cit.*, p. 220.

reflejadas sobre una cortina que con los brochazos
negros sobre blanco de [Kenneth] Kemble³²⁷.

Parpagnoli chama atenção para o indecível das imagens. E se, em poucas palavras, o poder pode ser definido como aquilo que é capaz decidir sobre o indecível, ou ainda, como aquilo que busca controlar, limitar, significar os efeitos de uma ambivalente relação mantida com o vazio, quer dizer, com aquilo que a rigor é sem relação, tal indiferenciação no que supostamente seria visto nas imagens está, portanto, longe de significar uma indiferença quanto ao informalismo. E, não obstante, com essa desconfiança manifesta, queira ou não, o que parece ser realçado é a potência do diferimento; a abertura presente nas imagens, que para alguns deveria ser disciplinada. (Para que o mapa oriente. Para que não se pise na poça. Enfim, para que se saiba o que é arte: e todas as outras coisas, que então não são).

Poucos dias depois do artigo de Parpagnoli, é Eduardo Baliari quem faz observações contundentes a uma das exposições informalistas, condenando os “balbuceos” dos trabalhos pela falta de responsabilidade com a liberdade conquistada a duras penas pela pintura³²⁸. Para Baliari, o que se via nos trabalhos eram etapas que iam “desde la incapacidad hasta la humorada”, sem que se respeitasse, com essa extravagância, “un lenguaje sutil que requiere la dosis de espíritu e inteligencia que no la convierta en chabacanería”³²⁹.

Sem que se pretenda esgotar em poucas linhas tais disputas, mas apenas dar alguma visibilidade aos argumentos levantados principalmente pelos seus detratores, é possível também citar o texto de Ernesto Schóo, já em 1961, que em *Arte y Palabra*³³⁰ afirmava que “dejarnos invadir por el caos, auto-transformarnos en caos, es abdicar de la condición humana, por más caótica que esta parezca superficialmente”; e que, a respeito desse “movimiento plástico”, “su virtud mayor habrá sido la de fundamentar técnicamente la nueva figuración del futuro”; mas que “en el grand vendaval del Espíritu que se prepara, se aventarán los minuciosos borrones del ‘informalismo’, o

³²⁷ PARPAGNOLI, Hugo. “Pintura informal”. *La Prensa*, Buenos Aires, 15 jul. 1959.

³²⁸ BALIARI, Eduardo. “Informalismo”. *Noticias gráficas*, Buenos Aires, 23 jul. 1959.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ SCHÓO, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”. *Arte y palabra*, Buenos Aires, jun., 1961, p. 14-16.

la mayoría de ellos”. Ou ainda, já em 1968, quando muitas das experimentações da vanguarda plástica argentina abandonavam as instituições de arte – como o Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato Di Tella, capitaneado por Romero Brest desde a sua saída do Museo Nacional de Bellas Artes, em 1963 – e reivindicavam para si estratégias da vanguarda política; vale dizer, quando muitos artistas, principalmente após *Tucumán Arde*, encontravam no abandono da arte o gesto último da vanguarda artística³³¹; em 1968, León Ferrari, um dos principais protagonistas desse “itinerário”, em um texto chamado *El arte de los significados*³³², centrava seus argumentos, como já se viu, não em torno às preocupações da autonomia “estética” (estilo, forma, composição) e sim, precisamente, como Luis Felipe Noé, no gesto – vanguardista – de usar o que segundo a norma era “antiestético”, criando com isso uma nova pungência, um novo sentido: uma *an-estética*, se assim se quiser. Daí, portanto, a questão ser a disputa com o poder pelos *efeitos* da obra, num posicionamento pautado pela sua *eficácia*: “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera”³³³. Dito em outros termos – benjaminianos –, tratar-se-ia, para Ferrari, da necessidade de se pensar o autor como produtor e, por isso, de manter-se o foco não no “produto”, mas na “produção”; no limite, na *performance*. “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”³³⁴.

De qualquer modo, a obra de arte em sua eficácia e perturbação – sumamente política, quando não ideológica – seria alcançada, de acordo com Ferrari, utilizando-se o significado como “uno de los materiales estéticos más importantes”³³⁵. E o oposto dessa arte – a ser evitado – seria exatamente “una obra informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores”, segue o autor, “pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad”³³⁶. Assim, não há como transmitir mensagens:

³³¹ Cf. LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. *Op. cit.*

³³² FERRARI, León. *El arte de los significados*. *Op. cit.*, p. 20-27.

³³³ *Ibidem*, p. 27.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*, p. 26.

³³⁶ *Ibidem*, p. 24-25.

Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significativa es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con ese tipo de obras el autor no puede transmitir mensajes, pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse su significado en el observador³³⁷.

Ou seja, como no Brasil, mesmo após anos de seu aparecimento e da momentânea consolidação no cenário artístico da Argentina, o informalismo continuou a ser visto como uma expressão plástica contestável por sua falta de precisão e objetividade. Em seus aspectos “meramente formais” ou, como no caso da crítica de León Ferrari, em seus aspectos “significantes”, o informalismo era associado ao extremo subjetivismo, de certa maneira nocivo pela abertura que promovia a múltiplas leituras. Por outro lado, as manifestações contrárias ao informalismo seguiam em estreito diálogo com posições legitimadoras que vieram, por exemplo, de textos de Jorge Romero Brest³³⁸ (numa leitura que o mantinha distante, neste caso, da que Mário Pedrosa praticava no Brasil) e especialmente do crítico e poeta Rafael Squirru, fundador e primeiro diretor do Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, principal promotor das expressões informalistas: em suas leituras, Squirru buscava traçar afinidades entre o informalismo e o pensamento Zen Budista, levando em conta, também, justamente a genealogia crítica da modernidade, do progresso e da razão – o “irracionalismo” – que passa pelo *Dadá* e o surrealismo, e fazendo, além disso, distinções entre informalismo e tachismo (em linhas gerais, o primeiro mais “dialógico” – sujeito e obra –, enquanto o segundo, temperamental e espontâneo, seria mais “monológico”)³³⁹. Assim, embora mobilizasse forças tão

³³⁷ *Ibidem*, p. 25.

³³⁸ Cf. BREST, Jorge Romero. “Sobre el arte informal”. *Del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v.*, Buenos Aires, jul. 1961, p. 9; *Idem*. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”. In: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*. Buenos Aires: Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), 1963, p. 11-13.

³³⁹ Cf. SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”. *Clarín*, Buenos Aires, 16 ago. 1959, p. 7; *Idem*. Sobre el informalismo. In: *Movimiento informalista*

heterogêneas quanto as caligrafias chinesa e japonesa³⁴⁰, o espiritualismo Zen, o automatismo surrealista³⁴¹ e os impulsos da “anti-arte” dadaísta, com artistas igualmente heterogêneos nos modos de ser – nos modos de vir a ser ou de atualizar o sentido do – “informal”, o informalismo parecia ser visto como um conjunto em grande medida homogêneo, na medida em que era combatido por distintas frentes. Ora seu problema era a cooptação pelo gosto do mercado internacional; ora a impossibilidade de particularizar obras e distinguir os artistas; ora a falta de ordenamento, de controle; ora a inviabilidade da comunicação etc. Mas todas as censuras construídas a partir de um mesmo pensamento de base fenomenológica, isto é, de um projeto de presentificação, de consumação, de esclarecimento da arte e do mundo – sua ocidentalização.



Kenneth Kemble, *Sin título*, 1961 (técnica mista, 65 x 116 cm).

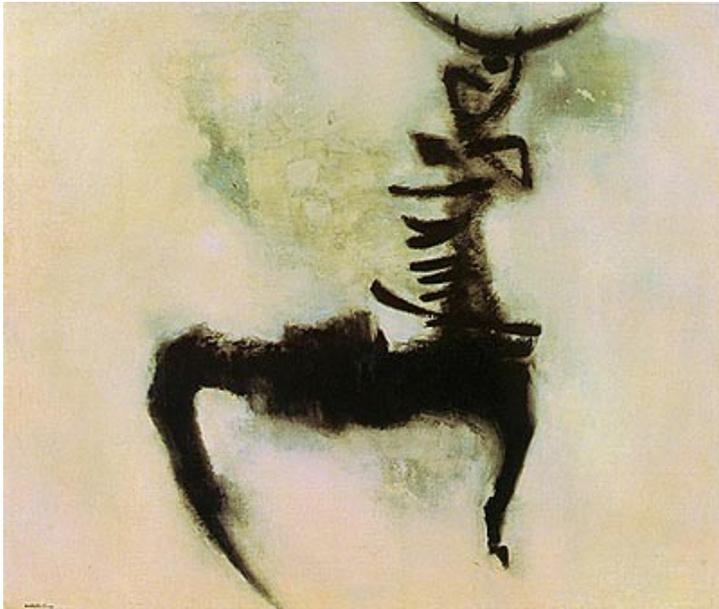
(Catálogo). Buenos Aires: Museo Municipal Eduardo Sívori, nov. 1959; *Idem*. “Una auténtica actitud informalista”. *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v.*, Buenos Aires, jul. 1961, p. 9/15. São variações de um mesmo texto em que as diferenças dizem respeito a ajustes terminológicos e escolhas dos artistas representativos.

³⁴⁰ Cf. PEDROSA, Mário. Arte signográfica. In: _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996, p. 311-314; *Idem*. Arte – Japão & Ocidente. In: _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000, p. 309-313.

³⁴¹ Cf. BENTO, Antônio. Roteiro e coerência: passos de uma obra [Catálogo da Exposição de Antônio Bandeira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969]. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal. Op. cit.*, p. 255.



Georges Mathieu, *untitled*, 1959 (óleo sobre tela, 96,5 x 161,3 cm).



Manabu Mabe, *Profeta I*, 1959 (óleo sobre tela, 110 x 130 cm).

5. Não se pode descontar, na cena dessas leituras, aquilo que as movia: o que orientava essas projeções que foram construídas com o intuito de obliterar o que havia de “projetivo” – ou de “romântico”, “individualista”, “alienado”, “irracional”, “caótico” etc. – nas expressões plásticas. Ou seja, deve-se ter em conta os projetos ascendentes que envolviam, de maneira indissociável, a cultura e a política dos países em questão, ambos em fase de modernização e acirrada concorrência regional, com seus respectivos anseios desenvolvimentistas e internacionalistas, quando não revolucionários. Sabe-se que onde há ascensão há hierarquia, uma linha que sustenta a estrutura, a simetria, a estabilidade, a razão. E por isso, talvez, para que se leia, hoje, o que se reúne com o nome de “informalismo” seja preciso pensar mais em termos de horizontalidade, com a atenção dirigida ao que está mais baixo, e quase escondido, colado na terra e no corpo. Uma atenção que pode ser encontrada não necessariamente na sistematização teórica do psiquiatra Hermann Rorschach, mas sim em seu exercício plástico, quer dizer, no que resiste ao cálculo e à força conciliadora do paradigma discursivo, e que apenas se oferece ao jogo e ao toque, como um fazer in-operante, sensivelmente. Torna-se significativo, neste caso, um comentário como o de Ewald Bohm:

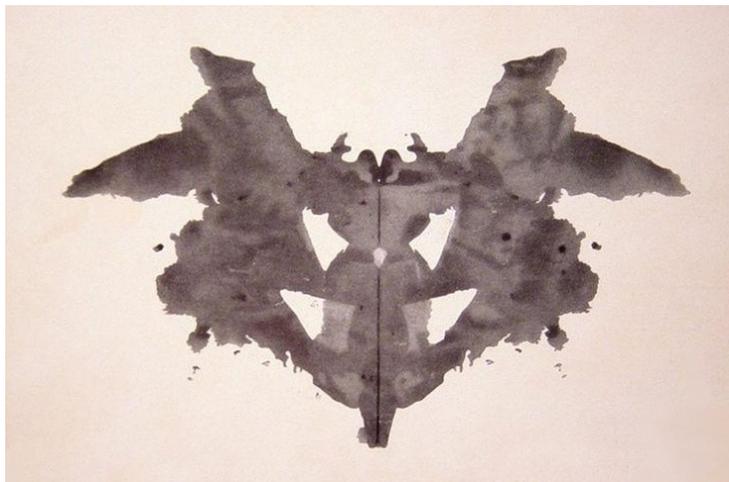
El autor continúa creyendo que debe atenerse al método original de Rorschach. En el curso del tiempo se han introducido numerosas modificaciones, no se sabe si para bien o para mal. Y hoy resulta “moderno” cuantificar todo, pero el test de Rorschach, por lo menos en su forma primitiva, no permite una cuantificación. Si, por tanto, se piensa que la posibilidad de medida es un requisito para la verdadera ciencia (lo cual de todos modos todavía no es seguro) el método de Rorschach no sería una ciencia sino más bien un *arte*³⁴².

Sobre as imagens de Rorschach também escreve Georges Didi-Huberman:

En plena época del surrealismo, de los “dibujos automáticos” y del interés especulativo sobre las manchas de tinta de Victor Hugo o las

³⁴² BOHM, Ewald. *El test de Rorschach. Op. cit.*, p. 9-10.

Kleksographien de Justinius Kerner, su genialidad consistió en producir unas imágenes que eran a la vez *fortuitas*, con el equívoco y la fragilidad que eso supone, y estructuralmente *llenas de significado*. Plenitud de significado obtenido, como bien se sabe, por medio de un procedimiento de huella, creadora automática de *simetrías formales*³⁴³.



Hermann Rorschach, *Psicodiagnóstico*, Lâmina 1.

A simetria é necessária para *conformar*, mas igualmente confortar o homem. Sua aparência estável ao mesmo tempo estabiliza as inquietações, as lacunas. Contudo, como no caso das lâminas de Rorschach, a simetria é apenas um aspecto das imagens. Como toda imagem, estas são inquietas, erráticas, excessivas. Assim, mais adiante, Didi-Huberman afirma o desequilíbrio:

Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el sujeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como *organización dúplice*:

³⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007, p. 65-66.

como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva* informe³⁴⁴.

A imagem vaga, mariposeia entre o esplendor e o informe, numa ambivalência que pode ser encontrada não só nas mariposas comentadas por Didi-Huberman e expostas, a seu modo, por Rorschach, mas também em outros espaços-tempos – inconciliáveis em termos fenomenológicos –, como nas repetições dos corpos na *pop art* de Andy Warhol, coetânea ao informalismo com seu *realismo traumático*, segundo a análise de Hal Foster³⁴⁵, ou, antes, na leitura de Roger Caillois sobre o inseto conhecido como *louva-a-deus*³⁴⁶. A respeito disso, segundo Caillois, em diversas culturas o louva-a-deus simboliza a tensão entre vida e morte, e seu comportamento durante a procriação (quando o macho é morto pela fêmea), aliado aos aspectos antropomórficos do inseto, encontra paralelos inegáveis se projetado sobre o comportamento humano, no que se refere ao inconsciente, aos conflitos afetivos e à sexualidade. Nesse sentido, o medo da castração opera como uma especificação do medo que o homem tem de ser

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 67.

³⁴⁵ “No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Intitulado ‘O inconsciente e a repetição’, esse seminário, ocorrido no início de 1964, foi mais ou menos contemporâneo às imagens de *Death in America*. Mas, à diferença da teoria dos simulacros de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma em Lacan não foi influenciada pela pop. Porém, é informada pelo surrealismo, que tem seu efeito tardio sobre Lacan, um antigo associado dos surrealistas, e a seguir afirmarei que a pop é relacionada ao surrealismo como um realismo traumático (minha leitura de Warhol é sem dúvida surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, ‘não é *Reproduzieren*’; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem”. FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. *O retorno do real*. *Op. cit.*, p. 123-158 [p. 127-129].

³⁴⁶ CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Op. cit.*

devorado pela fêmea durante ou depois do acasalamento, encenação fornecida com exatidão pelas núpcias do louva-a-deus. Tal cena é proto-histórica. Quer dizer, as determinações das estruturas sociais não esgotam o psicológico, o mítico; e certas reações que no homem são encontradas apenas em um estado de virtualidade, no restante da natureza podem corresponder a fatos explícitos facilmente observáveis. De modo que o que é obliterado pelos projetos de essencialização e presentificação do mundo – na arte, na política – é exatamente esse pensamento acefálico que expõe a relação – o vazio – entre jogo e poder. É esse aspecto anestésico, potente, do mimetismo, que mostra aquilo que a cada vez resta: uma mancha; uma ausência; uma imagem inconsciente; um louva-a-deus decapitado na cópula; um sujeito tendido simultaneamente ao erotismo e à morte; e isso ainda outra vez: desde o “nascimento da arte”, agora, desde Lascaux.

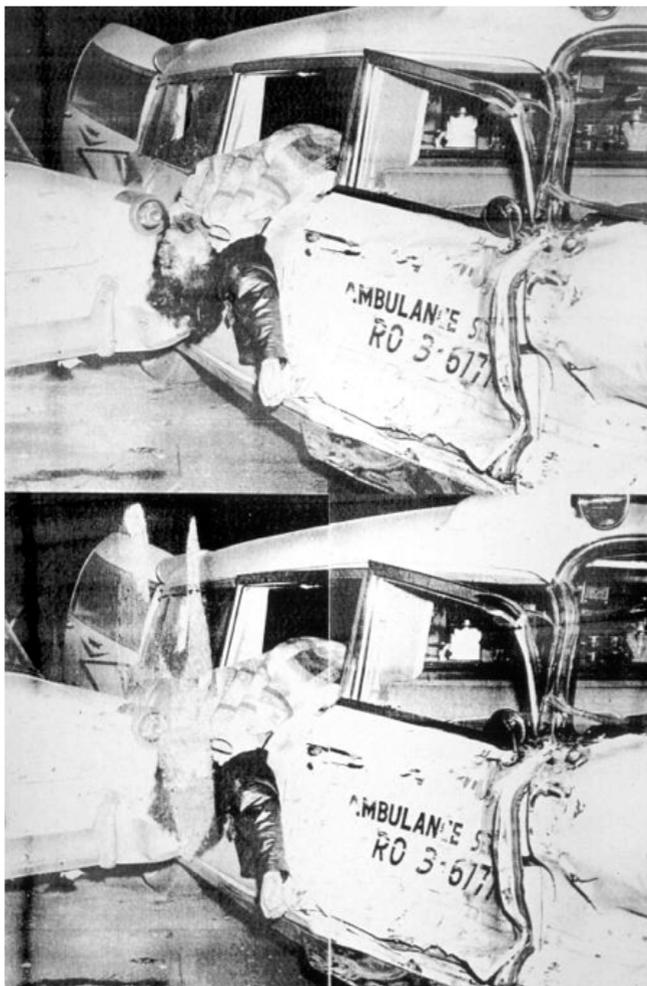
A larva informe é o que move e se move com as imagens. O informe, escreve Raúl Antelo, “aponta um para-além do sentido que é, justamente, sua energia anti-hierárquica”³⁴⁷. É o que se vê quando “cai a máscara” – como se diz – de esplendor formal que reveste as pretensões normalizadoras do sentido. Ou quando cai o “casaco matemático”, como escreveu Bataille em 1929, ao pensar o começo de um dicionário:

INFORME. – Um dicionário começaria a partir do momento em que não oferecesse mais o sentido e sim os “trabalhos informais” das palavras. Assim informe não é apenas um adjetivo que tem tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido e se faz esmagar por toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos estivessem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra finalidade: trata-se de dar um casaco de montaria ao que é, um casaco matemático. Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é simplesmente informe equivale a dizer que ele é alguma coisa como uma aranha ou um escarro³⁴⁸.

³⁴⁷ ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”. *Op. cit.*, p. 44.

³⁴⁸ BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents*, Paris, n. 7, p. 382, 1929. Tradução: Fernando Scheibe.

Informalismo: em suma, trata-se de um nome vago e rasteiro; uma aproximação, apenas, à mancha, à aranha, ao escarro, ao que escapa. Como um nome qualquer, ele não *tem* sentido; mas com ele se dá a ver, a cada vez, uma singularidade indomesticável: cada um dos trabalhos informais que assediam os sujeitos e seus projetos.



Andy Warhol, *Ambulance Disaster*, 1963
(*silkscreen e tinta acrílica sobre tela*, 315 x 203 cm).



Andy Warhol, *Rorschach*, 1984
(polímero sintético sobre tela, 417,2 x 292,1 cm)

a-fundações

1. O porto, a ponta, o ponto, sendo outro, é também aquele mesmo de onde partiria, séculos depois, Henri Michaux: Amberes, grande empório mundial do século XVI. Daí partiu em 1534, como mercenário alistado, o bávaro Ulrich Schmidel para integrar-se em Cádiz à tripulação que sob o comando de Pedro de Mendoza navegaria rumo ao *Río de la Plata*, nas Índias Ocidentais. Ao contrário das expedições anteriores – a de Solís em 1515, as de Gaboto e García em 1526 e 1527 –, esta não seria, contudo, uma viagem destinada apenas à descoberta e exploração do Novo Mundo, voltada à indagação da natureza e dos habitantes índios, do solo e de suas riquezas, do curso dos rios etc. A empresa mendozina³⁴⁹ tinha como lastro um explícito motivo fundacional: fundamentalmente colonizadora, propugnadora da soberania espanhola contra o avanço português e da universalidade católica contra o cisma da reforma protestante³⁵⁰, coube a ela o papel de firmadora do domínio espanhol que daí então margeou o Rio da Prata de modo permanente³⁵¹. Como registraria posteriormente a célebre pena do cronista Schmidel – pena nem sempre benévola com os feitos católicos dos companheiros em armas –, *Buenos Ayres*, débil fortificação levantada por homens igualmente debilitados num território habitado pelos índios *querandís*,

³⁴⁹ Pedro de Mendoza não permaneceria muito tempo à frente da empresa. Após o assalto dos nativos a Buenos Aires, primeiro decide abandonar esse porto sinistro; passa então o comando a Juan Eyollas e, logo, em 1537, enfermo, resolve voltar à Espanha, aonde não chega: morre durante o trajeto.

³⁵⁰ Uma narrativa de viagem aos trópicos de matriz calvinista (ou uma história da malograda França Antártica pelas palavras de um sapateiro-missionário) pode ser encontrada em: LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil* [1578]. Tradução e notas: Sérgio Milliet. Bibliografia: Paul Gaffarel. Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas: Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. Já para uma versão luterana, posteriormente reconhecida por Léry pela precisão de suas descrições, cf. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil* [1557]. Tradução: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.

³⁵¹ As informações apresentadas aqui foram tomadas principalmente de SCHMIDL, Ulrich. *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil*. Traducción: Edmundo Wernicke. Buenos Aires: Ediciones de la Veleta, 1993 (Con ilustraciones; del manuscrito de Stuttgart, con anotaciones críticas, precedido de estudios; original y *editio princeps* de 1567).

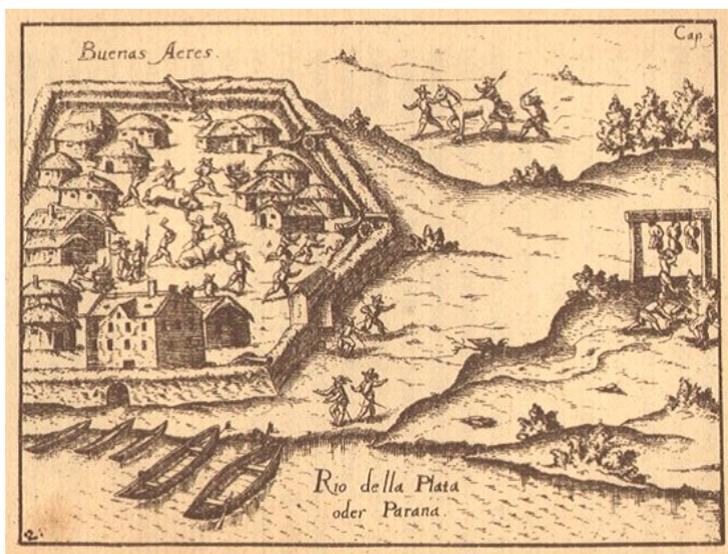
foi um dos primeiros – e desastrosos – resultados do avanço da globalização na região³⁵².

[...] Después de todo esto permanecemos reunidos durante un mes en el asiento de Buenos Aires en gran penuria y escasez hasta que se hubieron aprestado los barcos. En este tiempo en que estuvimos reunidos, vinieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones; una se llamaba [los] Querandíes, la otra [los] Guaraníes, la tercera [los] Charrúas, la cuarta [los] Chaná-Timbúes. (También) era su intención que querían darnos muerte a todos nosotros, pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar; pues nuestras casas estaban techadas con paja; sólo la casa del capitán general estaba cubierta con tejas. [...]

A esto quemaron también cuatro navíos grandes pues estos navíos estaban surtos hasta a media legua de nuestro asiento de Buenos Aires. [...] Esto ha ocurrido en el año 1535 y en el día de San Juan³⁵³.

³⁵² “En esto Dios el Todopoderoso nos dio su gracia divina que nosotros vencimos a los sobredichos Querandíes y ocupamos su lugar; pero de los indios no pudimos apresar ninguno. [...] Después que nosotros vinimos de nuevo a nuestro real, se repartió la gente; / la que era para la guerra se empleó en la guerra; y la que era para el trabajo se empleó en el trabajo. Y ahí se levantó un asiento y una casa fuerte para nuestro capitán general don Pedro Mendoza y un muro de tierra en derredor del asiento de una altura hasta donde uno podía alcanzar con una tizona. (También) este muro era de tres pies de ancho y lo que se levantaba hoy se venía mañana de nuevo al suelo; pues la gente no tenía qué comer y se moría de hambre y padecía gran escasez. (También) se llegó al extremo de que los caballos no daban servicio. Fue tal la pena y el desastre del hambre que no bastaron ni ratas ni ratones, víboras ni otras sabandijas; también los zapatos y cueros, / todo tuvo que ser comido”. *Ibidem*, p. 13.

³⁵³ *Ibidem*, p. 15-16.



Ilustrações da edição de Levinus Hulsius, Nuremberg, 1599. In: SCHMIDEL, Ulrich. *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Notas bibliográficas y biográficas: Bartolomé Mitre. Prólogo, traducción y anotaciones: Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Cabaut y Cia., 1903.

Não à toa, este começo estava fadado a fracassar em seu sucesso, e tendo sido frustrada a primeira fundação, foi necessária uma demora, com a qual o gesto pudesse ser repetido, diferido: apenas em 1580, *Buenos Ayres* encontraria em Juan de Garay seu segundo fundador. Daí, produção, comércio, povoação. Não obstante, o primeiro episódio não seria de todo obliterado, ao que parece sob a condição de poder ser honrado, comemorado, em certo sentido superado, restaurado, corrigido. Com efeito, ele é reatualizado pelo uso do mesmo nome, de modo que o devido sentido fundacional ecoa, mas composto, contudo, com o limiar, o marginal: trata-se do *Puerto Santa María de Buenos Ayres*; e de resto não deixaria de ser repetido, contado e recontado, talvez – esta é uma proposição de leitura – por ser sim emblemático do que poderia ser chamado – numa analogia um pouco arriscada entre constituição do sujeito e constituição da história – um encontro faltoso. Como a obra de Sarmiento, dir-se-ia, que, nomeada fundadora da literatura argentina, o faz – se o faz – fora do seu lugar: como se sabe, *Facundo, o civilización y barbarie* foi escrita em 1845 durante o exílio chileno do autor. Quer dizer, qual é afinal a origem de Buenos Aires? Onde se encontra sua fundação? Provavelmente não na gênese do que viria a ser esse exemplo tropical de florescimento civilizatório e sim, de alguma forma, em algum lugar entre o vir-a-ser e a extinção, como sugeriu Benjamin³⁵⁴. Isso porque a segunda fundação, ao reatualizar a primeira, que foi reprimida – ou afundada, por assim dizer –, faz com que esta passe a ser entendida como tal; no entanto, essa sua *primeiridade*, seu vanguardismo³⁵⁵, em vez de mostrar-se efetivo, plenamente significativo

³⁵⁴ “A origem”, afirma Benjamin, “apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. E ele segue: “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”. BENJAMIN, Walter. *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*. In: _____. *Origem do drama barroco alemão* [1925]. Tradução: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 68.

³⁵⁵ A leitura que permeia este trecho do texto é aquela que faz Hal Foster, via Freud e Lacan, sobretudo, para comentar o efeito *a posteriori* na relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas nos Estados Unidos. Logicamente, o vanguardismo aqui em questão destaca, em primeiro lugar, o sentido bélico do termo, que é indissociável, contudo, de sua carga simbólica, em relação ao aspecto fundacional em jogo, que segue uma estrutura comprovativa e performativa ao mesmo tempo. Assumo, afinal, o risco de essa aproximação ser

em seu momento inicial, como o que seria aí um início acabado, finalizado em si mesmo como causa que determina consequências futuras, constitui-se, de outro modo, como um furo, uma falta, como uma interrupção ou um trauma na ordem simbólica, e que a partir de então pode ser de algum modo elaborado, inserido numa rede significativa onde o acontecimento se modifica com a báscula entre o “original” e a “repetição”. É assim que a primeira fundação retorna, mas do futuro, e como uma ausência incontornável ali marcada: como um *in-sucesso*, uma *a-fundação*. Essa inadequação do presente a si mesmo – como escreveu Derrida a respeito da estrutura ao mesmo tempo comprovativa e performativa que, numa retroatividade fabulosa, atua no gesto e no reconhecimento de uma assinatura, de uma firma³⁵⁶ – assedia, portanto, a fundação de Buenos Aires, na sua alternância de antecipações e reconstruções. Ou em outras palavras – nos termos benjaminianos para o que segue passando, mas *a contrapelo*, expondo o que foi violentamente silenciado –, trata-se de documentos de cultura *e, ao mesmo tempo*, barbárie.

Numa sorte de intermitência, a origem se alonga e pontua com essa demora, ou melhor, vem a existir depois, como postergação ou demora. Sob o impacto da ocupação da Europa pelos nazistas e pouco antes do seu suicídio num território fronteiriço, Benjamin – marxista heterodoxo, judeu heterodoxo, filósofo heterodoxo – retomaria a questão nas teses *Sobre o conceito de história*, onde a origem novamente se insinua como um trauma, ou mais precisamente, neste caso, um choque:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexu causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados

um tanto esquemática ou até mesmo imprópria, embora o argumento pareça mostrar-se produtivo. Cf. FOSTER, Hal. Quem tem medo da neovanguarda? In: *O retorno do real. Op. cit.*, p. 21-49.

³⁵⁶ “La firma inventa al signatario. Este sólo puede autorizarse a firmar una vez llegado al final, por decirlo de algún modo, de su firma, y en una suerte de retroactividad fabulosa. Su primera firma lo autoriza a firmar”. DERRIDA, Jacques. *Otobiografias: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* [1976]. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 17-18.

por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico³⁵⁷.

2. O pensamento de León Ferrari parece mover-se sob esse signo a-fundacional. Seus trabalhos não o tematizam, não o ilustram – com efeito, não aclarar, não dar lustre, não tornar ilustre é, ao que parece, uma de suas preocupações – e no entanto o expõem de distintas maneiras, em diferentes contextos. E não apenas *seus* trabalhos, vale dizer, nos trabalhos de sua *autoria* ou com sua *autoridade*: a própria rede que se pode desdobrar tendo esse nome – León Ferrari – como um ponto articulador – de choques, de vazios, de silêncios, de desencontros – apresenta de maneira notável essa mesma inflexão crítica, que se espalha em linguagens e usos dissímeis, mas sumamente fluidos, não-autônômicos: o que está em jogo é a potência do pensamento. E aqui ressoa: por qual começo? Pelos portos. Pelos rios. Pelos índios. Pela antropofagia. Pela violência. Quer dizer, a primeira fundação de Buenos Aires e suas repetições podem ser consideradas espaços-tempos privilegiados para um arranjo que apresente tal potência. Isto é, inevitavelmente, o começo de uma configuração da história e de seus sujeitos – os que sujeitam e os que se sujeitam – não cessa de passar pelas imagens: pelo contato, pela contemporaneidade com Schmidel, Pedro de Mendoza, Juan de Garay, povos autóctones, guerras, desastres, ritos, paisagens etc.

É como *productor* que Ferrari se junta ao diretor Fernando Birri para, em 1958 e 1959, filmarem *La primera fundación de Buenos Aires*³⁵⁸. A animação é feita a partir de tomadas de detalhes e

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 232.

³⁵⁸ Produzida por Producciones del Sur, “ilustrada por Oski, fotografada por Enrique Wallfisch, leída por Raúl de Lange, musicada por Virtu Maragno, puesta en movimiento por el ayudante de dirección Manuel Horacio Giménez, compaginada por Antonio Ripoll, producida por León Ferrari y dirigida por Fernando Birri”. Cópia do Archivo Audiovisivo del Movimiento Operaio e

deslocamentos da câmera sobre um quadro homônimo do amigo Oscar Esteban Conti – *Oski* –, realizado dois anos antes com base no relato de Schmidel e nas ilustrações da edição de Levinus Hulsius, que tão bem destacam não apenas o fracasso do episódio fundacional como também os eventos ligados ao canibalismo praticado pelos espanhóis famintos³⁵⁹. A crônica de Schmidel serve de fio narrativo para a narrativa que, a rigor, também está no quadro, assim como nas gravuras de visão pré-renascentista – isto é, visão descentralizada, em que distintas ações, às vezes em torno de um mesmo personagem, coincidem num mesmo plano, e diferentes tempos acontecem na superfície de um mesmo tempo – que acompanham um dos relatos inaugurais da modernidade. A produção como um todo e os papéis desempenhados acompanham assim uma série de complexos deslocamentos que seguem não só uma

Democratico y de la Fundación Fernando Birri de Artes multimediales. A recepção do filme não podia ter sido melhor: Premio Fondo Nacional de las Artes (1959), Premio II Muestra del Cine Independiente del Instituto Nacional de Cinematografía (1959), Selección Oficial para el Festival de Cannes (1959). Durante a última ditadura, os negativos se perderam num incêndio no laboratório Alex. Com a redemocratização dos anos 1980, Birri volta do exílio e sua irmã então encontra em sua casa os rolos um, dois e quatro da única cópia positiva do filme. Na casa de León Ferrari, embora invadida pelos militares, encontram, quase inacreditavelmente, o terceiro rolo, que faltava. Apenas em 2000 a única cópia positiva é restaurada e exibida. “Direzione del restauro: Guido Albonetti; rigenerazione del positivo, Luigi Bellucci; datore luci al telecinema, Paolo Amatori; restauro del suono, Vieri Martelli; supervisione generale, Fernando Birri, 2000”.

³⁵⁹ “Sucedió que tres españoles habían hurtado un caballo y se lo comieron a escondidas; y esto se supo; así se los prendió y se les dio tormento para que confesaran tal hecho; así fue pronunciada la sentencia que a los tres susodichos españoles se los condenara y justiciara y se los colgara en una horca. Así se cumplió esto y se los colgó en una horca. Ni bien se los había ajusticiado y cada hombre se fue a su casa y se hizo noche, aconteció en la misma noche por parte de otros españoles que ellos han cortado los muslos y unos pedazos de carne del cuerpo y los han llevado a su alojamiento / y comido. (También) ha ocurrido en esa ocasión que un español se ha comido su propio hermano que estaba muerto. Esto ha sucedido en el año de 1535 en nuestro día de Corpus Christi en el sobredicho asiento de Buenos Aires”. SCHMIDL, Ulrico. *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil*. *Op. cit.*, p. 13. Note-se, neste trecho, como se dá o distanciamento de Schmidel em relação a “los españoles” em questão. Quer dizer, aqui, se sua voz não condena explicitamente os acontecimentos, tampouco deixa incluir-se sem mais, como em outros trechos da crônica em que escreve “nosotros los cristianos”.

horizontalidade; ao mesmo tempo projetam-se numa verticalidade sem fim, suspensiva, esvaziadora, vertiginosa como numa sorte de *mise-en-abyme*³⁶⁰, desde o relato contado e recontado, figurado e refigurado, até a engenharia necessária para a realização das filmagens, que supõe a justaposição e a sobreposição do engenheiro, do produtor, do diretor, do autor, do realizador etc. O positivo restaurado traz uma explicação:

Il regista Fernando Birri e il produttore León Ferrari progettano un fil sul quadro. I realizzatori dell'opera inventano “una macchina diabolica” artigianale per le riprese di dettaglio e in movimento sulla sua superficie di piccole dimensioni³⁶¹.

Com detalhes fornecidos por Edgardo Cozarinsky e em parte amparado pela cronologia do trabalho de Ferrari escrita por Andrea Giunta, Daniel Link afirma:

La “máquina diabólica” es, en realidad, una Banc-titre (según su denominación en francés) o Rostrum camera (según su denominación norteamericana), dispositivo inventado en 1906 para realizar animaciones, muy frecuente en la filmación de piezas de archivo (documentos o imágenes fijas) y que León Ferrari consigue realizar con la asistencia de “unos amigos ingenieros que tenían una fábrica de zorras eléctricas”.

En esa “aventura”, León Ferrari inscribe su nombre como “productor”.

³⁶⁰ “[...] é um filme todo feito sobre somente um quadro, não é um desenho animado. A câmera o percorre, aproxima-se, distancia-se, vai e volta. Era preciso construir um aparelho para fazer um movimento vertical e um horizontal e as combinações dos dois. Então montei um esquema e falei com alguns amigos engenheiros que tinham uma fábrica de transportadores elétricos. Eles fizeram um aparelho muito simples que demos o nome de ‘pantógrafo cartesiano’. Era preciso de três a quatro pessoas para movimentá-lo, um pegava na manilha, outro no foco, e tudo isso ocupava a sala inteira da casa de Castelar, enquanto Oski estava em um quarto terminando o desenho”. León Ferrari em entrevista a Andrea Giunta. In: GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: Retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 77.

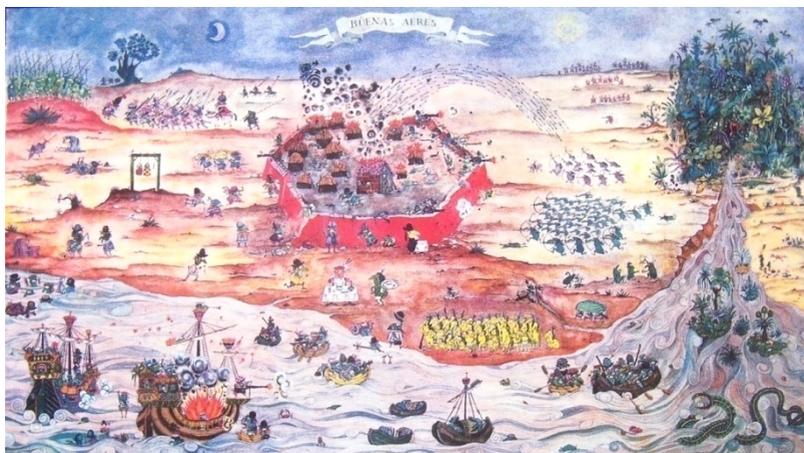
³⁶¹ Ver nota 358.

Al mismo tiempo, los textos de la película postulan una equivalencia entre “regista” y “produttore”, esos “realizzatori dell’opera” que no son sino dos caras de la misma moneda (el autor, el productor) o, mejor, el lugar vacío (el único) que el artista puede ocupar toda vez que ha declarado su guerra no a las imágenes, sino al uso idólatra de éstas, sacadas del Tiempo/ de los Tiempos, e inmovilizadas en una forma-mercancía cada vez más nauseabunda³⁶².

Não se pode descartar, portanto, que o produto de tal “máquina diabólica”, proporcionadora daquilo que Benjamin chamaria uma iluminação profana, apresente uma afinidade muito grande – não só quanto ao procedimento empregado, mas sobretudo em certos efeitos – com a experiência levada a cabo por Alain Resnais e Robert Hessens sobre trabalhos – telas, desenhos e esculturas – de Pablo Picasso, fundamentalmente *Guernica*, que dá título ao filme e, como se sabe, foi pintado durante a guerra civil espanhola, após o bombardeio da pequena cidade na região de Biscaia, capital do País Basco, feito pelos aviões nazistas³⁶³. E de resto, mesmo que se desconsiderassem as viagens à Europa de Oski, Ferrari e Birri, é mais que provável que, ao final da década, o curta-metragem de 1950 já tivesse sido exibido em alguma sala do centro de Buenos Aires, nos arredores da Calle Florida e da Avenida Corrientes. Seja como for, Fernando Birri, especialmente, trazia em sua bagagem a experiência dos cursos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, entre 1950 e 1953, quando de sua reabertura após a guerra. E também havia criado e dirigido, em 1956, o Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral, que ficaria conhecido como Escola Documental de Santa Fé – cidade fundada pelo mesmo Juan de Garay – e não omitiria a marca do neorealismo italiano em suas produções, bem visível, aliás, em *Tire dié*, de 1958, filme que marcou época ao mostrar, na periferia da cidade portuária, as crianças que viviam de pedir moedas aos passageiros dos trens que atravessavam o bairro miserável, perdido numa linha entre Santa Fé, Rosário e Buenos Aires.

³⁶² LINK, Daniel. León Ferrari: la experiencia exterior. In: *León Ferrari – Brailles y relecturas de la Biblia*. Curaduría: Florencia Battiti. Buenos Aires: MALBA, 2012.

³⁶³ Locução: Maria Casares e Jacques Pruvost sobre texto de Paul Eluard. Música: Guy Bernard. Diretor de produção: Claude Hauser.



Oski, *La primera fundación de Buenos Aires*, 1957
(nanquim e aquarela sobre papel, 100 x 200 cm).

A analogia com o complexo movimento da máquina diabólica inventada por Ferrari pode ser produtiva, assim, para expor mais que a guerra – travada por ele em longo prazo – ao uso idólatra das imagens, uso que as imobiliza num não-uso, numa forma-mercadoria; pode ser produtiva, igualmente, para apresentar a complexidade e mesmo a ambivalência das posições assumidas pelos sujeitos numa época perfeitamente determinada. O dispositivo aproxima-se, distancia-se, vai e volta. Seu movimento combina a horizontalidade e a verticalidade. Em 1958, isso poderia ser chamado, em uma palavra, *desenvolvimentismo*, ideologia que propugnava o avanço capitalista *nacional* (integração, industrialização, planejamento econômico e crescimento do mercado interno) como forma de superar os muitos entraves à modernização dos países dependentes. Ainda que, afinal, viesse a tornar-se fundamentalmente um instrumento mantenedor da ocidentalização do mundo, tal ideologia tampouco era avessa, então, a certos setores socialistas, reformistas ou “meio comunistas” – para valer-se da expressão de Ferrari – e seus propósitos, também centralizadores no que diz respeito ao papel do poder público, enquanto agente promotor e regulador do impulso desenvolvimentista, mas não alheios à importância do papel que deveria desempenhar nessas sociedades a burguesia industrial, em sua relação com o capital estrangeiro, para preparar as condições materiais para aquilo que viria a ser uma forma de revolução,

mesmo que democrática³⁶⁴. Além disso, na Argentina, a autodenominada Revolución Libertadora havia solapado violentamente o peronismo, o que abria caminho para os esclarecimentos – de direita e de esquerda –, que se encontravam agora diante de um mesmo desafio, aparentemente inaudito: o que fazer com as massas que com Perón foram chamadas a ocupar papel protagônico na cena política do país? “Se quería emanciparlas del líder derrocado, ¿pero cómo sustraerlas de ese influjo si la política económica y social del gobierno no era sensible a sus aspiraciones?”³⁶⁵.

Não se tratava de expor a estrutura por meio de sua desconstrução. Sabe-se que o pragmatismo da política determina que, se há um lugar vazio, ele deve ser ocupado decisivamente: essencialmente. Ao contrário, por isso, a questão parecia ser manter, e mais que isso, nutrir a fábula com voluntarismo e cálculo: em suma, racionalizar a estrutura – a Nação, o mercado – e concentrá-la, para sustentá-la e ao mesmo tempo disseminá-la até suas margens, num deslocamento pretensamente inclusivo, mas com efeito propiciador de um acesso perverso – *ex-capere* – à vida civilizada da civilização ocidental e cristã³⁶⁶. Em 1967, Rogelio Frigerio, um dos principais orientadores

³⁶⁴ “Hasta que llegó, a mediados de los sesenta, una nueva fórmula –la de la modernización por vía autoritaria–, el desarrollismo se identificó, fundamentalmente, con la alternativa gradualista, reformista, asociada con la democracia representativa”. ALTAMIRANO, Carlos. “Desarrollo y desarrollistas”. *Prismas: Revista de historia intelectual*, n. 2, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 75-94 [p. 81].

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 77.

³⁶⁶ “De acuerdo al razonamiento que Frigerio y Frondizi hicieron suyo, aunque estaba lejos de ser novedoso incluso dentro de las teorías del desarrollo, el gran reto era industrializar un país que sufría de una aguda falta de capitales: ni el estado ni el sector privado tenían la posibilidad de generar el ahorro necesario para financiar las grandes inversiones básicas (siderurgia, química pesada, energía etc.). ¿Cómo promover entonces esos rubros que eran la llave de la industrialización y de la soberanía, si no se quería apelar, por razones políticas y sociales, al método del ahorro compulsivo practicado en los regímenes socialistas? Mediante empréstitos internacionales y radicaciones directas de capital privado extranjero, es decir, haciendo uso de la financiación externa para la construcción de las industrias esenciales y de una infraestructura económica moderna. El estado nacional, por su parte, no se limitaría a crear condiciones favorables para la actividad de capitales internos y externos, dejando librada a la espontaneidad del mercado la localización de las inversiones. El estado desarrollista, que era un estado programador, el cerebro del desarrollo, definiría

doutrinários do desenvolvimentismo na Argentina e, também por sua relação direta com Perón durante o exílio, figura central para a compreensão de como se deu a capitalização das massas peronistas após a Revolución Libertadora, sintetizaria o funcionamento dessa máquina diabólica:

Construir la nación significa echar las bases materiales de la nacionalidad. Reproducir los centros industriales a lo largo y lo ancho del país, unirlos geográficamente a través de un nuevo sistema de comunicaciones, construir la industria pesada —que es madre de industrias urbanas y agrarias— explotar intensivamente los recursos naturales, elevar los niveles de vida materiales y culturales de toda la población. En otras palabras, desarrollar vertical y horizontalmente una economía moderna, integrada, constituye para nosotros el gran objetivo nacional, el fundamento de la unidad nacional. Si se subordina este objetivo a la integración regional, se renuncia a construir la Nación³⁶⁷.

Quer dizer, especialmente sob esta sorte de nacional-liberalismo (ou de liberal-nacionalismo, dependendo da ênfase que se dê a cada um dos termos) do antigo líder anti-imperialista Arturo Frondizi (1958-1962), fez-se uma aposta, de modo que se jogava assumindo, mesmo que inadvertidamente, o risco da razão obscurecer-se, da máquina engripar (ou, plenamente azeitada, de passar a funcionar sozinha, o que dá no mesmo); em suma, o risco de confundir libertação nacional e autodeterminação com a exploração e a violência repetidas em cada uma das instâncias e espaços da sociedade; como uma senhora em *Tire dié* que oferece balas às crianças abandonadas para que elas lhe separem o lixo orgânico, entre porcos e outros animais, num quintal depauperado. Se nesses mesmos anos Rodolfo Walsh traduzia em *Operación Masacre*

las prioridades con arreglo a la meta por alcanzar: la nación plenamente desarrollada. Fijadas éstas, el poder público obraría mediante los instrumentos legales de la política impositiva, crediticia y monetaria, para estimular y orientar las inversiones hacia los sectores estratégicos". *Ibidem*, p. 89.

³⁶⁷ FRIGERIO, Rogelio. *Estatuto del subdesarrollo: las corrientes del pensamiento económico argentino* [1967]. 3 ed. Buenos Aires: Librería del Jurista, 1983, p. 42.

sua leitura da resistência popular na periferia – e o seu saldo com a repressão que se seguiu à derrubada de Perón – e um dramaturgo *pop* como Agustín Cuzzani propunha em *Los indios estaban cabreros* uma “farsátira en tres actos”, de acento niilista, na qual o pioneirismo dos descobrimentos se dá *ao revés*, cabendo a índios mexicanos – liderados por um príncipe revolucionário que estava exilado – a viagem às terras do Deus-Sol no Oriente, a fim de lhe denunciarem as violências e os desmandos cometidos pelos sacerdotes³⁶⁸, em *Tire dié* e em *La primera fundación de Buenos Aires*, o que se vê é uma alusão à barbárie que não cessar de cercar e assediar uma cidade; cidade que, na verdade, apesar de todo seu esforço centralizador, não consegue – nunca conseguiu – manter-se imune, sendo então estranha a si mesma: o assassinato e o canibalismo entre os próprios espanhóis são, nesse sentido, excedentes indissociáveis de todo crédito cobrado no futuro, em seu nome ou em nome de qualquer Nome.

Por certo, *La primera fundación de Buenos Aires* é ainda assim radicalmente distinto – em procedimento, ambições, modo e tom – de *Tire dié*. Talvez por ser mesmo improvável lograr sustentar com os traços de Oski a sisuda pretensão fundadora de “un cine nacional, realista y crítico” na Argentina, como declarava o manifesto, assinado por Birri, que acompanhou *Tire dié* em 1958, durante o lançamento e

³⁶⁸ Advogado, escritor e professor de dramaturgia, Cuzzani foi também roteirista de cinema, rádio e televisão. No primeiro ato da peça, a cena se desenvolve em uma pequena aldeia de pescadores às margens do Atlântico, “en los costados mejicanos del Imperio de Tuasantisuyu, provincia vasalla de Michocoan, en tiempos en que Axayaca era Uei Toatlon, es decir, emperador, en el año 12 de las cañas de la octava gavilla – era mejicana correspondiente al año 1491 de nuestra era”. Logo o príncipe Tupa, retornado do exílio, é descoberto, e então anuncia: “– Óiganme todos. No habrá otra revolución como las anteriores. Mientras los sacerdotes tengan engañado al Dios-Sol toda batalla será inútil. (A Chola). ¿Recuerdas mis preguntas de las otras noches? ¿Sabe el Sol lo que ocurre con sus hijos? ¿Oye nuestros lamentos y nuestras plegarias? Yo... iré a buscar las respuestas. Navegaré. Navegaré con esta balsa hacia el este, donde sale el sol todas las mañanas. Navegaré hasta el fin del mar y golpearé a las puertas de Sol bien de mañana. Y pediré por ti, y por él, y por todos nosotros. Le diré la verdad. No tengo más que esa balsa y el viento. Esa es toda mi nueva revolución. (A Chola). ¿Sigues creyendo que huyo, muchacha?”. CUZZANI, Agustín. *Los indios estaban cabreros*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1958, p. 21.

divulgação do filme³⁶⁹. O traço de Oski dificilmente serviria para isso: seu gesto é *avacalhador*, e a câmera que se movimenta vertical e horizontalmente sobre o plano frisa – redobra – a exposição, ao deter-se e deslocar-se por detalhes da narrativa que pictoricamente se desenrola nessa mesma lâmina composta, não obstante, de temporalidades, de tempos dissímeis. Vale dizer: se a visão é pré-renascentista em seu simultaneísmo espacial não hierárquico, o procedimento, por sua vez, remete ao barroco³⁷⁰, na medida em que o quadro e o filme são a reiteração anacrônica de camadas e camadas – outras camadas, as mesmas (as de Ulrich Schmidel, Levinus Hulsius, Theodore de Bry, Dürer, Hans Staden, Cieza de Leon etc.) –, que são reatualizadas e simultaneamente deslocadas; a *fundação* – no fundo, esse significante com que se lida, luta e dá a ver afetos atemporais em jogo num tempo determinado – mostra-se assim sem fundo, vertiginosamente à superfície, presente e ausente, devendo por isso ser sempre repetida, de acordo com um imaginário que não se dissocia da problemática do começo, da origem – e por isso mesmo do exílio – e da necessidade de se recomeçar, refundar, numa partida sem fim, como num jogo: mais uma vez, ainda. Daí que entre o vir-a-ser e a extinção, entre a cultura e a barbárie, *La primera fundación de Buenos Aires* seja ao mesmo tempo, sempre, a *Primera destrucción de Buenos Aires*.

³⁶⁹ “Con esta primera experiencia, producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera: 1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino, aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. [...]”. BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fé*. Santa Fé: Editorial Documento, 1964, p. 52.

³⁷⁰ Ao barroco também Umberto Eco remeteu o trabalho de Oski, em 1974, por ocasião de uma exposição de miniaturas do artista em Milão: “el estilo de Oski es florido, barroco, se adapta mejor al paseo del caballero con sombrero de copa (pero también sobre patines con rueditas) por un paisaje de frondosa vegetación tropical o en un salón lleno de cosas hermosas de pésimo gusto, que a los fines –que conozco– del apunte contemporáneo de costumbres, a la sátira política con personajes reconocibles, a la evocación de la cotidianidad alienada”. ECO, Umberto. Oski: un monje enloquecido que hace arabescos sobre los textos sagrados. In: REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). *Oski: un monje enloquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 41 (Catálogo de exposição).



Luis Felipe Noé, *Primera destrucción de Buenos Aires – 1536 – según Huldericus Schmidel*, 1991 (acrílico e pastel sobre tela, 200 x 249 cm).

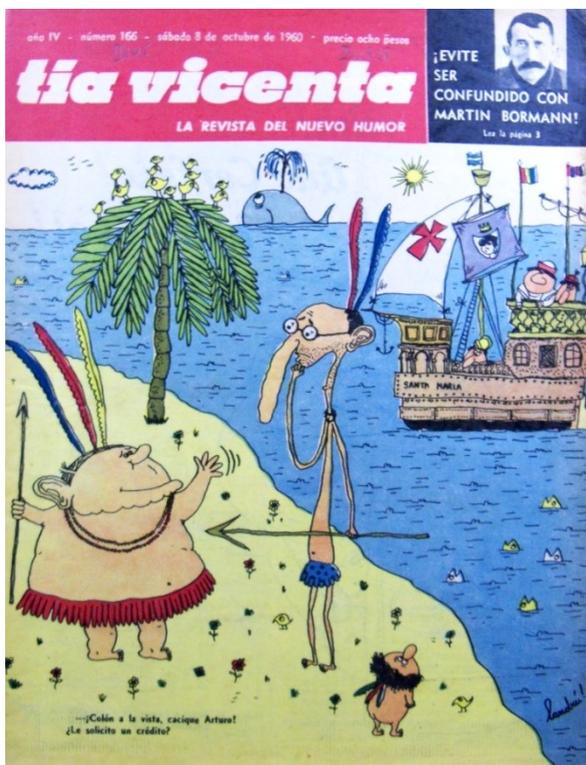
3. Revistas como *Rico Tipo*, *Tía Vicenta* e *Qué sucedió en siete días* foram cenários privilegiados, na segunda metade dos anos 1950 e início dos anos 1960, para que posições e partidos se colocassem publicamente, e para que in-operâncias e projetos operantes se mostrassem em pugna. *Rico Tipo* e *Tía Vicenta* participam de maneira decisiva do que poderia ser definido como uma arqueologia do humor, e sobretudo do humor gráfico – talvez um dos mais potentes modos de se dar a ver a genealogia, os aspectos, as ficções que ecoam nas fábulas da história oficial –, na Argentina. Trabalhos de autores como César Bruto, Oski, Landrú, Copi, Quino, Vergara, entre muitos outros, estiveram presentes em suas páginas, que ainda que não encorpassem uma posição política ou ideológica coesa e explicitamente definida respondiam, de algum modo, por uma crítica social e política de princípio democrático-liberal. *Qué...*, por sua vez, baseou seu aparecimento, em 1946, na aclimação do modelo da estadunidense *Time* e na paradoxal intenção de ser não apenas informativa, mas principalmente formativa, orientadora (explicativa das causas e consequências dos fatos), sem abrir mão, contudo, da neutralidade e da objetividade necessárias, o que de

qualquer forma tenderia, já ao longo dos anos de sua segunda época, de novembro de 1955 até abril de 1959, para uma declarada militância política, quando a revista, com alcance massivo, tornou-se, primeiro, forte opositora do governo de Aramburu e, logo, privilegiada propagandista e plataforma ideológica do projeto desenvolvimentista capitaneado por Frondizi e Frigerio, projeto que afinal obteve a eleição em 1958 (e a deposição pelos militares em 1962), após o pacto – que logo se mostraria frustrado – com Perón³⁷¹. Daí que, embora alguns nomes do humor gráfico da época (Garaycochea, Quino, Faruk) mantivessem certa independência em relação às edições e compartilhassem os espaços de publicação, havendo colaborado com as duas revistas, *Tía Vicenta* rivalizasse com a revista *Qué...*, criticando com insistência (pela ironia, pelo exagero caricatural, pelo chiste) Arturo Frondizi e seu *desarrollismo*, em grande medida devido à ambígua política que ele mantinha com a esquerda, o peronismo e os militares (para a esquerda, seu governo resultaria pró-imperialista; para o peronismo proscrito, pouco nacional-popular e até mesmo, como para os militares, tendencialmente subversivo), mas igualmente por polêmicas mais pontuais e correntes, como o papel que o governo designava aos investimentos de capital estrangeiro e sua relação com a política petrolífera que então era colocada em prática³⁷².

³⁷¹ Seus criadores foram Baltazar Vicente Jaramillo, advogado de militância no Partido Comunista, e Rogelio Frigerio, quem já vinha incentivando equipes de estudo dedicadas a diferentes problemáticas referidas ao desenvolvimento nacional e a industrialização. Cf. LARSEN, Cecilia; DÍAZ, Emiliano Ruiz; DEL ZOTTO, Nicolás (Cur.). *Laboratorio de ideas: La revista Qué sucedió en siete días y su archivo de redacción*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 (Catálogo da exposição na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em fevereiro e março de 2014); ALTAMIRANO, Carlos. “Desarrollo y desarrollistas”. *Op. cit.*

³⁷² Vale citar aqui alguns trechos do texto de Horacio González para a exposição sobre o arquivo da revista realizada na Biblioteca Nacional. “El frondizismo, autoproclamado exímio vehículo de modernidades, no podía obviar una publicación de buen tenor periodístico que presentase las exigencias de una línea política bajo el ropaje de una revista de interés general” (p. 4). “La doctrina que profesaban era fácil de deducir, y se llamaba, pues, desarrollismo, largamente preparada por la mágica palabra electricidad que el leninismo había adjuntado al gran mito socialista, y que en América Latina, ya había practicado Haya de la Torre al sustraer de la teoría del imperialismo –que seguía sosteniendo– la parte positiva que le adjudicaba, traducida en la consigna de que –dicho a la manera kautskiana– el imperialismo era condenable en lo político, sin embargo en lo económico ‘traía las maquinarias’. Visión de una racionalidad

instrumental que siempre fue el carozo fundador del desarrollismo y todas sus variantes en América Latina, y que la revista *Qué* expresó de manera concluyente y combativa” (p. 4). “Varios hombres del desarrollismo dirigieron esta revista, que siempre tuvo por detrás la presencia espectral de Rogelio Frigerio, que en los años 30 había pasado por el partido comunista y unió su nombre a una publicación cuya denominación era un talismán enérgico que ya había invocado la literatura reformista universitaria una década antes: *Insurrexit*, y que después llamaría la atención a los surrealistas para sintetizar en esa palabra construida con restos imaginarios del latín, el apocalíptico manifiesto que Artaud había dirigido ‘a los Poderes’. Sería principalmente de Frigerio, sin descartar de ninguna manera a su par Arturo Frondizi, la idea de que la revolución, que siempre había sido un cántico político e ideológico, tenía que tener un sustento histórico-social cuya viga maestra era el despliegue de la tecnología nacional obtenida de una coalición amistosa con los mercados internacionales de bienes de capital” (p. 5). “[...] en uno de sus primeros actos de gobierno, Frondizi asciende de grado a Aramburu y Rojas, y en un memorable artículo que escribe como director de la revista, Scalabrini [Ortiz] rechaza la medida del presidente cuya revista oficial era precisamente la que dirigía Scalabrini. Allí, en esa pieza fundamental, se leen las historias paralelas del intelectual y de los militares golpistas. Mientras éstos recibían prebendas del gobierno de Perón, medallas de lealtad, permisos de importación de automóviles y otros beneficios materiales y simbólicos, Scalabrini, el intelectual ascético, angustiado, guardaba innumerables críticas a los puntos más oscuros que percibía en el gobierno de Perón. Inversamente los beneficiados por tantas concesiones se tornan exitosos golpistas y será el intelectual el que salga a defender a los caídos, tomando la significación profunda del peronismo que, más allá de las críticas que le merecía, Scalabrini ubicaba en la movilización social, el peso de los trabajadores, la conciencia anticolonial y los esbozos, aunque dificultosos, de una recuperación del papel plurivalente y multianímico del Estado a la manera de lo que siempre el propio Scalabrini había llamado ‘el hombre colectivo’” (p. 6). “*Qué* tiraba semanalmente más de doscientos mil ejemplares. Su influencia era notoria [como se vé nas referências de *Tia Vicenta*] y no debe leerse hoy como el eco de las negociaciones que se entablaban con Perón en Caracas y Panamá, sino como el modo en que intelectuales afines al peronismo, pero que no encarnaban explícitamente esa identidad, apostaban a un nuevo horizonte de ideas cuyo nombre era desarrollismo pero cuyo sentido profundo era un peronismo sin Perón” (p. 7). “Subordinó o desdeñó la dimensión dramática de la política argentina, esos exilios, esos epistolarios de los desterrados, la oscura realidad de las luchas semiclandestina que ya despuntaban, y solo aceptó como épica la que provenía de un sujeto científico-técnico. Poco después, le tocarían variadas proporciones de esa misma medicina” (p. 7). GONZÁLEZ, Horacio. Peripecia y tragedia de la revista *Qué*.



“— ¡Colón a la vista, cacique Arturo [Fronzizi]! ¿Le solicito un crédito?”
Tía Vicenta, año IV, n. 166, 8 oct. 1960. Capa de Landrú.

Os trabalhos resultantes do encontro de César Bruto (Carlos Warnes) com Oski são ineludíveis para as proposições aqui apresentadas. Trata-se de uma parceria que já havia começado em outro periódico, *Cascabel*, e que continuou em *Rico Tipo*, revista criada em 1944 por José Antonio Guillermo Divito, e *Tía Vicenta*, cuja primeira aparição data de 1957, dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres). “Versos & Notisias” [sic], uma coluna emblemática, marcou a publicação *Rico Tipo* – e o trabalho de ambos os autores – com a escrita “macarrônica” de Bruto – que desobedecia às normas da gramática disseminando “erros” em seu texto, ou melhor, disseminando traços que expõem o hiato entre significante e significado –, esta acompanhada das

In: LARSEN, Cecilia; DÍAZ, Emiliano Ruiz; DEL ZOTTO, Nicolás (Cur.).
Laboratorio de ideas. Op. cit.

fotoskis, desenhos que emulavam de modo burlesco as fotografias comumente estampadas nos diários, como comentários que pareciam manter sua força numa relação proporcional com a sutileza empregada. Mas em *Rico Tipo* também já se dá a ver o interesse de Oski – junto ou não com César Bruto; em todo caso, um interesse compartilhado, não só com ele – por uma espécie de tradução – a contrapelo – da história do Ocidente, numa singular leitura que, sem esquecer os grandes marcos do chamado processo civilizatório, tampouco desdenha os pequenos acontecimentos, as situações marginais, os fatos, costumes e usos que normalmente não encontram expressão na língua e nos lugares oficiais, porquanto atravessados pelo viés do ridículo, da inexpressividade, da inadequação, do fantasioso ou de uma estranha banalidade. Seus inventários disparatados relacionarão os inventos, os esportes, o baralho, o zodíaco, os pecados capitais, o Kama-sutra etc. É assim que Oski ensaia sua arqueologia, sua micro-história: valendo-se de um procedimento crítico que muitas vezes consiste em colocar em contato visões, tempos e lógicas dissímeis, de maneira que uma certa a-logicidade apresente-se com seu aspecto absolutamente comum e rigorosamente contemporâneo, como um centro vazio, ou um *desastre* impessoal que toca as mais distintas culturas – mas que ganha uma dimensão excessiva, insustentável, quando se trata particularmente da cultura ocidental e cristã –, culturas que, de outro modo, não ofereceriam – entre si, de si e para si – nada mais do que um autismo fundado na própria imunidade e que, como bem se sabe, munícia todo discurso, toda prática beligerante.

Em *Tía Vicenta*, *Brutoski* é o nome que resulta da síntese analógica das duas assinaturas e que assina páginas notáveis como os “Cursillos Básicos de Historia”, nas quais são apresentadas, sem o prejuízo de uma distinção grosseira entre realidade e ficção, leituras das histórias de distintos povos e culturas, tais como “Los Chinos”, “Los Centauros”, “Los Troyanos”, “Los Babilónios”, “Los Cartagineses”, “Los Antípodas”, “Los Espartanos”, “Los Romanos”, “Los Dinamarqueses” etc.³⁷³; ou o “Gran Medical Brutoski Enciclopediae”, “único diccionario enciclopédico que tiene lo que todos buscan y busca lo que todos tienen”, com verbetes que, é possível dizer, recriam o

³⁷³ As edições são, por ordem de apresentação, as seguintes: *Tía Vicenta*, ano IV, n. 153, 9 jul. 1960; ano IV, n. 154, 16 jul. 1960; ano IV, n. 155, 23 jul. 1960; ano IV, n. 156, 30 jul. 1960; ano IV, n. 158, 13 ago. 1960; ano IV, n. 159, 20 ago. 1960; ano IV, n. 161, 3 set. 1960; ano IV, n. 162, 10 set. 1960; ano IV, n. 163, 17 set. 1960.

contágio do pretense corpo imunitário, do cerrado *logos* da medicina, com elementos aparentemente estranhos, mas originários, uns e outros, de um mesmo passado *an-árquico* – que mais uma vez passa, com a *rememoração* em chave irônica –, em que se abismam os modernos saberes da ciência, da literatura, da história, da filosofia etc., desconhecendo qualquer autonomia e partilhando, ao contrário, uma indecidibilidade originária, uma abertura, uma impropriedade, se assim se quiser, entre si e também com os mais arcaicos conhecimentos da religião, da mitologia, da poesia, da natureza etc. É assim, por exemplo, que na página destinada às entradas com inicial “C” podem ser lidos verbetes como: “Comadrona”, “Ciensia Ficción” [sic], “Calígula”, “Cain” e “Colón”³⁷⁴. Trata-se, com essa – excêntrica – cadeia significativa, da restituição da potência do *phármakon*. E de fato trata-se de uma entrega ao exterior, se entende-se que com a rememoração coloca-se em questão justamente uma ideia de memória viva (referente, presente, falante, consciente), confrontando-a com a força desapropriadora da escrita (órfã, dada ao esquecimento, à inconsciência, à diferença). E certamente não se está distante, aqui, de uma proposta lúdica para o entendimento da história: uma proposição de escritura que arranja, sobre o tabuleiro e meio ao acaso, as peças disponíveis, no caso, as palavras, as imagens: o sensível. De modo que não é por menos que em 1963 um texto de César Bruto seja escolhido por Julio Cortázar para servir de epígrafe a *Rayuela*, justaposto logo após o seu *tablero de dirección*³⁷⁵. Um texto que, vale notar, desdobra-se, mais uma vez, ao

³⁷⁴ *Tía Vicenta*, ano IV, n. 168, 22 out. 1960.

³⁷⁵ “Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséctrico y esótico, como ser por egenplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paix adonde haiga calor, o de ser hormiga para meterme bien adentro de una cueva y comer los productos guardados en el verano o de ser una bívora como las del solójico, que las tienen bien guardadas en una jaula de vidrio con calefacción para que no se queden duras de frío, que es lo que les pasa a los pobres seres humanos, que no pueden comprarse ropa con lo cara questá, ni pueden calentarse por la falta del querosén, la falta del carbón, la falta de lenia, la falta de petrolio y tamién la falta de plata, porque cuando uno anda con biyuya ensima puede entrar a cualquier boliche y mandarse una buena grapa que hay que ver lo que calienta, aunque no conviene abusar, porque del abuso entra el visio y del visio la degeneradés tanto del cuerpo como de las taras moral de cada cual, y cuando se viene abajo por la pendiente fatal de la falta de buena conducta en todo sentido, ya nadie ni nadies lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano, y nunca le van a dar una mano para sacarlo de adentro del

232

modo de um *bestiário*, ou seja, um arquivo de semelhanças imateriais, anestésicas, com o qual se dá a ver, precisamente, a faculdade mimética da linguagem.



Anúncio do “Gran Medical Brutoski Enciclopediae”.
Tía Vicenta, ano IV, n. 163, 17 set. 1960.

fango enmundo entre el cual se rebuelca, ni más ni meno que si fuera un cóndor que cuando joven supo correr y volar por la punta de las altas montañas, pero que al ser viejo cayó parabajo como bombardero en picada que le falía el motor moral. ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!”. BRUTO, César. Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy (Capítulo: Perro de San Bernaldo). In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Agora, se o bestiário de Oski está espraiado, mas significativamente condensado em *Vera historia natural de Indias* – conjunto de serigrafias (com textos de Miguel Rojas Mix) resultante da permanência do autor no Chile da Unidad Popular, em 1972, como parte de um itinerário de viagens que também incluiu um período vivido em Cuba, logo após a Revolução, e passagens por outros países da América Latina e Europa³⁷⁶ –, *Vera historia de Indias* (1968) e *Comentarios a las tablas médicas de Salerno* (1975) são publicações que dão continuidade a esses trabalhos em periódicos, coetâneos de *La primera fundación de Buenos* e sintonizados, como se vê, com distintos pensamentos a respeito do aspecto a-fundacional de qualquer fundação e da barbárie dos projetos civilizatórios. Mas também nessas publicações está desdobrado de modo notável um sentido para a faculdade mimética do traço que, ao que parece, convém singularmente ao trabalho de Oski, no caso de as traduções desenhadas do autor serem entendidas como uma espécie de gesto, um gesto repetido, como aquele que um mímico qualquer executa e no qual repousa inequivocamente todo o efeito cômico, avacalhador, de sua performance, seu jogo de espelhos. Afinal, os comentários de Oski parecem não deixar de manter uma fidelidade aos textos alheios que lhes servem de ponto de partida. São, em certo sentido, traduções literais. Ou seja: assim como já ocorrera em *La primera fundación de Buenos Aires*, em *Vera historia de Indias* e em *Comentarios a las tablas médicas de Salerno* crônicas ou receitas são repetidas no desenho, excessivo em detalhes, e, a rigor, não há

³⁷⁶ “Durante su estadía en Chile emprendimos la tarea de hacer una carpeta con serigrafías de 50 x 70 a todo color: *La Vera historia natural de Indias*. Era una teratología bufa que ponía en solfa las más fantásticas narraciones de los cronistas sobre la fauna americana. Yo me encargaba de encontrar los textos en auténticas crónicas y Oski los ilustraba como hacían los primeros ilustradores de América que ‘pintaban de oído’. Me acababan de nombrar director de la Editorial Andrés Bello y me di a la tarea de editar una colección de carpetas con serigrafías de destacados artistas. La colección ‘Arte para el pueblo’ estaba destinada a poner sus obras al alcance del gran público. Una de nuestras ambiciones durante la Unidad Popular fue la de popularizar y descolonizar el arte y Oski se prestaba mejor que nadie. Por su actitud y por su imagen era un vero artista popular de Indias. La empresa no pudo dejar de tener avatares. Al terminar el tintado de los dibujos, me dijo: ‘Me voy de Chile, no puedo colorear estos dibujos. Es tarea de monjes medievales. Me llevaría meses y no puedo hacer’”. MIX, Miguel Rojas. El vero Oski, artista de Indias. In: REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). *Oski: un monje enloquecido*. *Op. cit.*, p. 23-28 [p. 25].

essencialmente nada que faça desmerecer uma ou outra versão da narrativa (como numa leitura que mantivesse a aura do original em detrimento da cópia). E – dir-se-ia – “tudo está aí”. Pois, não obstante, há, sim, uma diferença, que tanto drena quanto produz sentido: nessa passagem, trata-se exatamente de uma desnaturalização da natureza humana – ou da exposição de sua “natureza linguística”, suplementária –, de uma operação de in-operância, valeria dizer, mais uma vez. Nesse sentido, em suma, o sentido mesmo surge por um efeito *pós-operatório*.

Como vistos a través de un lente quevedesco, indios y conquistadores gesticulan en un mundo estafalario poblado de fieras, de plantas medicinales, de pejes bueyes, de mosquitos y de picaflores. Y a ratos nos parece que esta historia absurda puede ser más verdadera que la que nos muestran las convencionales láminas de historia. No es la primera vez que Oski manifiesta su predilección por las recreaciones (él las llama traducciones) históricas. En distintas revistas humorísticas ha publicado divertidas láminas de la historia (o de la fábula) universal, en las que las extinguidas muchedumbres de asirios, de griegos, de romanos, pululan, batallan y asaltan ciudades³⁷⁷.

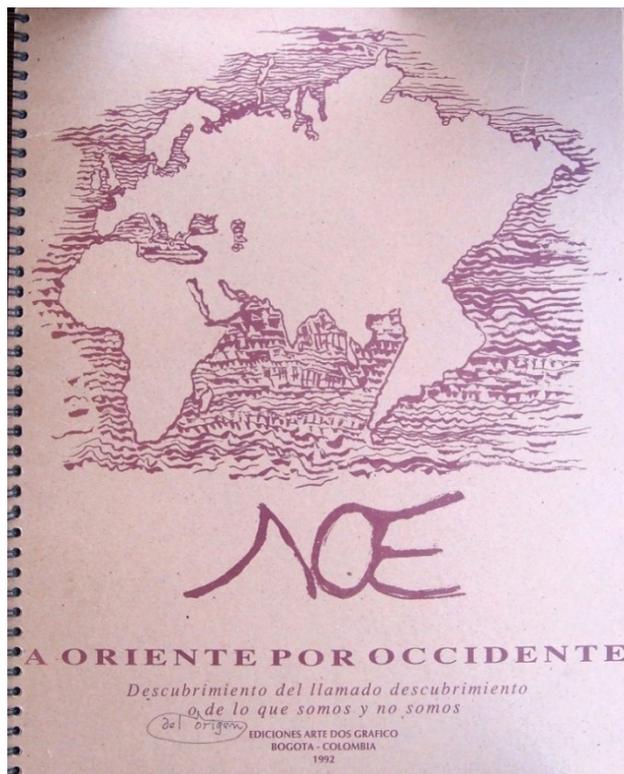
Se algo se esclarece nessas pacientes investidas de Oski é a obscuridade que toca de modo comum as superfícies – as *lâminas* – que são oferecidas, a cada vez, à leitura. Não se pode ir além delas, embora seu limite sempre seja levado adiante, mais perto ou mais longe, não importa tanto, pois a questão, incontornável, se registra, ao que parece, no tempo, na queda, no acontecimento. É a questão do começo, da abertura, sem dúvida, que reincide. É a questão da origem, de cada fundação que, ao fundar-se, se cita: de cada nascimento – como o nascimento da arte, já se sabe –, que entre o erotismo e a morte, se abisma, se perde, *se ex-cita*, por assim dizer. Entre o vir-a-ser e a extinção; a construção e a destruição: nesse espaço os termos se tocam; com o hiato entre os termos, isto é, a distância é que se toca. Numa figura topológica que tende, ainda assim, ao tempo, dir-se-ia que tais opostos – supostos – não se encontram nos polos, nos últimos pontos,

³⁷⁷ LANUZA, José Luis. Prólogo [1968]. In: OSKI. *Vera historia de Indias*. Buenos Aires: Colihue, 2006, p. 12 (Colección Narrativa Dibujada).

nos limites de uma linha reta; de outro modo – de algum modo –, estão lado a lado, um com o outro, justapostos por um efeito elíptico, ou melhor, espiralar, em cuja curva o progresso linear não encontra cabimento, dando vez a uma espécie de simultaneísmo que, não obstante, não anula as diferenças, mas sim as repete igualmente, como dobras, quem sabe, de um mesmo tecido, uma mesma lâmina. Em 1958, os índios mexicanos de Agustín Cuzzani rumam ao Oriente em busca do paraíso e da salvação, e nada mais encontram do que uma tradução – em outro grau, com outro poder ou alcance, é preciso reconhecer – de seus próprios medos, mitos e projeções³⁷⁸. Luis Felipe Noé, por sua vez, elaborará em 1992 um livro que, esquivando-se dos marcos celebratórios da data, trata justamente dos princípios da ontologia na cultura ocidental a partir do “descobrimento”, que não se encontra num *ser* alheio então identificado como ou com o diferente, o adverso: aqui, tanto quanto a origem é um suplemento – note-se: “del origen” é incorporado ao subtítulo por meio de um recurso gráfico que encena a gestualidade do escrito à mão, em suspenso, deslocado e, principalmente, *a posteriori*, como se feito só depois de a tipologia da capa e da folha de rosto ter sido elaborada, e o livro ter sido impresso –, a definição comunitária que vem logo a seguir comporta a própria

³⁷⁸ Veja-se a conversa entre dois índios, Tupa e Tonatio, e um – improvável, possível – Colombo: “COLÓN – Yo quería navegar hacia Occidente para llegar al horizonte y entrar en los cielos, llegarme a la Casa de Dios y contarle de mi propia boca los infinitos males y miserias que sufren las gentes de este mundo... TUPA – ¿Cómo... buscabas a Dios por el Poniente? COLÓN – (*Se vuelve extrañado*) Claro... Todo viaja hacia Occidente. Las estrellas, el sol, la luna... las más viejas leyendas. Todo indica el camino. TUPA – Yo llegué a esta tierra buscando a Dios por el Oriente. COLÓN – Y ya ves lo que encuentras. En cambio, por el Oeste... TONATIO – Ya verás lo que encontrarás...”. Já no epílogo de sua peça, Cuzzani argumenta a favor da ficção: “Hacia el cardinal de lo posible: Un viaje de indios americanos a España al tiempo que los españoles planeaban su viaje a América, resulta lo más armónico, lógico y natural, si arrancamos de muy antiguas leyendas y mitologías hebreas, egipcias, babilónicas, griegas, así como aztecas, mayas, toltecas o de todo el nahuac. / Todo Oriente empuja al hombre a buscar más allá del mar, tierras a Occidente. / Todo occidente americano, empuja a buscar tierras al Oriente. Y en ese orden de premisas, mi príncipe Tupa viajando hacia España, empujado por viejíssimas tradiciones mejicanas, es tan posible como ese extraño y casi legendario Cristóbal Colón buscando el paraíso terrenal al Occidente de Europa”. CUZZANI, Agustín. *Los indios estaban cabreros*. *Op. cit.*, p. 52 e 57.

dessemelhança – no limite, “seu” não ter nada em comum –, na medida em que o descobrimento encerra, no livro, aquilo que “somos y no somos”³⁷⁹.



Luis Felipe Noé, *A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos*. Folha de rosto. Ediciones Arte Dos Gráfico, Bogotá, 1992.

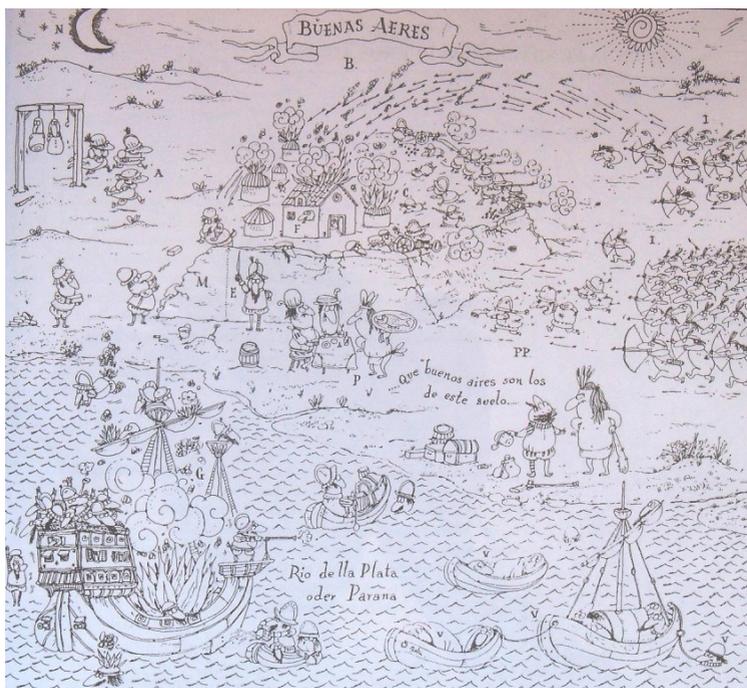
³⁷⁹ Em 2000, o livro seria inserido como elemento significativo em uma grande instalação nomeada *Reflexiones con texto y fuera de contexto*, na qual Noé “se presentaba a sí mismo en sus muchas facetas de artista, pensador, teórico, ciudadano (incluyó una copia de su documento de identidad)”. COSTA, Laura Malosetti. Yo, nosotros, el arte. In: COSTA, Laura Malosetti; BALDASARRE, María Isabel. *Yo, nosotros, el arte* (Catálogo de exposición). Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014, p. 36. Cf. NOÉ, Luis Felipe. *A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos*. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 1992.

Tal afinidade entre pensamentos pode dizer muitas coisas; entre elas, que, sem disjunção, ao se buscar qualquer *outro*, sempre se escutará, em resposta, uma estranha fala sobre si mesmo, sendo este o processo formativo primordial de qualquer *eu* (no singular ou no plural), processo rigorosamente *des-figurador*, no entanto, uma vez que cumprido através da linguagem, com ela. Por isso não se trata do descobrimento de qualquer essência, nem a “mesma”, nem “outra”: trata-se, sim, *do descobrimento do chamado descobrimento*, ou seja, do aspecto, da ficção do descobrimento: em uma palavra, de como se funda sua fábula. Da articulação dos elementos em jogo – dando-se a ver seus espaços, suas diferenças, seu artifício – resulta uma possível compreensão de como se exerce um poder, como se regula seus efeitos. Para descobrir o Amazonas, “Il faut l’avion”, dirá Henri Michaux; ao que Raúl Antelo agrega, em deslocamento: “a técnica, os dispositivos da Europa, a linguagem, o poder”³⁸⁰. Noé, em sua exploração dos paradoxos constitutivos da história ocidental – “clave de nuestros mayores defectos societarios pero también de nuestra mayor riqueza cultural” –, sintetizará a questão da seguinte maneira: “como sin poder no hay descubrimiento, esa riqueza no será reconocida hasta que tengamos el coraje de asumir el poder de autodescubrirnos y hacer creer a los otros que son ellos los que nos descubren”³⁸¹. É por isso que retorna, sempre, ainda outra vez, a primeira, a segunda – a penúltima fundação da cidade; que retornará, também é certo, inúmeras outras

³⁸⁰ ANTELO, Raúl. “Mas, onde fica a viagem?”. *Op. cit.*

³⁸¹ NOÉ, Luis Felipe. *A Oriente por Occidente. Op. cit.*, s/p. É muito interessante como se dispõe a leitura de Noé sobre a cartografia acessível aos navegantes na época dos descobrimentos, à luz de testemunhos deixados principalmente por Colombo. Por um procedimento de corte e montagem, de citação, Noé expõe a relativa centralidade dos discursos da história oficial (expõe que a centralidade é um efeito do exercício de determinado poder), salientando, por exemplo, “que el conocimiento que se tenía de la Actual América, que figura adherida a Asia en el planisferio de Martellue y en el globo terráqueo [o primeiro que existiu] de Behaim –el cual demuestra que en 1492 se tenía plena conciencia de la redondez de la tierra– era un conocimiento adquirido desde el Pacífico y no por europeos”, ou seja, que Colombo “descobriu” terras que a rigor já figuravam em mapas anteriores à sua primeira viagem; e levando-se em conta os termos do acordo firmado previamente por Colombo e os reis católicos da Espanha, nas Capitulaciones de Santa Fe, poder-se-ia dizer que, se tratou-se de descobrimento, este foi “de direito”, não “de fato”, embora a conquista – que Noé nomeia *holocausto* – tenha sido por meio do poder *de fato*, não *de direito*.

vezes, dado que sua ausência fundante – seu “ser” a-fundacional – está marcada pela própria possibilidade da leitura, que é sempre promessa, espera, demora, e não projeto; um investimento sem retorno, poderia ser dito, mas com o qual sempre se arrisca, de modo ineludível, o poder, com o retorno, a partir desse futuro, dos micropoderes sem tradição, das genealogias bastardas, das vozes caladas, dos despojos dos vencidos etc. Se “el descubrimiento aún no sucedió”, como escreve Noé, com Oski, em *Vera historia de Indias*, essa tensão novamente recai na prótese de Buenos Aires nas cercanias do Rio da Prata.



Oski, *Primera Fundación de Buenos Aires*, a partir da crônica de Ulrico Schmidel *Viaje al Rio de la Plata (1534-1554)*, edição de Nuremberg, 1599. In: *Vera historia de Indias* [1968]. Buenos Aires, Colihue, 2006.

O retorno da *Segunda fundación de Buenos Aires*, por sua vez, traz como texto não somente a “Acta de fundación de Buenos Aires” – segundo consta no Archivo General de Indias e na qual podem ser lidos os termos de apropriação e repartição do território por Juan de Garay, bem como os dispositivos que se destinam a assegurar os efeitos da

teatralidade do rito fundador –, mas igualmente, como subtexto, a célebre segunda versão – a *corrigida* – de *La fundación de Buenos Aires*, de 1923, tela do espanhol José Moreno Carbonero que hoje se encontra no Salón Blanco del Palacio Municipal. As linhas da ata de fundação citadas por Oski são as seguintes:

En el nombre de la Santísima Trinidad, padre e hijo y Espíritu Santo, y de la gloriosísima Virgen Santa María, su madre, yo Juan García Garay, teniente de Gobernador y Capitán General y justicia mayor y alguacil mayor en todas estas provincias, digo que, en nombre de la magestad Real del Rey don Felipe nuestro señor, hoy sábado, día de San Bernabé, once días del mes de junio del año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de mil quinientos ochenta años, estando en este puerto de Santa María de Buenos Aires, que es en la provincia del Rio de la Plata, intitulada la nueva Vizcaya, e fundo en el dicho asiento e puerto una ciudad, la cual pueblo con los soldados y gente que al presente tengo, y la dicha ciudad, mando se intitule la ciudad de la Trinidad [...] y así lo dijo y declaró y mandó –testigos los dichos, Juan de Garay, Pedro de Jerez, Escribano público.

[...]

E después de lo susodicho en dicho día mes y año susodicho, el dicho señor general Juan de Garay por ante mi el escribano Perez [sic] de Jerez dice a los dichos señores alcaldes é regidores que se junten y vayan a la plaza pública desta ciudad, y allí le ayuden á alzar y enarbolar un palo é madero por rollo público y consejo, para que sirva de árbol de justicia... y en señal de posesión, hechó mano a su espadón y cortó yervas, y tiró cuchilladas y dijo, que si alguno que se le contradiga parecía, presentes todas las dichas justicias y regidores y mucha gente, y no pareció nadie que lo contradijere, y lo pidió por testimonio é yo el dicho escribano doy fée que nadie pareció á ello³⁸².

³⁸² OSKI. *Vera historia de Indias* [1968]. *Op. cit.*, p. 86.

Oski, acentuando o disparate, parece compartilhar o olhar incrédulo de um índio:



Oski, *Segunda Fundación de Buenos Aires*, a partir da “Acta de fundación de Buenos Aires” por Juan de Garay e da tela *La fundación de Buenos Aires*, de José Moreno Carbonero, 1923. In: *Vera historia de Indias* [1968]. Buenos Aires, Colihue, 2006.

4. Mas de maneira ambivalente, também, a aproximação, a quase equivalência entre *povo* e *barbárie* que de forma crítica pode-se ler nas a-fundações operadas por Oski-Bruto-Birri-Cuzzani-Ferrari-Noé não deixa de mostrar sintonia com outros projetos de refundação da cidade, estes tributários de um liberal-conservadorismo anglófilo pouco tolerante com os planejamentos nacionalistas centrados na reiterada interferência do Estado e na figura de um líder para o alcance da inclusão tencionada. Nesse sentido, nos quadros de *Sur* concentram-se destacadas vozes que marcam, de modo geral, uma posição celebratória do fim dos tempos obscuros do governo de Perón. E talvez seja mesmo

preciso começar por uma de suas vozes mais célebres, Jorge Luis Borges, quem ainda em 1929 – no auge da crise entre liberalismo e democracia, portanto, e bem antes de ser designado para a direção da Biblioteca Nacional, em 1956 – já havia elaborado em livro primeiro sua “Fundación mitológica de Buenos Aires”, quarenta anos depois diferida – dir-se-ia: *el otro, el mismo* – como “Fundación mítica de Buenos Aires”³⁸³. Ao se cotejar as versões do poema, pode-se afirmar que, além de se prescindir das maciças divindades de mármore que, segundo o autor, seriam sugeridas pelo primeiro significante, com a passagem do mitológico ao mítico, referente ao caráter da fundação portenha, comporta-se, também, outra diferença, suplementar.

Fundación mitológica de Buenos Aires

¿Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
Era azulejo entonces como oriundo del cielo
Con su estrellita roja para marcar el sitio
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aún estaba repleto de sirenas y endriagos

³⁸³ De fato, uma primeira versão do poema fora publicada ainda antes, em 1926, em *Nosotros* (Buenos Aires, año 20, vol. 53, n. 204). Em 1929 ele aparece reunido no volume *Cuaderno San Martín*. Quarenta anos depois, no prólogo da edição de 1969, lê-se: “He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como una actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten. ¿Cómo clasificar a Shakespeare o a Dante? / En lo que se refiere a los ejercicios de este volumen, es notorio que aspiran a la segunda categoría. Debo al lector algunas observaciones. Ante la indignación de la crítica, que no perdona que un autor se arrepienta, escribo ahora *Fundación mítica de Buenos Aires* y no *Fundación mitológica*, ya que la última palabra sugiere macizas divindades de mármol”. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972* [1974]. 14 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 79.

Y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
Pero son fantasías de los gringos de Boedo.
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala Serrano Paraguay Gurruchaga.

Un almacén rosado como rubor de chica
Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
Y a la vuelta pusieron una marmolería
Para surtir de lunas al espacio desnudo.

Una cigarrería sahumó como una rosa
La nohecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire³⁸⁴.

Fundación mítica de Buenos Aires

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que él río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba poblado de sirenas y endriagos

³⁸⁴ DEL CARRIL, Sara Luisa (Ed.). *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997, p. 239.

y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGOYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire³⁸⁵.

Em certo sentido, dir-se-ia, faz-se a passagem, de um poema ao outro, do *logos* ao *mythos*, ou da *fábula* à *ficção*. Isso na medida em que, na sua primeira versão – *mitológica* –, em que pese a atmosfera dubitativa e etérea que já situa a materialidade da cidade, parecem prevalecer, não obstante, termos que tendem a privilegiar a cena do que com algum consenso poderia ser chamado “fato histórico”, sua qualidade “maciça”: há uma preocupação maior com a referencialidade, a descrição, a objetividade (daí a exata quantificação das naus, o distanciamento em relação aos *gringos de Boedo*, a cor local de alguns portenhismos – como *guayaba* etc.). Já em sua repetição diferida – *mítica* –, o poema parece acentuar, precisamente, o caráter ficcional que

³⁸⁵ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972* [1974]. *Op. cit.*, p. 81.

tece, com um construto discursivo, não apenas os primórdios inalcançáveis da cidade já fundada, mas igualmente esta sua repetição, sua fundação *a posteriori*, ainda agora, com o poema. *Río de sueñera y de barro*: a fundação de Buenos Aires é mítica porque ela se encena, mais uma vez, por meio de uma voz narrativa ou um canto que, sempre, ao começá-la, começa com ela; e portanto se encena não só como a origem de uma cidade singular destinada a ser a cena essencial de toda cena, mas justamente como a incontornável origem mítica do mito mesmo, ou como a origem da origem. E a rigor é com esse reencenar-se que se mostra sua *an-originalidade*, sua *a-fundação* na linguagem, se assim se quiser³⁸⁶. E também é dessa forma – enfim: de alguma maneira que não *mito-lógica*, ou ainda, de alguma maneira *mito-a-lógica* – que o poema, a cada vez, interrompe, suspende o mito: não por obliterá-lo, negá-lo ou esvaziá-lo, e sim por levá-lo a este seu próprio limite, bem ali onde todo limite – mítico, por excelência – fica exposto à impropriedade de sua construção, performativa e comunicativa a um só tempo; onde todo limite afinal se *ex-põe*. O poema interrompe o mito, em suma, por desdobrá-lo no vazio de sua ficcionalidade absolutamente efetiva. Reaparece aqui a ideia de um jogo: ao acaso, isto é, com a impessoalidade de um acontecimento, sorte e azar, *revés de naipe*. No final, aponta-se para a abertura do *desierto*. O tempo não é o da lógica histórica, e sim *se había ahondado*, retrospectivamente; assim como a partilha dos homens, alentando poucos projetos, é aquela de *un pasado ilusorio*.

Sorte e azar. De uma forma ou de outra, no entanto, no limite do poema e como cristalização da escritura e fechamento da rede

³⁸⁶ “No es una escena entre otras: es tal vez la escena esencial de toda escena, de toda escenografía o de todo escenario; es tal vez sobre esta escena donde nos representamos todo, o donde hacemos aparecer todas nuestras representaciones, si el mito se define ante todo, como quiere Lévi-Strauss, porque con él o en él el tiempo se hace espacio. Con el mito, el transcurso toma forma, el tránsito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación. [...] El mito es origen y del origen, pone en relación con una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta relación. Es esta fundación la que reconocemos como mítica. Desde ahora sabemos no sólo que toda ‘reconstitución’ del surgimiento inicial del poder mítico es ‘un mito’, sino también que la mitología es nuestra invención, y que el mito como tal es una ‘forma inencontrable’”. NANCY, Jean-Luc. El mito interrumpido. In: _____. *La comunidad desobrada*. Traducción: Pablo Perera Pelmazán. Madrid: Arena Libros, 2001, p. 85-86.

significante, surge e estende-se também um horizonte apropriador, personalista, próprio, mesmo, de uma das bases fundantes do princípio liberal e seu direito de propriedade: trata-se, nos poemas, de *mi barrio*, e mais ainda, daquele lugar perfeitamente circunscrito nem tanto pelos limiares suburbanos da cidade de então, e sim pelos limites da familiaridade, de uma *manzana*: *Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga*. É em tal sítio rigorosamente determinado por um artifício identitário autobiográfico que a cidade – isto é: a cultura –, neste ponto já naturalizada, capaz de autoengendrar-se como a água e o ar, pode começar, desde sempre começada. “El mito es la abertura de una boca inmediatamente adecuada al cierre de un universo”³⁸⁷. Ou seja, à margem do mito interrompido estende-se ainda, resistente, o mito da biografia, com sua lógica de essencialização e presença comunitária que concilia ontologia e jurisprudência. A partir dos evangelhos – poderia ser dito: na fundação do Ocidente – “a lei se fez *biografia*”, escreve Emanuele Coccia; “a lei pode ser dita, mas tem que contar uma vida”³⁸⁸. Daí pensar, quem sabe, que não foi à toa, ou ainda, que não poderia ter sido de outro modo, portanto, que em homenagem à vida desse que foi um dos seus mais notórios cidadãos logo a grafia sobre Buenos Aires – sua cartografia – viesse a ser revista, a fim de renomear este específico trecho da até então Calle Serrano. Assim, por meio da verticalidade do dispositivo legal, do poder, da linguagem, hoje quem passa por ali pode, de certo modo, ver essa vida exemplar, ao menos na forma com que a lei se encarregou de contá-la: mitificando-a diante de sua própria ausência, qual maciça divindade de mármore. Com a especularidade de uma nova fundação, a cidade então cita aquele que a citara em sua fundação pessoal: a rua marginal de outrora (“Una manzana entera pero en mitá del campo”) adquire a centralidade, agora, da Calle Jorge Luis Borges, situada num dos bairros mais privilegiados – vale dizer: mais capitalizados – da capital argentina.

Conquanto se sustente, basicamente, na ironia, a narrativa *Buenos Ayres City* (1968) de Marcos Victoria – outra figura presente na revista de Victoria Ocampo – não deixa de apontar nessa mesma direção³⁸⁹. Definida pelo próprio autor como “una ucronía”, encena, a seu modo, o que possivelmente resultaria da realização de grande parte das utopias

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 95.

³⁸⁸ COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”, *Op. cit.*, p. 16. Ver nota 266.

³⁸⁹ VICTORIA, Marcos. *Buenos Ayres City*: una ucronía. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

liberais locais. Assim, a despeito dos estereótipos e do esquematismo de alguns discursos, dos quais também redonda a carga irônica, o efeito decantado ao longo do texto apresenta um caráter retrospectivamente corretivo, que não se disfarça: se a primeira invasão inglesa, em 1806, pôde afinal ser repelida com a mobilização das forças de resistência civis e militares, a mesma sorte não teve a segunda ocupação, já no ano seguinte, sob o comando do general John Whitelocke, que logrou vencer as defesas locais e transformar Buenos Aires em Buenos Ayres City, ao colocar as Provincias Unidas del Río de la Plata, ou “Viceroyalty of River Plate”³⁹⁰, sob o jugo da Coroa Britânica. Desse sucesso decisivo, segundo a narrativa de Marcos Victoria, adviriam as mais importantes características da colônia: seu progresso, sua economia, sua ordem, sua beleza, sua sociedade, cultura etc. Características constantemente louvadas pelo narrador (um jornalista norteamericano que pretende investigar de perto os rumores de insurreição) e que prevaleceriam no cenário não fosse essa perturbação revolucionária alentada por uma força limiar, situada entre o interior e o exterior: desde as Malvinas, sede do governo *criollo* em exílio, preparava-se, segundo os boatos, uma iminente invasão da Patagônia, com o insuspeito apoio de altos membros da sociedade portenha. É essa perturbação da ordem colonial que mantém a tensão na fábula de Marcos Victoria; fábula coetânea, deve-se frisar, dos inúmeros eventos que de fato colocavam em questão a moral societária do Ocidente – pseudocomunitária, economicista, beligerante, colonialista, exílica, institucionalizadora etc. – ao redor do mundo, com importantíssimos acontecimentos desdobrados nos mais distintos espaços do território argentino (da culminação do itinerário das vanguardas com *Tucumán Arde* à insurreição de maio de 1969 conhecida como *Cordobazo*). Quer dizer: não é que a narrativa se empenhe em realizar as utopias liberais anglófilas concebendo para isso um território imune, depurado, isento de lutas, absolutamente próprio, então, para uma positivação – sem resto – dos ideais de igualdade, liberdade, fraternidade etc., onde mesmo o direito pudesse ser abolido (uma vez que o direito, conservador por excelência, encontra sua razão na necessidade de haver um dispositivo que regule e justifique a ausência de igualdade entre partes, ao mesmo tempo em que negue, em seus princípios, essa diferença); não é que, ao menos em alguma medida, a panaceia não esteja exposta, ela mesma, à ambivalência do *phármakon*; mas sim que tais lutas e diferenças, tais disputas entre

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

cadeias equivalenciais antagônicas dar-se-iam, a partir da reparação histórica operada pela narrativa, sobre a herança inglesa, indelével e estruturante ainda após uma descolonização pela via revolucionária³⁹¹; o que, de qualquer maneira, de acordo com a narrativa, não livraria a promessa que vinha do exílio – na figura dessa reconquista *criolla* – de sua perniciosidade: a liberação para o atraso seria a maior ameaça para uma nação que, graças à postergação da independência, havia progredido tanto.

Fora das cidades, só a barbárie, segundo Sarmiento. O mesmo vale para *Buenos Ayres City*: no exílio das Malvinas, o que se agita é farto de carências de toda ordem. Pobreza, nostalgia, corrupção, burocracia, demagogia, dissimulação, idolatria, idealismo – muitos os males desse exílio são (males acentuados, sempre, pelo tom irônico que emprega o narrador). Um exílio que se encadeia – pela equivalência de distintas demandas insatisfeitas – com nativismo, com Resistência, com povo³⁹²; mas um nativismo exótico e primitivo, uma resistência frouxa e um povo volúvel, influenciável pelo personalismo de líderes duvidosos com governos incompetentes; um povo ignorante, absolutamente despreparado, portanto, para seguir conduzindo, por via democrática e independente, o progresso da nação. Essa é a conclusão a que chega o narrador estadunidense de Marcos Victoria, depois de suas investigações

³⁹¹ O personagem narrador pondera sobre a possibilidade de uma revolução terminar com o domínio inglês: “Una cultura más madura, aunque derrotada en el campo de batalla, impone a sus vencedores su lengua, sus obras maestras literarias y sus tradiciones, hasta muchos siglos después”. *Ibidem*, p. 118.

³⁹² Em entrevista, o narrador se depara com o personagem Hope, obscuro líder do movimento chamado Resistência que, aos olhos do jornalista estrangeiro, delinea seu “programa” revolucionário com uma mistura de determinismo religioso, tradicionalismo romântico e democraticidade ingênua: “–Esto es lo que nos hace mal. El alto bienestar, la prosperidad... ¿para qué nos sirven si nos alejan del rancho criollo, del mate, de la guitarra, de la existencia sin problemas del habitante sencillo de nuestra mejor tradición? Si no sabía comer, y las enfermedades lo volteaban antes de los cuarenta años (cuando una cuchillada no lo liquidaba a los veinte) ¿qué le vamos a hacer? Será la voluntad de Dios. Que nuestras ciudades carezcan de pavimentos y se inundan cuando llueva, y el agua haya que traerla del río, ¿qué importancia tiene? El pueblo, que en la colonia española carecía de diarios, de agua corriente, de televisión y de automóviles, era más feliz que ahora, y no deseaba otra cosa que su tranquilidad. Créame, amigo. Si me pide un programa, aquí se lo doy. Elecciones libres, nada más. Democracia efectiva, sin trampas. Y luego, que venga cualquier cosa”. *Ibidem*, p. 132.

na colônia britânica e, particularmente, depois da visita à sede do governo *criollo* no exílio, uma ilha de precariedades e absurdos sem fim que avulta ameaçadora:

Quizás mi viaje a las Malvinas sea lo que ha molestado a las autoridades inglesas y provocado la orden de expulsión. Al fin y al cabo, allí está constituido un “Gobierno argentino en exilio”, en virtual guerra con el Virreinato y el gobierno inglés. ¡Cuánto menos rígidas habrían sido conmigo las autoridades británicas si hubieran conocido las páginas que de allí traje! Pues si la situación actual en el archipiélago es un reflejo de lo que será el Virreinato, ¡qué sombríos días esperan a la pujante nación del Plata, y con cuánto entusiasmo pedirían sus habitantes la permanencia del Virrey! Desarrapados, hambrientos, sin recursos, los ocupantes de 1940 (una vez evacuada la mayoría de los colonos ingleses) resultaron incapaces de modificar en lo más mínimo la vida primitiva que encontraron.

Ésta, y muchas otras informaciones, llevo en mi documentación, que felizmente nadie ha tocado. Me voy con un peso en el corazón. No sólo por las graves jornadas que aguardan a Buenos Ayres City, por los odios que estas luchas fraternas dejarán detrás sino por la ruptura de este equilibrio, esta estabilidad que he podido observar en las clases sociales, y que son el fundamento de la prosperidad. Los ingleses, en un siglo y medio, con ingenio y con testarudez han enseñado a esta nación las virtudes del trabajo y de la tenacidad, de la tolerancia y del ahorro, de la iniciativa personal y de la libre comunicación. ¿Qué ocurrirá ahora?³⁹³

A narrativa se encerra com os esclarecimentos que o jornalista obtém de Manuela, personagem que o acompanhou desde o início de suas investigações. É ela quem explicita a ingenuidade do populacho, que no exílio ou no Vice-reinado não passa de massa de manobra para a

³⁹³ *Ibidem*, p. 134-135.

concretização de uma revolução conservadora, instrumento para conciliação da ruptura e da manutenção do poder:

–Hope es uno de los que creen que dirigen la sublevación y se lo dejamos creer. Como pudo comprobarlo personalmente es un demagogo ignorante, y sólo capaz de arrastrar al populacho; pero no posee ni formación intelectual de estadista ni personalidad moral como para gobernarnos. Los miembros de nuestra Junta jamás han intervenido en luchas políticas. Algunos pertenecen al ejército, entre ellos mi hermano. Todos tienen apellidos ingleses, pero comprenden que tarde o temprano se debía llegar a la segregación. Lo único que desean es que sea lo menos dolorosa posible, para que nuestro Virreinato continúe su desarrollo libremente³⁹⁴.

Mas, diante disso, diz o narrador, não há motivos para temer:

– [...] Mañana usted y su patria escogerán su camino propio. No tengo miedo por el porvenir. De veras, mi querida amiga. Se llamará Argentina ¿verdad? Será libre y tendrá los mejores gobernantes. ¡Enhorabuena!³⁹⁵

Finalmente, na ucrónia de Marcos Victoria, a questão pode ser formulada de maneira circular: se uma emancipação se impõe, melhor que seja em relação ao domínio britânico; e se tal emancipação segue a via revolucionária, então a tarefa é conservar intacto, tanto quanto possível, o inestimável legado da dominação. Para isso, ao que parece, uma condição é *fundamental*: há de se exilar (neste caso, dentro ou fora, na cidade ou no campo, pouco importa) a barbárie, o povo, o popular, o populacho; há de se discriminar liberdade e inclusão, liberalismo e democracia, a fim de se preservar a civilização de seu depauperamento. Algo que Marcos Victoria já havia proposto, em outras palavras, num artigo publicado em *Sur*, em 1957, no qual predomina a associação entre

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 136-137.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 137.

cultura de massa e cultura popular³⁹⁶. Seguindo um tom geral de assombro e censura, em “El cine y la cultura ‘Kitsch’”³⁹⁷ critica-se a vulgarização da cultura, que é a regra da sociedade de massa. A padronização dos conteúdos, a reprodução das formas, a frivolidade do divertimento fácil e do consumo, a infantilização dos sujeitos, enfim, tudo conduz a uma “conclusión marcadamente pesimista”, que afirma, sustentando a opinião de Horkheimer, que “el desarrollo ha cesado de existir”³⁹⁸.

5. A *vera* história: não se trata se decifrá-la, mas quem sabe, sim, de entender que, de algum modo, a sua cifra se especula com a ficção. E são várias, tantas quanto podem ser os motivos arqueológicos: *vera* história da medicina, do esporte, das Índias, da natureza, do sexo... Da civilização ocidental e cristã. Da ditadura. Do desaparecimento. Do exílio. O método ou procedimento, por assim dizer, que Juan José Saer denomina antropologia especulativa, é o mesmo. Pois não há, com efeito, nada que impeça a aproximação das pequenas figuras que se enfrentam no fiel disparate narrativo reencenado por Oski em *La primera fundación de Buenos* – figuras repetidas, depois, em filme homônimo por Ferrari e Birri; e por Noé, ao modo de extinção, em tela; e por Oski, novamente, em lâminas de desenho etc. – com aquelas outras figuras, não menos disparatadas, desastradas, repetidas e reproduzidas obsessivamente por Ferrari durante o exílio em São Paulo, inseridas em planos urbanos e arquitetônicos que suspendem qualquer lógica funcional. Assim como, de disparate em disparate, de desastre em desastre, abrindo-se esses espaços, tampouco haveria distância entre

³⁹⁶ Adriana Carvalho Novaes, ao comentar a posição de *Sur*, refere-se a Victoria e seu artigo: “Além do perigo e das consequências ainda incertas, a cultura de massa é associada à cultura popular na maioria dos textos. Como por exemplo, em ‘El cine y la cultura Kitsch’, de Marcos Victoria. Ao tratar do advento das massas e do homem-massa, critica sua superficialidade e imediatismo, além da personalização que faz de tudo que conhece. Para Marcos Victoria, a cultura de massa significa o predomínio do kitsch, o declínio da cultura, o comprometimento da leitura, do teatro e a criação de uma linguagem cinematográfica repetitiva”. NOVAES, Adriana Carvalho. *O canto de Perséfone: o Grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 106.

³⁹⁷ VICTORIA, Marcos. “El cine y la cultura ‘Kitsch’”. *Sur*, Buenos Aires, n. 248, p. 78-86, sep.-oct. 1957.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 81.

essas figuras e os bonecos *playmobil* utilizados por Albertina Carri em seu trabalho de *rememoração* da infância, criando-a e assim criando-se nesse tempo perdido antes de seus pais terem sido sequestrados e desaparecidos pela última ditadura argentina. Numa massa pantanosa do empírico e do imaginário, tanto não há nada que impeça tais articulações quanto não há nada que as obrigue; pois nem são tais elementos ou significantes meramente aleatórios (como se pudessem ser substituídos à revelia, caprichosamente), nem se determinam a um necessário arranjo em razão de uma dependência irremediável (fenomenológica ou estruturante no sentido mais duro do termo, como se prevalecesse uma filiação, linhagem ou qualquer ascendência essencial entre os elementos). Trata-se, em uma palavra, de uma afinidade, ou de afinidades, que, como forças, se manifestam para além da semelhança formal.

São elucidativas para a compreensão de tais afinidades as posições a respeito da sociedade de massa e seus meios de comunicação. Se, como visto, no final dos anos 1950, um autor como Marcos Victoria censurava a identificação, pernicioso para o desenvolvimento da cultura, entre massificação e vulgarização, outras vozes sem dúvida encaravam o problema sem catastrofismo. Oscar Masotta, marxista que logo seria o introdutor da psicanálise lacaniana na América Latina e figura notável em meio aos experimentos da vanguarda no final dos anos 1960, foi contundente em suas críticas ao liberalismo de Victoria Ocampo e o grupo *Sur* no momento em que a esquerda se inclinava para uma revisão de seus pressupostos, após a queda de Perón e a explicitação do seu legado na Argentina: a presença, outrora irreconhecível, de algo que agora podia ser chamado *povo*³⁹⁹. Para Masotta, catastrófico não era a

³⁹⁹ Em texto de julho de 1956, publicado em *Contorno*, Masotta rebate a célebre edição especial de *Sur*, aparecida em dezembro de 1955 na forma de um dossiê de caráter fundacional, chamado exatamente “Por la reconstrucción nacional”. Segundo Masotta, “desde el momento en que *Sur* es algo así como la *vedette* encargada de exhibirse rodeada de los mejores ‘espíritus’ argentinos— ¿qué es lo que se entiende en *Sur* por espíritu? Espiritu, arte, moral, ciencias: es necesario salvar a las élites de la irrupción de las masas en la historia”. E ainda mais, para Masotta, a revista de Victoria Ocampo pode ser entendida como uma cristalização ideal daquilo que Ferrari sintetizaria na montagem de *La civilización occidental y cristiana*: “Es importante, nos parece, señalar aquí que Victoria Ocampo solo conoce dos modos de comunicación: el grito y el rezo. [...] Gritar, notemos, que es la negación del modo más simple de comunicación que se espera de la palabra del *otro*, simple reconocimiento del otro, para

cultura de massa e sua sociedade indistinta; bem ao contrário, aliás, reconhecia a catástrofe na figura romântica do artista e nas instituições e nos sujeitos que eram responsáveis pela manutenção do caráter aurático da obra de arte. Assim, além de suas leituras do *pop*, dos *happenings* (e *antihappenings*) e da arte dos meios de comunicação de massa, Masotta será um dos principais teóricos das *historietas*. E ali onde uma leitura aurática encontraria somente uma comprovação a mais da simplificação depreciativa da cultura a que a sociedade industrial está fadada, Masotta, a contrapelo, encontrará, mais que um diagnóstico, um rasgo de linguagem ou de “estilo” definidor, não tanto de um gênero menor das artes visuais, mas sim da própria “vida moderna”⁴⁰⁰.

Si los artistas *pop* han podido tomar a la historieta como “ejemplo” o como tema, es que había en la

alcanzar a través de él el propio reconocimiento... En el origen del grito está el no reconocimiento del *otro*. La abolición de la contestación. Gritar es alcanzar al *otro* en lo que tenga de más esencial, alcanzarlo de un golpe y acallararlo. Más exactamente: herirlo. Herida de lanza o estocada: he ahí la imagen que más perfectamente remeda al grito en el seno de la comunicación. En el rezo, en cambio, se trata de hacer presa del *otro*, pero de distinta manera: *envolviéndolo*. Cuando oímos rezar, en voz baja, calladamente, las palabras cuyo significado no alcanzamos a entender van entrando en nosotros lentamente, como en contra nuestra voluntad nos cubren, nos van ganando como por adherencia física, como en un baño en que el agua fuera subiendo lentamente desde los tobillos hasta terminar por cubrirnos o como en el proceso de una enfermedad en que la fiebre aumenta lenta y sostenidamente hasta que al fin, apresándonos, termina por sumirnos en el desgano y en la postración. Obsérvese que rezo y grito forman una pareja en que el *otro* es puesto como objeto y nunca como libertad a convencer. Grito y rezo, espada y oración, el guerrero y el santo, o como bien dice Simone de Beauvoir, la bomba atómica y la cultura. Enemigo a doblegar o cuerpo calenturiento, el *otro* es en ambos casos suprimido como sujeto. Sujeto de conquista o de misión se tiende a convertirlo en objeto. Conquistadores y misioneros por un lado, seres dignos solamente de ser conquistados o salvajes poseídos por alguna religión pagana por el otro: entre estas dos especies de seres de naturaleza tan desigual es imposible el diálogo. Los segundos serán cuerpos para herir o para probar los adelantos de la técnica o salvajes que desconocen simplemente la lengua de la civilización: es decir, lo opuesto a lo que los primeros entienden por hombre”. MASOTTA, Oscar. *Sur* o el antiperonismo colonialista [1956]. In: *Conciencia y estructura* [1968]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, p. 139-140.

⁴⁰⁰ *Idem*. El “esquematismo” contemporáneo y la historieta [1966]. In: _____. *Op. cit.*, p. 263.

historieta algo más que el hecho de ser un producto de la sociedad industrial. Ese algo más hay que buscarlo, seguramente, al nivel de los aportes estéticos que existen en esa nueva realidad visual que es la historieta. Entre ese aporte –que existe sin duda– y ciertos “rasgos de estilo” propios de las obras *pop*, hay una evidente correlación: el esquematismo, la tendencia a la simplificación de las proposiciones, la estilización. Esta correlación, o esta semejanza, es tan evidente que tal vez se podría decir que una gran parte de los artistas plásticos modernos –y no solo los *pop*– se han hecho enseñar por la historieta esas características del estilo⁴⁰¹.

A *historieta* é algo muito mais complexo, para Masotta, do que o mero reflexo de “una audiencia de masas neurótica y enferma, el lugar donde los individuos satisfarían sus sueños secretos y mórbidos, y donde el grupo social en su conjunto se consolaría de sus impedimentos, de sus debilidades, de sus fracasos”⁴⁰². Esse pessimismo, ademais, tampouco explicaria a conexão – que nunca é linear, direta, causal – entre “el contenido de las tiras dibujadas y su efecto sobre la conducta del lector”⁴⁰³. Quer dizer: se há então “una relación estrecha entre la historieta y la historia, y no es casual que el período que va desde el *crash* de 1930, pasando por los años sangrientos de la revolución española, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, coincida con la aparición de Superman, Batman, Capitán Marvel”, por outro lado, “esos símbolos, esas analogías, esos emblemas, pueden, a veces, ser menos relevantes desde el punto de vista moral y político”⁴⁰⁴. Em outras palavras, Masotta encontra nas *historietas* não somente uma cifra histórica; com a simplificação, com o esquematismo de sua linguagem ou estilo se mostra, para ele, uma abertura, um começo, uma *a-fundação*. As *historietas* não seriam portanto um diminutivo, no sentido de um empobrecimento da *História*. E não obstante, podem, de alguma maneira, ser entendidas como uma sorte de contração, de ponto, ponta, mônada ou dobra, talvez; como se nelas a história pudesse ser lida por meio de seu aspecto mínimo, menor ou portátil, indissociável, mesmo,

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 265.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 269.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 270.

das massas e dos meios massivos, sem que isso signifique que elas sejam padronizadas *em seus efeitos*, já que seu esquematismo não implica coerção – o que as desqualificaria – e sim, ao revés, exposição: em cada *historieta* conta-se uma *micro-história*.

Essa exposição Masotta a reafirma em *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el “esquematismo”*, texto lido nos marcos do “Simposio sobre Teoría de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales”, no Instituto Torcuato Di Tella, em outubro de 1967. Aí seus desdobramentos se valem de proposições teóricas advindas, sobretudo, do estruturalismo e da psicanálise⁴⁰⁵. Vale citar as palavras do autor, nas quais se pode ler, aliás, uma elaboração da noção de ficção aqui apresentada, relacionando-a, de resto, a uma época *perfeitamente determinada*, quando *pop, popular e massas*, tensionados, constituíram-se como problema:

La historieta, se sabe, vive de estereotipos –de códigos esquemáticos– que viven de estereotipos. Son este aspecto esquematizante y este bagaje connotativo de la historieta los que inclinan a algunos intelectuales a una visión pesimista de la historieta. Pero al revés, lo cierto es que la historieta puede incorporar historias y personajes reales a condición de trocarlos en fantasmas estereotipados; y que solo realiza esta operación a condición de mostrar los pasos recorridos para suscitar esos fantasmas. Se entiende por lo mismo dónde se centra el interés que la historieta despertaría en los pintores *pop*: es que, como sugiere [Lawrence] Alloway, el arte *pop* consiste fundamentalmente en una reflexión sobre la distancia que separa a los símbolos de sus orígenes. Es a este nivel, se ve, donde debe situarse la crítica ideológica: pero ella debe desembarazarse de todo puritanismo con respecto a los esquemas y a los estereotipos. Básicamente, la historieta no nos dice que los estereotipos son “de la realidad”, sino, mejor, que lo son de eso

⁴⁰⁵ E pode-se pensar se não seria precisamente essa passagem pelo estruturalismo e pela psicanálise o que diferenciaria muito o marxismo de Masotta daquele que, nos mesmos anos, professava Gullar. E se não seria essa mesma passagem, também, que os distanciaria quanto à valoração da arte contemporânea (ao menos do dadaísmo em diante).

que la sociedad “da a pensar” de ella. La paradoja, o la contradicción histórica, consistiría aquí en que este medio, preñado históricamente de un potencial desalienante, sirve históricamente como vehículo ideológico⁴⁰⁶.

Se aí, ao falar – com outras palavras – sobre a ficção, a leitura de Masotta põe em contato a *historieta* e o *pop* – vale frisar: trata-se de uma “origem” tensa, problemática, entre o massivo e o popular –, agora junta a eles os procedimentos dadaístas:

La historieta es un medio “inteligente” y estético al nivel mismo del contacto: hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato. La restricción que obliga al dibujante a traducir hechos de series perceptuales distintas a un verdadero paisaje lunar sin sonidos, ruidos, ni movimientos, y donde las carencias son convertidas en exageraciones y las imposibilidades en efectos, se halla en los fundamentos de una inteligencia comparativa y de una imaginación del espesor del signo. Existe en la historieta y al estado naciente una estética semejante a la que fue introducida en la historia del arte por Schwitters y Duchamp, una táctica analizadora que descompone siempre los mensajes en sus parámetros. La diferencia consiste en que mientras la estética del dadaísmo considera siempre el contexto real como el parámetro que debe ser alcanzado por la transformación, la historieta conserva los resultados de sus traducciones en el interior del marco imaginario. Pero hay una afinidad estructural: por una imitación estereotipada y exagerada del acontecimiento en un caso, y por su textualización en el otro caso, se trata en ambos de descubrir la inherencia de la estructura y del sentido a los parámetros materiales de su constitución⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ MASOTTA, Oscar. Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el “esquematismo” [1967]. In: _____. *Conciencia y estructura* [1968]. *Op. cit.*, p. 322. Sobre a questão da tensão entre *pop*, *popular* e *massas*, ver nota 135.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 327.

Os parâmetros materiais em jogo inevitavelmente remetem à materialidade da linguagem; por isso não se trata de ler, nessa passagem, uma inadvertida admissão da preponderância do verificável: daquilo que se faria inteligível, decifrável enquanto “parâmetro”, seja no “contexto real”, seja no “marco imaginário”. Saer, como visto, posiciona a ficção precisamente à margem dessa positividade; e Foucault, por sua vez, não cessa de falar da distância, do distanciamento, da “nervura verbal do que não existe, tal como ele é”. Masotta, a seu modo, segue tais descaminhos, tais derivas. Não à toa entende que comunicação é descentramento; que a comunicação só pode proceder fora dos limites traçados por cada meio, através de *desvios, como desvio*⁴⁰⁸. Mas talvez fosse mesmo preciso expor esses limites (que não são apenas os limites do rigor estruturalista, mas sim, rigorosamente, os limites – sem termo – de cada escritura). Seja como for, interessante é o aspecto, o caráter especulativo, a ficção, em suma, que a leitura de Masotta parece salientar. Estereótipos de estereótipos. Figuras não “da realidade”, senão do que se “dá a pensar dela”. Distância que separa os símbolos de suas origens. Fantasmas que agitam uma imaginação da espessura do signo. O parágrafo final sugere como deveria ser um começo, para enfim se começar a falar da *historieta* como demora, suspensão ou diferimento:

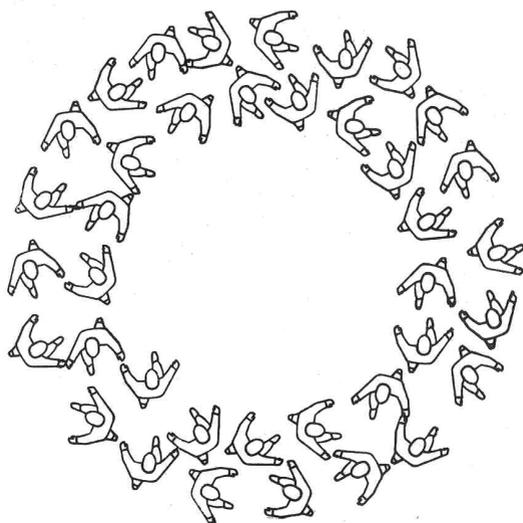
Y así como se ha dicho de la televisión que es un medio “presentativo” en relación con el cine que es “representativo”, de la historieta habría entonces que comenzar diciendo que solo es representativa a condición de representar fantasmas o que es un arte no-presentativo o de presentación diferida y paralizada a la vez. En resumen: violencia y efectos no son aquí más que el movimiento aquietado y el espejo invertido de la distancia que separa a los signos de los signos y a los signos de las cosas⁴⁰⁹.

Ficção, *historieta*, *pop*, dadaísmo. O arranjo tecido por Masotta, como bem se sabe, toca, singularmente, muitos trabalhos de Ferrari, notadamente aqueles em que ele recorre à montagem de elementos

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 336.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 339.

dissímeis, os grandes planos reproduzidos em heliografias⁴¹⁰, as séries – arqueologias dos vários “Códigos”, do “Xadrez”, das “Plantas e Projetos”, dos “Banheiros” – reunidas em *Homens*⁴¹¹ e *Imagens*⁴¹², estes últimos feitos em São Paulo, recorrendo a esquemas (arquitetônicos, urbanísticos), técnicas e módulos gráficos industriais (padronizados, massificados, estereotipados etc.); assim como, também facilmente se vê, tal arranjo não é nada alheio à estética com a qual opera Oski em suas traduções in-operantes; e finalmente, como logo se verá, tampouco seus elementos declinam uma afinidade incontornável com as rememorações elaboradas em *Los rubios*, de Albertina Carri. Ou seja: embora grande parte dos trabalhos de Oski, os planos e as séries de Ferrari e, principalmente, os filmes de Carri não sigam a caracterização de um “gênero” – que, na verdade, não é mais que esboçado por Masotta, segundo sua análise diferencial –, é absolutamente possível lê-los a partir dessas proposições sobre a *historieta* apresentadas pelo autor.

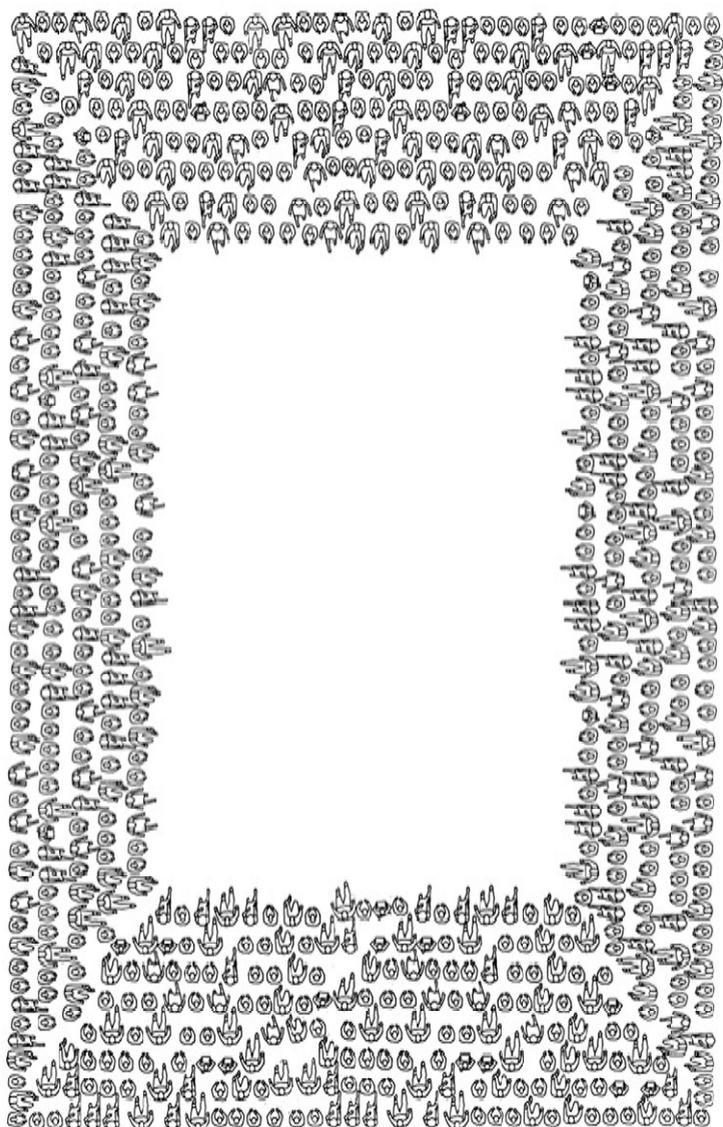


León Ferrari, *sem título*, letraset sobre papel, em *Homens*, São Paulo, Edições Licopódio, 1984.

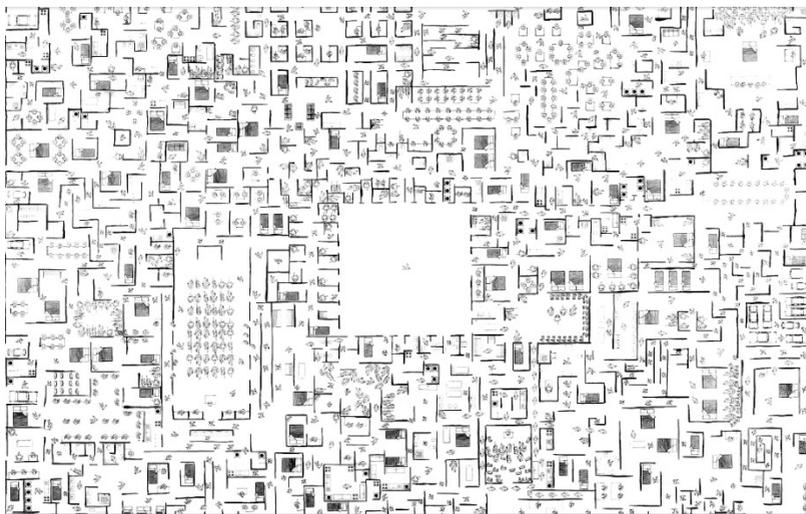
⁴¹⁰ Cf. FERRARI, León. *Planos y Papeles*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2004.

⁴¹¹ Cf. *Idem*. *Homens*. São Paulo: Edições Licopódio, 1984.

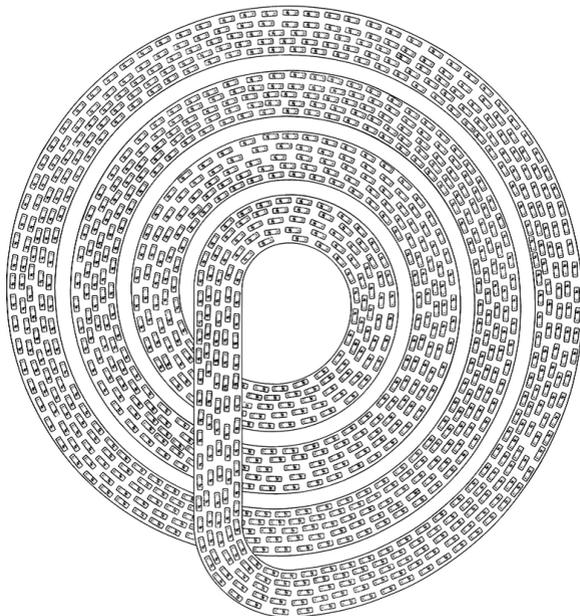
⁴¹² Cf. *Idem*. *Imagens* [1979-1984]. São Paulo: Edições Exu, 1989.



León Ferrari, *sem título*, letraset sobre papel, em *Homens*,
São Paulo, Edições Licopódio, 1984.



León Ferrari, *Planta* (detalhe), tinta e leterset sobre papel, 1980 (100 x 100 cm), em *Planos y Papeles*, Buenos Aires, Ediciones Lycopodio, 2004.



León Ferrari, *Autopista del Sur*, tinta e leterset sobre papel, 1980 (100 x 100 cm), em *Planos y Papeles*, Buenos Aires, Ediciones Lycopodio, 2004.

6. Poderia ser dito que a cifra histórica de Ferrari se apresenta, no exílio, por meio de seus trabalhos gráficos, como um *objeto ausente*, ou *inexistente*, segundo a formulação de Kojève. Nesse sentido, tratar-se-ia, portanto, de uma forma de suspender a história ocidental, se considerasse que tal história se funda tanto na *presentificação* – ou mesmo na *ausência* – de objetos quanto, como sugere Fabián Ludueña Romandini, nos efeitos econômicos de uma reivindicação exílica feita pela catolicidade da Igreja. O aspecto a-fundacional dos planos e das distintas séries de Ferrari – que, de modo recorrente, colocam no centro da cena o vazio – pode ser lido também como uma forma de exposição dessa consumação gestora que está na base do processo de ocidentalização do planeta: ali onde o exílio se presentificava como origem e mito de uma universalidade inclusiva, agora há uma abertura que neutraliza sua efetiva maquinaria econômica ao mostrar o vazio incontornável sobre o qual ela se sustenta; pois é este vazio o paradoxal objeto de disputa pelos poderes, com seus ritos, suas glórias, seus efeitos; vazio em cujo redor, não obstante, transitam essas muitas figuras que compõem a cada vez uma figura singular-plural: lado a lado, feitas com módulos de letreset, elas são sempre as mesmas e cada uma delas é também sempre uma outra. Chamá-las “massa”, “povo”, “turba”, “pessoas”, “gentes”, “caos”, “nação”, “progresso”, “história”, “civilização” – qualquer decisão deve incidir retroativamente sobre as imagens, uma vez que não há nada, nelas mesmas, que se cristalice inapelavelmente de antemão; ao contrário, a seu modo, elas apresentam presenças ausentes; por isso são ao mesmo tempo equivalentes e distintas, estando reunidas-e-separadas nessas cenas que se desdobram na espiral de um espaço-tempo contingente: *confim* alheio ao rigor da referencialidade topológica e do progresso histórico e, não obstante, ainda assim determinável por uma leitura.

Para além do caráter contingencial das fundações, que, como já se viu, não cessa de reaparecer como problema para diversos artistas argentinos, essa determinação também pode ser configurada pelas afinidades que o trabalho de Ferrari mantém tanto com certos procedimentos do conceitualismo moscovita – numa sintonia notável com artistas que, também participando de grupos minoritários, bastardos, proscritos, a partir dos anos 1960 avaliam o que restou do comunismo na União Soviética, depois de Stalin e antes da nova

fundação da Europa⁴¹³ – quanto com aqueles ensaiados por inúmeros artistas latinoamericanos, individualmente ou em coletivos, durante as últimas ditaduras no Cone Sul. Assim, as paisagens que surgem são traços de um exílio que faz ecoar um comentário crítico bifronte: dirigido, por um lado, à extrema burocratização da vida sob a racionalidade estatal stalinista e, por outro, à extrema liberalização que em simultâneo toma conta do mundo, e de grande parte da América Latina, de maneira singular, por meio da administração da violência e das diferenças nos Estados em regimes de exceção. A efetividade de tal comentário redundava a ambivalência do mimetismo: as imagens, notadamente aquelas dos grandes planos arquitetônicos e urbanos, parecem tão somente reproduzir de modo passivo um dado material mundano; e contudo essa repetição, ao acentuar um desvio, uma diferença sutil – o disparate, o desastre, o acaso, o não-sentido que habita essas imagens demoradamente arquitetadas – produz e dissemina no mundo esse mesmo vazio que muitas imagens encenam em seu centro. Não se trata de correção (de uma visão contrária ou

⁴¹³ “La explicación de todo ello hay que buscarla sobre todo en la forma en que, tras la II Guerra Mundial, llegaron a Occidente las noticias sobre los últimos desarrollos en el arte ruso. El Conceptualismo moscovita es una tendencia artística que se desarrolló dentro de la escena artística independiente, no oficial, del Moscú de los años 60, 70 y 80. Este movimiento surgió en las grandes ciudades de la Unión Soviética casi inmediatamente después de la muerte de Stalin, en el año 1953. Y si bien fue tolerado por la autoridad competente, lo cierto es que casi siempre se le dejó al margen de las exposiciones -oficiales, así como de los grandes medios de comunicación controlados por el Estado. Por eso, ni el público soviético ni el más amplio público occidental tenían acceso a información alguna sobre este movimiento. Ni siquiera los pocos coleccionistas occidentales que ya entonces se interesaban por el arte ruso no-oficial podían tener una visión de conjunto sobre este movimiento. La elección de las obras se llevaba a cabo, la mayoría de las veces, de un modo casual, y venía determinada principalmente por las amistades personales y las preferencias individuales del coleccionista en cuestión. Más allá, las condiciones de adquisición y exportación de obras de arte no oficiales eran, a menudo, bastante arriesgadas. Y la situación apenas mejoró con el final de la Unión Soviética. Los comisarios y coleccionistas occidentales que llegaron a Rusia en los años 90 se encontraron con una gran cantidad de obras de arte que les resultaban desconocidas y que estaban firmadas por nombres igualmente desconocidos”. GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max. *La ilustración total: arte conceptual de Moscú 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, p. 18-27.

complementar, em todo caso ideologicamente reparadora). Trata-se precisamente de expor a racionalidade ordeira⁴¹⁴ ao dado indomesticável que, sendo-lhe indissociável, não cessa, no entanto, de ser violentamente obliterado, excluído, exilado, permanecendo, desse modo, capturado. Trata-se de expor essa lógica e, ainda, de apontar para essa violência: um modo de suspender, quem sabe, sua propriedade apropriadora, que mantém sob controle mesmo aquilo que, supostamente, foi posto fora. Essa é a subversão – melhor: a *extroversão* – das imagens: sua impropriedade radical, limiar do político e da política. O deserto passa pelo centro da cidade. O abismo recobre o chão fundacional. Assim, na base do cálculo, abre-se o desequilíbrio, a falta, o excesso: um elemento qualquer que recompõe ironicamente, ludicamente, como num chiste, reconhecimento e estranhamento⁴¹⁵. Dir-se-ia: trata-se de uma máquina, por certo; mas algo nela parece não funcionar bem: as figuras se aglomeram entre caminhos, cômodos, carros, camas, letras, traços,

⁴¹⁴ Manter a ordem diante do perigo da subversão, vale lembrar, era a máxima dos governos ditatoriais.

⁴¹⁵ O aspecto lúdico dos trabalhos gráficos de Ferrari e sua leitura pelo viés do chiste freudiano são propostos por Teixeira Coelho na breve apresentação que escreve em 1984 para o livro *Imagens*. “O que é o chiste, afinal? ‘Contraste de ideias’, ‘o sentido no nonsense’, ‘confusão e clareza’. [...] Já anotei em outra parte que León Ferrari é daqueles artistas, não são todos, que praticam a contemporaneidade de si mesmo e de sua época. León mostra agora que para se chegar a essa condição é preciso dispensar um pouco o pudor, pudor que é o respeito aos códigos firmados, pudor que é a adoção viciada de formas e veículos estéticos consagrados, pudor que é o respeito pelo elenco de temas admissíveis. E dispensar também o pudor que é guardar apenas para si essas produções: ele conta com nossa cumplicidade para esses atos de desavergonhamento e nos incita a eles. Com isso segue um dos impulsos motores do chiste, do humor, do traço de espírito, do lúdico, que é o impulso de compartilhar a produção jocosa, produção de jocus, de jogo, lúdica. O cômico, repara Freud, pode ser experimentado sozinho. A prática do jocus, porém, deve ser uma prática em comum: é este o impulso social do jocus, traço não apenas seu mas seu de modo particular e que tanto se insiste em cobrar, em vão, de práticas artísticas sérias que se equivalem às cômicas em dimensão e efeitos. León Ferrari abre sua produção para essa convivialidade pedida por uma nova forma de socialidade (baseada amplamente no pensamento estético) cansada das ilusões, vícios e cumplicidades do velho pensar de tipo (supostamente) lógico e ético cujas inadequações em todos os campos – do político ao econômico passando pelo artístico – nos têm levado ao desespero e à inércia precoces”. COELHO, Teixeira. Revelações despudoradas de León Ferrari. In: FERRARI, León. *Imagens* [1979-1984]. *Op. cit.*, s/p.

tabuleiros, mesas, banheiras ou privadas, indistintamente, numa sucessão de labirintos ordinários que parecem conduzir ao frenesi de um movimento neurótico sem fim, isto é, a um modo de paralisia.

A heterogeneidade que se costuma reunir em torno do sintagma conceitualismo de Moscou encontra em Ilya Kabakov uma de suas figuras mais notáveis. E talvez seja mesmo o artista que mais se aproxima, em suas proposições e procedimentos, dos interesses e, em suma, do pensamento que os trabalhos gráficos de Ferrari no exílio dão a ver. A primeira exposição-exílio de Kabakov – seu primeiro aparecimento no mundo ocidental e, ao menos em certo sentido, *como* Ocidente, na medida em que valorização do objeto e supressão do sujeito mostram-se aí indissociáveis e, aporeticamente, como uma condição para o surgimento de uma subjetividade – foi realizada em 1985 na Kunsthalle de Berna, sem a presença do autor⁴¹⁶. *Am Rande*, “à margem”: esse foi o título escolhido por Kabakov para a exposição, que apresentava um tríptico homônimo, de 1974, no qual a marginalidade – do artista?, da arte?, do corpo?, da diferença?, do pensamento? – era repetida com o aspecto formal dos trabalhos:

[...] el centro de los trabajos no muestra sino un vacío indefinido enmarcado por las figuras, como si de un friso se tratase. En el comentario adjunto, Kabakov describe al modo de una parábola la peculiar distribución de los personajes en el cuadro. “Estos personajes se encuentran, igual que el paisaje, siempre ‘al márgen’, ‘en el márgen’: no pueden apartarse ‘del márgen’, ni acercarse un ápice al centro que no les pertenece”⁴¹⁷.

Como nos trabalhos de Ferrari, as figuras marginais – confinadas, apartadas, exílicas – de Kabakov não se separam de uma vacuidade central que parece espraiair-se pela paisagem. Quer dizer, *como si de un friso se tratase*, sim, as figuras mesmas redobram, frizam, mimetizam

⁴¹⁶ Para as proposições deste trecho, valho-me dos textos e das reproduções de obras no catálogo GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max (Ed.). *La ilustración total. Op. cit.* Sobre a exposição de Kabakov, cf. especificamente, no mesmo volume, o texto de WEINHART, Martina. *Comprendible e incomprendible. El conceptualismo de Moscú y el espectador occidental*, p. 62-69.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 65. A citação de Kabakov foi tirada pela autora do catálogo da exposição de 1985.

esse vazio comum, *que* – incontornável – *no les pertenece*. Daí o espaço-tempo impróprio do confim: *siempre “al márgen”, “en el márgen”*: *no pueden apartarse “del márgen”, ni acercarse un ápice al centro*. E, não obstante, também há aí um ponto perfeitamente determinável, que se mostra através da ambivalência das imagens. Tensiona-se um com-fim, uma a-fundação, uma i-nação na figura dessa *pais-agem*, poderia ser dito, simultaneamente soviética enquanto sítio crítico⁴¹⁸ e ética enquanto abertura para uma poética do começar. Em síntese: se uma potência não é alheia ao “vazio”, tampouco o são o mercado e a nação, visto que igualmente não formam pares de oposições dialéticas com “ele”, e sim, ao contrário, como uma potência, só podem de algum modo “ser” – ser-não, empresa ou Estado – com esse “não-ser”, com esse vazio de ser que, paradoxalmente, os constitui. Essa proposição pôde ser bem ensaiada por Andrei Monastyrski a partir dos *happenings* promovidos em meados dos anos 1970 pelo grupo Ações Coletivas⁴¹⁹; mas também por Kabakov, num texto de 1990 – no limite

⁴¹⁸ “Los trabajos de Kabakov o del grupo Acciones Colectivas son difícilmente separables de sus respectivas situaciones de recepción”. *Ibidem*.

⁴¹⁹ Andrei Monastyrski, em texto de 1980, relata os propósitos de uma série de ações desenvolvidas com espectadores convidados que desconheciam os sucessos a seguir. Tais ações ocorriam fora das cidades e se propunham estabelecer relações miméticas entre o “vazio” dos campos físicos e o “vazio” dos campos subjetivos dos espectadores em sua expectativa de participação, de maneira que a imaterialidade do que se entende por consciência viesse a ser um “objeto” significante para a construção do sentido dessas ações. Quer dizer: a consciência, nessas ações, espelhava a abertura do *campo*, e vice-versa: os espectadores, ao verem o campo aberto, fora da cidade, como um “vazio de expectativas”, viam-se vendo esse vazio, e viam-se também como um vazio – construtivo – das ações. Nas palavras do autor: “Para que a los espectadores les resulte claro que su conciencia fue inducida a participar en la construcción del suceso (o en la preparación para el acto de autoconciencia) y para que – conforme al recuerdo cognoscente– entiendan que, durante la acción, precisamente su conciencia ha sido objeto de una demostración de cara a un ‘observador externo’ inexistente en el plano físico, introducimos la ‘acción vacía’, que, indicando el sistema de relaciones demostrativas, configura la conciencia de los espectadores-participantes como uno de los componentes del acto estético. Hemos definido la ‘acción vacía’ como un principio; sin embargo, en cada acción se expresa de distinta manera y es considerada como un determinado segmento temporal de la acción, en el que los espectadores, si así puede decirse, ‘no entienden en tensión’ o ‘entienden incorrectamente’ lo que ocurre. Adelantándonos, señalaremos que los medios-actos o medios-sucesos con ayuda de los cuales se realiza la ‘acción vacía’ (aparición, desaparición,

do período soviético, portanto – a respeito da ubiquidade, ou seja, da absoluta presença ou ainda do “cheio” da estatização comunista, nomeado pelo autor, desde “outro lugar”, num ponto de vista mais uma vez marginal, precisamente, como “o vazio”.

Yo estaba en Checoslovaquia en la primavera del año 1981; y entre otras interesantísimas impresiones e imágenes, destacó una, ligada a la posibilidad de mirar “nuestro lugar” desde otra parte, desde el punto de vista del que se ha ido, desde “otro lugar”. ¿Qué aspecto tiene “por fuera”? Es como si viajáramos, por un tiempo interminablemente largo, en el compartimento de un tren, sentados durante todo el trayecto, sin salir de él para nada, y de pronto, en una parada, saliéramos al andén de una estación, diéramos unos pasos, y desde ese andén, desde fuera, mirásemos a través del cristal al interior de ese compartimento en el que hacía un instante estábamos sentados.

Enseguida se apodera de nosotros la principal vivencia que lo une todo, lo define todo y le da a todo su lugar: es una visión clara, definitiva, del vacío, de la vacuidad de ese lugar en el que permanentemente vivimos⁴²⁰.

A possibilidade de ver-se num espaço muito singular, aquele de uma vacuidade ordinária, vivida dia-a-dia, é a condição para ver-se a si

alejamiento, desdoblamiento, etc.) no sólo crean las condiciones para la meditación en el nivel de la percepción directa, sino que también devienen tema de ella”. “La vivencia de ese ‘vacío’ del campo real y la vivencia que se prolonga de la expectativa como ‘campo’ vacío de la expectativa, se enlazan. El campo real se metaforiza y en cierto momento puede ser percibido como prolongación del campo de expectativa, al tiempo que es dotado de cualidades inherentes a los campos psíquicos: ‘invisibilidad’, no objetualidad, ubicación ‘dentro’, es decir, carácter no contrapuesto a la conciencia”. MONASTYRSKI, Andrei. Prólogo al primer tomo de *Viajes a las afueras de la ciudad*. In: GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max (Ed.). *La ilustración total*. *Op. cit.*, p. 323-330 [p. 325/327].

⁴²⁰ KABAKOV, Ilya. Sobre el vacío. In: GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max (Ed.). *La ilustración total*. *Op. cit.*, p. 359-368 [p. 359-360].

mesmo e os indivíduos ao redor como tal vazio. Em uma palavra: o exílio é o espaço-tempo da impessoalidade, vale dizer, da suspensão do direito. E não apenas do direito ocidental, liberal, cristão, mas igualmente daquele direito conduzido pela burocratização e violência do Estado comunista, a partir de um ideário na mesma medida universalizante e excludente. Afinal, qual o efeito que se pode esperar do espelhamento desse vazio que se estende indistintamente por todos os espaços de propriedade do “nosso lugar”? Da exposição desse vazio que não significa “vago”, “ainda não semeado ou ocupado”? Como entender a ficção de um vazio que “no puede ser descrito en términos de apropiación, de población, de empleo de trabajo o de economía, es decir, en términos de la conciencia racionalista europea”⁴²¹? Pois o vazio de Kabakov, o ubíquo vazio soviético, tão espacial quanto psíquico, material e imaterial, é aquele que não pode não ser dotado de atividade; mas de uma atividade singular: não como aquela voltada ao trabalho a contrapelo com as ruínas e que Benjamin definiu nos termos de um caráter destrutivo – indomesticável, jovem, sereno –, mas sim, mais exatamente, como a atividade destrutiva que só pode ser levada a cabo por uma institucionalização kafkiana da potência do vazio, por uma centralização comunista do comum.

El vacío del que hablo, no es el cero, no es simplemente “nada”; el vacío del que hablo no es una frontera nula, neutralmente cargada, pasiva. En absoluto. El “vacío” es tremendamente activo, su actividad es igual a la del ser positivo, ya se trate de la actividad de la Naturaleza, de la del hombre o de la de fuerzas superiores. Pero su actividad presenta un signo contrario, está dirigida en sentido opuesto, y actúa con la misma energía y fuerza que la aspiración de la existencia viva, la aspiración de ser, devenir, crecer, construir, existir. Con la misma indestructible actividad, fuerza y constancia, el vacío “vive”, convirtiendo el ser en su contrario, destruyendo la construcción, mistificando la realidad, convirtiendo todo en polvo y oquedad. El vacío, repito, es la conversión del *ser* activo en *no-ser* activo y, lo más importante y sobre lo que quisiéramos llamar la atención en especial, ese

⁴²¹ *Ibidem.*

vacío vive, existe, no en sí mismo, sino con la vida, con el ser, a su alrededor; vida que elabora, que muele, que hace caer dentro de sí⁴²².

Nesse vazio, segundo Kabakov, não há memória, não há história. Daí, quem sabe, reforça-se a importância atribuída pelos conceitualistas de Moscou à exposição e, conseqüentemente, desnaturalização do discurso oficial, por meio de procedimentos que consistiam em atravessá-lo com os entendimentos e desentendimentos idiomáticos, com o caráter lúdico e irônico de muitas de suas proposições, e que o contagiavam, ademais, com as imagens mais correntes do pensamento ocidental, do mercado etc.⁴²³ Tal exposição contradiz qualquer fábula de voluntarismo, de consenso, de comunidade. Para Kabakov, eis o aspecto da estatalidade burocrática soviética: construções e projetos megalíticos sustentados por nada mais que um vento frio constante fundam e refundam, também constantemente, um espaço-tempo de presente plano, sem fim e sem sentido⁴²⁴, salvo, sim – pois sempre há resto, o que

⁴²² *Ibidem*, p. 360-361.

⁴²³ “[...] la Unión Soviética fue, como es sabido, una institución administrada burocráticamente. No existía en ella la diferencia entre una cultura de masas comercializada y una alta cultura institucional. La cultura soviética era uniforme y estaba marcada exclusivamente por lo institucional. La cultura de masas vulgar estaba administrada de un modo tan centralista, burocrático e institucional como la alta cultura, y en el fondo era valorada, reconocida y difundida según idénticos criterios de corrección ideológica. Por eso, el discurso oficial acerca de lo que era arte jugaba un papel absolutamente determinante en todos los ámbitos de la cultura soviética. El procedimiento capital del Conceptualismo moscovita consistía en utilizar, variar y analizar ese discurso oficial de un modo particular, irónico y profano”. GROYS, Boris. *El arte conceptual del comunismo*. *Op. cit.*, p. 22.

⁴²⁴ “Lo que más armoniza con la definición de la estatalidad es una metáfora: la imagen del viento que sopla sin cesar por el lado de las casas y entre ellas, que lo atraviesa todo; del viento helado que siembra frío y ruina, que ruge y empuja siempre con la misma presión. [...] La estatalidad es precisamente ese mismo vacío, no dado material, sensorialmente, al morador de esos territorios, y por eso infunde horror, temor, se presenta como castigo infligido a éste. Ante todo, la estatalidad es una actividad inconcebible para el hombre, contraria e inaccesible a él por su sentido. Exige de él el cumplimiento de ‘objetivos estatales’, de tareas sólo conocidas por ella, prometiendo a cambio sólo clemencia. ¿qué objetivos se plantea ese viento, esa estatalidad, si es que se plantea alguno? Esos objetivos incluyen siempre el abarcamiento, la apropiación de todo el territorio ocupado por el vacío, como un todo único. Eso

significa dizer que há rememoração, há potência, abertura, e disso se trata, finalmente –, “un ligero recuerdo poético: hubo monasterios como focos de cultura, hubo ciudades, hubo alguna vida en algún momento, cuándo... dónde... todo como humo se disipó en el vacío”⁴²⁵.

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que Kabakov, Monastyrski e os demais conceitualistas buscavam seguir, de uma maneira um tanto enviesada, ao mesmo tempo *literal* – isto é, “ao pé da letra”, tocados pelo baixo materialismo da linguagem, pelo sensível – e *desliteralizante* – ou seja, in-operando a estrita ordem do discurso – o ensinamento de um rigor analítico que pode ser lido não apenas em *O Capital*, mas igualmente no contexto de sua feitura, a partir da vida exílica – da existência – do seu autor. Horacio Gonzalez, ele mesmo um exilado da última ditadura argentina, em São Paulo no início dos anos 1980, como muitos outros (León Ferrari, Raúl Antelo etc.), sintetizaria esse aspecto a-fundacional das origens do marxismo:

O Capital era o livro de um exilado, escrito graças ao auxílio de um exilado (“*full of thanks, Fred*”, escreve Marx a Engels, quando os manuscritos estão prontos) e dedicado a um exilado, o operário Wilhelm Woolf, um amigo do Mouro dos primeiros tempos da Liga dos Comunistas, falecido em Londres. Para muitos dos combatentes operários dessa época, o livro era menos portador de uma “vitória científica” do que testemunha do raro talento de um homem que convertia em estudo e rigor analítico as duras condições de vida proporcionadas por esse longo exílio que nunca acabava⁴²⁶.

es, ante todo, el rápido desplazamiento por todo el territorio de ese lugar, entendido como una única totalidad plana indivisa. Los moradores de ese lugar están sumidos en ese torrente en torbellino, devienen una partícula impotente de ese torbellino. Por eso, entre las acciones auténticamente estatales figuran proyectos y construcciones megalíticos y sobrehumanos”. KABAKOV, Ilya. Sobre el vacío. In: GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max (Ed.). *La ilustración total*. *Op. cit.*, p. 365.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 366.

⁴²⁶ GONZALEZ, Horacio. *Karl Marx: o apanhador de sinais*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 110.

7. Talvez pudesse ser dito que o exílio, na medida em que se caracteriza por ser um espaço-tempo não dado *a priori*, por ser um confim, não pode não estar sujeito a disputas. Em torno de sua singular ausência entram em contenda distintas demandas, diferentes poderes que de certo modo dependem dessa figuração do informe para formarem-se. Assim o exílio é reivindicado, uma e outra vez, tanto por aqueles que o encontram como princípio e razão de seus mitos fundacionais quanto por outros que, resistentes a isso, empenham-se, de várias maneiras, em buscar interrupções, aberturas através da exposição desses projetos operantes. Para estes, dir-se-ia, diante do fechamento, trata-se de encontrar saídas para a saída; de manter aberta a abertura. Em São Paulo, como mencionado, León Ferrari esteve em contato com inúmeros artistas e críticos que incentivavam uma contínua experimentação de meios, materiais, técnicas, linguagens. Xerox, heliografia, carimbos, arte correio, arte em outdoors (*artdoor*), em microfichas, por telefone, em videotexto, gravuras, esculturas luminosas, desenhos, design, colagens, montagens, feitura de livros, objetos, instalações, esculturas musicais, performances: a arte, para Ferrari, desdobra-se nos limites do contingencial, vale dizer, no limiar de si, enquanto fazer que acontece sempre com outros sujeitos, e com outras coisas, dispersas no mundo, e, inclusive, com outros fazeres que, às vezes – pode acontecer –, vêm a ser considerados arte.

É um trabalho exílico – é mais um trabalho *como* e *com* o exílio do que *do* exílio – que pode ser lido, portanto, na articulação dessa extensa rede, sempre disponível, que não se limita às fronteiras paulistas ou brasileiras, assim como não se restringe ao que pôde ser registrado no intervalo histórico que vai de 1976 a 1984, embora encontre, sim, nessas coordenadas modulações notáveis, precisas, que de nenhuma forma podem ser desdenhadas. Se a afinidade com os artistas e coletivos do conceitualismo moscovita encontra sua emergência, o mesmo ocorre com a sintonia que o pensamento de Ferrari mantém com grupos locais, ou ao menos mais próximos em termos territoriais, que também criam suas inflexões a partir da arte conceitual, como os coletivos 3Nós3, Viajou sem passaporte (com integrantes advindos do teatro, herdeiros do surrealismo de Breton e do trotskismo), TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), GAS-TAR (Grupo Artistas Socialistas–Taller de Arte Revolucionario) e C.A.Pa.Ta.Co. (Colectivo de Arte Participativo–

Tarifa Común)⁴²⁷ – estes últimos, assim como Ferrari, também dedicados à cooperação com movimentos sociais ou organizações de

⁴²⁷ As relações entre esses grupos são parte de uma muito extensa rede dos conceitualismos na América Latina. O importantíssimo trabalho de mapeamento dessa rede vem sendo realizado por pesquisadoras como Cristina Freire e Ana Longoni, entre outros participantes da plataforma internacional Red Conceptualismos del Sur (<http://redcsur.net/>), que busca reativar a potência crítica das proposições conceituais latinoamericanas, comprometidas pela violência de Estado e pela acomodação neoliberal das sociedades. No catálogo da exposição *Perder la forma humana: una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre outubro de 2012 e março de 2013, pode-se ler um relato sobre esses contatos e as maiores ou menores afinidades que os grupos mantinham entre si: “En el verano de 1980, parte de los miembros que integraban el TIT, entre ellos Pablo Espejo, Luis Sorrentino y Ricardo Chiari junto con un grupo de casi 30 personas, viajaron a São Paulo en un autocar que acudió directo al teatro Procópio Ferreira, donde estaba refugiado Juan Uviedo. Al cabo de unos días, los jóvenes del TIT fueron expulsados del teatro y se trasladaron a la Universidad de São Paulo (USP). Parte del grupo se instaló en la ciudad universitaria, mientras que otra ocupó la escuela politécnica, en el centro. La comunicación entre los dos grupos se mantenía a través de una vieja furgoneta. En la USP encontraron un lugar para ensayar y representar sus piezas, muchas de ellas escenificadas en la Universidad y en sus organizaciones estudiantiles. Durante esta estancia en la USP, conocieron a los integrantes de Viajou Sem Passaporte. La pasión entre los dos grupos fue casi inmediata, porque ambos reivindicaban un arte revolucionario y el surrealismo moderno. A diferencia de Viajou Sem Passaporte y 3Nós3, que provenían de familias de clase media, los miembros de TIT eran, según Chiari, ‘lumpen proletarios’ que se establecieron en São Paulo de forma comunitaria con recursos muy escasos, pasando hambre e ideando planes de robo de comida en los supermercados. Aunque en Buenos Aires el TIT trabajaba montando piezas propias o escenificando adaptaciones de obras de autores como Jean Genet, en São Paulo empezó a realizar intervenciones urbanas, muy influidas por 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte”. “GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co llevaron a cabo durante toda la década de los ochenta y los primeros años noventa una serie de intervenciones callejeras participativas (gráficas, performáticas), a la vez que propiciaron movidas masivas dentro de espacios contraculturales (como el Parakultural, Babilonia o Mediomundo Varieté). En muy pocas ocasiones se instalaron en los márgenes del circuito artístico tensionando sus lógicas internas. Por el contrario, su espacio privilegiado fue claramente la calle en el marco de movilizaciones masivas, en su mayor parte convocadas por el movimiento de derechos humanos, aunque también asumieron la intervención en conflictos obreros (en especial, la larga huelga de la fábrica Ford en 1985) y desplegaron solidaridades

direitos humanos –, e com artistas como Paulo Bruscky, Mira Schendel, Carlos Zílio, Carmela Gross ou Nelson Leirner, por exemplo. E se há um denominador comum para os trabalhos desenvolvidos por essa heterogeneidade, ele está, com efeito, nos desdobramentos, sempre singulares, de uma acefalia⁴²⁸; na aposta de um corpo sensível – da letra, da imagem, do indivíduo, da cidade, do pensamento etc. – que aparece não só como suporte, mas também como agente indomesticável, capaz de dar continuidade a um exercício criativo e não ideológico de efetiva desobediência.

As intervenções urbanas, tanto quanto os trabalhos gráficos de Ferrari, apresentam cartografias do desastre; mas enquanto as intervenções pretendem atuar pontualmente nos hábitos – no *habitat* –, de acordo com um plano que parece ser mais atento à horizontalidade imediata da vivência sensível da cidade, dificilmente circunscrita pelos limites institucionais da arte ou mesmo da arquitetura, os planos e projetos de Ferrari mostram um distanciamento vertical que, concentrando um ponto de vista, isto é, um saber e um poder, parece ser capaz de abarcar a impossível simultaneidade das experiências e de planificar o que seria uma série sem fim de diferenças. Agora, a produção de Ferrari, como se sabe, é vária, e seria mais preciso, quem sabe, retomar a analogia com uma máquina diabólica, que se desloca em simultâneo vertical e horizontalmente, para pensá-la enquanto emulação

internacionales (de claro signo internacionalista)”. Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 57/227.

⁴²⁸ Acefalia notavelmente encenada pela intervenção chamada *Operação ensacamento* do coletivo 3NÓS3 (Hudínilson Júnior, Mario Ramiro e Rafael França), realizada em São Paulo, na noite de 27 de abril de 1979, e que consistiu em cobrir com sacos de lixo a cabeça de 69 esculturas e monumentos públicos da região do Ipiranga até o centro velho da cidade. A intervenção é ambivalente: foi lida e censurada como mero vandalismo, mas também foi considerada uma forma de protesto contra o esquecimento e a invisibilidade da memória pública, comum, da cidade, sendo, neste caso, a chamativa invisibilidade das cabeças um modo paradoxal de recobrar sua visibilidade perdida; e, no entanto, não se pode desconsiderar que tal ação foi levada a cabo ainda durante a vigência da ditadura, aludindo, portanto, a situações de tortura – sufocamento, desaparecimento – que, se no Brasil, por essa época, já diminuam em frequência e intensidade, por outro lado eram ainda correntes e extremas em outros países do Cone Sul. Cf. FERREIRA, Glória. *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009 (Catálogo de exposição).

inoperante dessa mesma máquina; pois seja em sua atuação, na primeira metade dos anos 1970, no Fórum pelos Direitos Humanos e no Movimento contra a Repressão e a Tortura, seja na expressão gestual, caligráfica, do seus inúmeros desenhos, seja no acento erótico-herético de suas leituras da bíblia, ou seja, ainda, em performances com esculturas musicais e nos monumentos públicos, o que se vê salientar são experiências em tudo opostas à padronização da vida e à centralização do poder, experiências que apontam, portanto, para uma disseminação absolutamente não hierárquica dos contatos, dos sentidos, e que a rigor reverberam nos próprios planos e plantas arquitetônicos, que surgem como instantâneos do afundamento de todo cálculo em caos, da extroversão de toda ordem em delírio, daquilo que poderia ser chamado, em suma, o desconcerto do mundo.

Essas paisagens estão marcadas de um rigor epocal ineludível. Com efeito, são paisagens contemporâneas. O progressivo arruinamento da lógica progressista: esta bem poderia ser a síntese do que elas encenam. Não obstante, seria uma síntese parcial, uma vez que tal arruinamento não é alheio ao cálculo; antes, dir-se-ia que lhe é necessário e mesmo o satisfaz. Em outras palavras: o delírio e o caos que com ironia e ludicidade surgem nas paisagens gráficas de Ferrari não são o resultado do colapso de um poder; são, mais precisamente, um modo de ser desse poder, e mais, uma condição para sua manutenção. Trata-se, mais uma vez, da relação que um poder, para constituir-se ou preservar-se, busca manter com aquilo que, a rigor, não possui relação: com aquilo que poderia assumir a figura, incontornável, de um vazio central⁴²⁹. Assim, a captura e o controle – que ora são exercidos

⁴²⁹ “O poder coloca firmemente no seu centro em forma de festa e de glória aquilo que aos seus olhos aparece como a incurável inoperatividade do homem e de Deus. A vida humana é inoperativa e sem fim, mas precisamente esta falta de operatividade e de fim tornam possível a actividade incomparável da espécie humana. O homem votou-se à produção e ao trabalho, por ser, na sua essência, totalmente destituído de obra, por ser um animal sabático por excelência. E a máquina governamental funciona por ter capturado no seu centro vazio a inoperatividade da essência humana. Esta inoperatividade é a substância política do Ocidente, o alimento glorioso de todos os poderes. Por isso, festa e ociosidade voltam incessantemente a surgir nos sonhos e nas utopias políticas do Ocidente e também incessantemente neles naufragam. Eles são os restos enigmáticos que a máquina econômico-teológica abandona na linha de rebentação da civilização e sobre os quais os homens voltam todas as vezes inútil e nostalgicamente a interrogar-se. Nostalgicamente, porque eles parecem

explicitamente pelo primado de um poder estatal autoritário, ora são dissimulados pela promessa inclusiva de uma economia sem fronteiras que, para limitar as passagens, deve alimentar todos os desejos – encontram nesse desbordamento a sua definição. Daí a potência desses trabalhos ficcionais de Ferrari, com os quais essas aporias podem ser expostas e, quem sabe, uma operação de inoperância, um des-obraimento, pode vir a acontecer.

Diante do exposto, não há como passar ao largo de uma leitura precedente. Roberto Jacoby, como Oscar Masotta uma figura importantíssima para a compreensão das proposições da vanguarda argentina, sobretudo a respeito dos *happenings* e da *arte de los medios*, a seu modo já havia apontado para essas questões em texto de 1987⁴³⁰. A análise foucaultiana do funcionamento do panóptico como dispositivo disciplinador é o que possibilita ao autor salientar, de maneira notável, a crítica inerente aos planos arquitetônicos de Ferrari, cujas cópias eram enviadas a Jacoby (entre outros destinatários) por correio, como “arte postal”, segundo costuma-se dizer. Descontada a extensão da passagem, vale citar o texto de Jacoby:

[...] A toda luz, se trataba de una arquitectura imposible, no construible. Por más que Ferrari les diera el aspecto de copias heliográficas, su metro y veinte de ancho por 12 de largo, por entero cubiertos con el mapa de miles de dormitorios, comedores, oficinas, baños, cocinas y pasillos habitados por miles de personitas, todo indicaba que esos laberintos sin lógica (y “sin centro”) no podían, tampoco, pertenecer al género de la arquitectura utópica. Nadie se atrevería a proyectar un destino tan horrible para la especie humana.

La standarización de la vida se veía de manera brutal debido al uso insistente, indiscriminado, de

conter algo que pertence ciosamente à essência humana; inutilmente, porque, na verdade, não passam de escórias do combustível imaterial e glorioso que o motor da máquina queimou nas suas rotações imparáveis”. AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). *Crítica do Contemporâneo*: Política. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2007, p. 46.

⁴³⁰ JACOBY, Roberto. “Las herejías de León Ferrari?”. *Crisis*, Buenos Aires, n. 50, p. 71-73, enero 1987.

un sistema industrial de figuración, el Letraset, marca registrada. Ese urbanismo era tan disparatado como inquietante. A lo largo de los planos podían fabularse situaciones que se dudaba en definir como irrisorias o como trágicas: destinos de gente que no se sabe adónde va porque toda la distribución espacial y las conexiones entre lugares y funciones carecen de sentido.

La técnica de representación de la industria de la construcción precomputacional era utilizada como efecto de extrañamiento: el tipo de arte que elabora unidades elementales prefabricadas para otro propósito. Una suerte de *objet trouvé*, la operación Duchamp ejercida no sobre el objeto-signo, sino sobre una clase especial de signos hechos para diseñar el espacio social urbano. O, más precisamente, pensé, los lugares de encierro.

Esa era la clave: se trataba de una vasta cárcel. Una visión traspuesta de la teoría foucaultiana del poder, al menos, de alguna de sus tesis: el dispositivo panóptico donde un ojo soberano vigila sin ser visto, mientras que los observados no se conectan entre sí más que parcialmente. Un territorio que se ordena a fin de disciplinar. El caos que trata de evitar no devendría solo de la acción incontrolada de la muchedumbre, sino de cada minúsculo vínculo de unos con otros. Un aspecto esencial del poder sería la capacidad para organizar el espacio en forma de máquina de comportamientos. Toda la cuadrícula de las ciudades modernas, los sucesivos sistemas clasificatorios de los cuerpos, formaría parte de esta tecnología muda que se impuso en la edificación de escuelas, prisiones, hospitales, fábricas, oficinas y viviendas.

En su carpeta *Hombres*, de 1984, Ferrari ejercía un estilo cada vez más neutro, deshumanizado, un contrapunto respecto de los manuscritos, caligrafías imposibles para una técnica mecánica, que Ferrari usaba desde veinte años antes. Por suerte, una vez que este sentido se hacía presente permanecía siempre un resto incomprensible, “loco”, que invitaba a pensar una idea distinta

cada vez. Por ejemplo, los diseños de selvas y jardines (plantas de plantas), también hechos en Letraset, recuerdan a las pinturas de la selva que realizan los aborígenes de Ecuador, en corteza y con tinturas vegetales. Aunque no hay ningún árbol sino un laberinto de líneas, generalmente rectas, sus autores las consideran perfectas representaciones de la jungla. Cárcel, laberinto, selva, ciudad.

Y aunque se trate de leer los “hombres” y las “plantas” de Ferrari, marca registrada, en forma independiente del imaginario político social, ellos saltan de uno a otro campo ficcional: el más teórico psicoanálisis o la práctica ingeniería del comportamiento. Figuras repetidas, repetición de figuras, figuración de repeticiones, podrían aludir –no olvidar que la carpeta que recopila estas obras se llama *Hombres*– a la constitución del sujeto. “Por la repetición el sujeto del inconsciente tiende a la supresión de la diferencia; así trata de obliterar el abismo que lo constituyó”, dice Nicolás Peyceré.

Desde el principio sugerimos que estos esquemas iluminan otro campo, inmediato y real en este Cono Sur: el campo de concentración. Con ello se tornan obras de actualidad histórica, documentos de época.

La regimentación de los cuerpos también se observa en las escenas donde aparecen masas, corrientes humanas, flujos de hombrecitos que marchan, casi siempre siguiendo esquemas de fácil matematización: círculos, sinusoides, cuadriláteros. Podría especularse que la uniformación encuentra apoyo en formaciones inconscientes. O bien que, al presentar un espejo, Ferrari desafía a una rebelión contra esos absurdos desplazamientos físicos, contra las ridículas prisiones en que persiste el ser. Hay algo que subleva más que la injusticia en sí: su carácter innecesario⁴³¹.

⁴³¹ O texto sigue da seguinte maneira: “En *Paraherejes*, su último libro de láminas, de 1986, Ferrari también trabaja sobre imágenes ajenas (técnicamente: una intericonicidad deliberada y ostentosa), en su mayoría proveniente de

Jacoby destaca em seu texto o aspecto centralizador do dispositivo governamental e seu efeito de atomização social – quando a questão parece estar, mais precisamente, na efetividade de um poder gestor absolutamente desterritorializado e que pode, mesmo, ao contrário, estimular todos os contatos possíveis, já que o controle que exerce passou a ser flutuante. Seja como for, ganha justo relevo o aspecto carcerário dessa sociedade da abertura – da extroversão, da exposição – sem limites, na medida em que cada passagem possível guarda seu franqueamento *cifrado*. Ferrari já havia sintetizado publicamente a lógica dessa alogicidade: segundo ele, em entrevista a Vicente Zito Lema, o que se dá a ver nessas imagens é uma

Durero y del arte religioso occidental, yuxtapuestos a grabados y a miniaturas del Tantra y del Taoísmo chino, japonés, indio y nepalés. Los collages remiten a una polaridad tan conocida que es casi trivial: la amenazante noción de “pecado” en Occidente como opuesta al erotismo integrado dentro de la cosmovisión oriental. La cuestión es, tal vez, más compleja: en la tradición judeocristiana, la culpa y temor al castigo deben ser considerados parte de una forma perversa del placer. El sadomasoquismo se hace evidente al poner unas fantasías culturales junto a las otras. Los infernales frescos de Signorelli en la catedral de Orvieto –tan entrelazados con el descubrimiento de los fenómenos psicoanalíticos– plantean algo parecido. Lo herético y lo erótico. / La cuestión del infierno se desarrolla más aún en las últimas propuestas de Ferrari (en realidad, el material de origen religioso ya aparecía en *La civilización occidental y cristiana*, de 1965, que ocasionó un episodio de censura en el Instituto Di Tella; y en su collage literario *Palabras ajenas*, de 1967). A partir de un ofrecimiento municipal del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires para rediseñar ambientaciones urbanas (que luego fue retirado, sin explicaciones convincentes), Ferrari propuso una catedral inversa, solo para herejes. En un terreno delimitado en forma de iglesia y situado en la Plaza San Martín, se reunirían quienes descreen del infierno. Desde allí esparcirían su fe hacia el mundo exterior. / Desmentir el infierno se ha convertido en el principal interés temático de Ferrari. Según el artista, las amenazas de castigo bíblico están más metidas adentro de nosotros, dan más miedo, son más paralizantes que la información que recibimos de las torturas que se aplican acá o allá, y es preciso librarse de ellas. El reino de los demonios sería la matriz emocional del terror. Aunque resulte difícil de creer, este planteo produjo escozor incluso entre un sector de la intelligentsia democrática, que lo consideró algo fuera de lugar. / Al parecer, la resignación exige, para reproducirse, de un mundo peor, y una religión de puro paraíso resulta actualmente más incómoda que el mismísimo ateísmo”. *Ibidem*.

“arquitectura de la locura”⁴³². Trata-se, com efeito, de uma arquitetura global, a arquitetura da ocidentalização do mundo inteiro; mas sem que deixe de ser, ao mesmo tempo, uma planificação perfeitamente pontual, bem situada numa singular coordenada espaço-temporal: uma arquitetura, nesse sentido, *del Sur*. Não tanto do sul da França, como o lugar que serve de cena para o conto pós-apocalíptico – *La autopista del sur* – de Julio Cortázar, com quem, aliás, León Ferrari se correspondia ainda durante o exílio em São Paulo⁴³³. É, neste caso, uma modalização

⁴³² “De esta serie de experiencias seguí desarrollando las copias heliográficas, que es la que hoy por hoy más me interesa. En las mismas utilizo imágenes del catálogo de letraset, las que sirven generalmente a los arquitectos para sus proyectos. El resultado tiene el aspecto de planos o urbanizaciones, con cierta gracia surrealista, y también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de la locura. No me guía el propósito de significar algo definido; quien se enfrenta a estas obras es libre para establecer asociaciones y darles la interpretación que considere más correcta. Personalmente, cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal”. LEMA, Vicente Zito. “León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad” [Entrevista]. *La voz*, Buenos Aires, p. 22, julio 1984.

⁴³³ “São Paulo, 26/11/81. / Querido Julio: / Cada vez que tengo noticias tuyas pienso en escribirte. Leí algunos artículos tuyos, sobre la represión en la Argentina que me toca muy de cerca, en la Folha de São Paulo hace tiempo. Estuve en la Habana en el congreso de intelectuales, donde leyeron una carta tuya muy linda y oportuna sobre la necesidad de renovar, actualizar, revolucionar diría, el lenguaje. No todos te llevaron el apunte aunque el encuentro fue bueno. Te quiero agradecer tu continua campaña por los desaparecidos pues tengo un hijo que desapareció en marzo del 77 y su compañera que fue secuestrada en junio de ese año. Nos vinimos con Alicia y las familias de los otros dos hijos (tenemos ahora cinco nietas de las cuales tres brasileiras) a fines de noviembre del 76. Llegamos muy apaleados y todavía lo estamos. Siempre tratando de saber que sucedió con Ariel y con su compañera. [...] / Desde que llegué estoy trabajando mucho en escultura y dibujo. Ahora estoy haciendo algo que se puede llamar ‘los planos de la locura’ y que me recuerdan un poco el clima de tus cuentos, ‘Casa tomada’ y la ‘Carretera [rasurado; escrito a mão em entrelinha: *Autopista*] del sur’ (creo que se llamaba [rasurado]). Trabajo con proceso de reproducción rápida y barata (fotocopia y heliografía). Te mando un par de copias heliográficas. *Una de ellas acabo de bautizar ‘Autopista del Sur’* [escrito a mão]. / Si vienes a Brasil no dejes de avisarme. / Un fuerte abrazo / *león* [escrito a mão] / León Ferrari / Al. Lorena 131, ap 7, 01424 São Paulo, Brasil, tel 283-4312 / *No tengo tu dirección.*
278

arquitetural – espiralada – de outro mundo: do baixo mundo, do fim do mundo, do cu do mundo, do Sul do mundo, do Cone Sul: eis o norte, por assim dizer, desses trabalhos de Ferrari; o vazio – passivo-ativo – que eles põem em cena (sem positivá-lo); algo que de resto o artista já reafirmara em outra entrevista⁴³⁴, em 1982, oportunidade em que mais uma vez faz coincidir horizontalidade e verticalidade, abstração e representação, flutuação e referenciação, plural e singular; e em que mais uma vez retorna, ainda, mas com outra inflexão, a impossibilidade da disjunção entre cultura e barbárie.

No hay ninguna intención y no es que yo pretenda representar la locura sino que fue apareciendo [...] claro, evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de la Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina⁴³⁵.

Em poucas palavras: por meio de um procedimento mimético, lúdico e mesmo infantil se vê surgir nos planos “constitutivos” de Ferrari a estreita intimidade entre ordem e exceção que funda a governabilidade e da qual redonda, com essa figura de um vasto cárcere que se espraia – seja em qualquer deserto (global), seja numa Nação qualquer (Argentina) –, uma sorte de normalização da loucura, vale dizer, de captura da existência, de fechamento do exílio. Nesse sentido é que se torna marcante a afinidade que o trabalho de Ferrari mantém com um

Mando esto con un hijo que viaja a Paris, esperando te encuentre. [escrito a mão]. FERRARI, León. Carta a Julio Cortázar, São Paulo, 26 nov. 1981. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

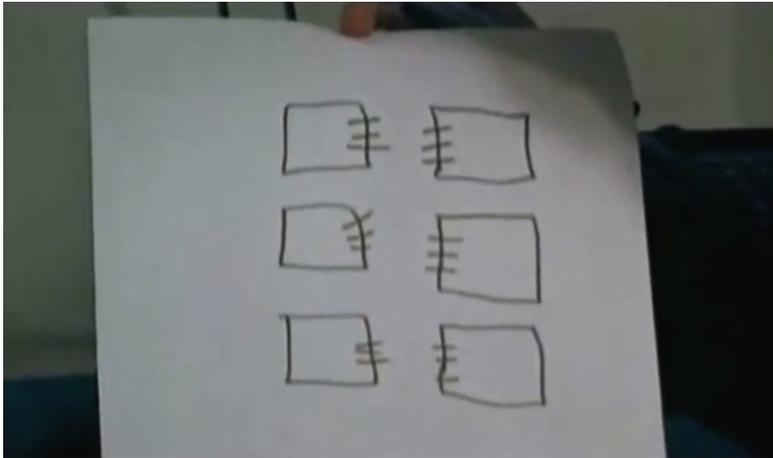
⁴³⁴ MALVINO, Adriana. “León Ferrari inaugura hoy su exposición: ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión”. *Unomásuno*, México, abril 1982.

⁴³⁵ *Ibidem*.

filme como *Los rubios*, de Albertina Carri⁴³⁶: na justaposição de um trabalho *com* outro se pode ver esse aspecto singular-plural das imagens em questão; pois também no filme de Carri o encarceramento – o estado de exceção como norma – sem dúvida cobra ao mesmo tempo um sentido tão globalizante quanto perfeitamente determinado. Os bonecos playmobil como significantes que compõem logo no início e ao longo do filme o trabalho de rememoração de uma infância e de uma história familiar a rigor inalcançáveis apontam, desde já, para o aspecto a-fundacional do mito – pessoal e comunitário – que estrutura muitas das subjetividades das gerações descendentes de militantes assassinados ou desaparecidos nos anos sessenta e setenta na Argentina. Multidão, massa, povo, coletividade, liberdade são termos caros, entre outros, para esse imaginário que, movimentando bonecos de brinquedo – no caso de Carri (ou melhor, da atriz que no filme a interpreta), uma das três filhas de um casal sequestrado e assassinado em 1977 –, compartilha com as figuras desenhadas por Oski, os mapas rearranjados por Noé e os módulos arquiteturais usados e copiados por Ferrari o mesmo aspecto contingencial, suplementar, da origem, e o mesmo caráter hegemônico, conflituoso, das demandas afetivas, das construções identitárias, dos pertencimentos⁴³⁷.

⁴³⁶ *Los rubios*. Dirección: Albertina Carri; producción: Barry Ellsworth; asistentes de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli; fotografía: Catalina Fernández; cámara: Carmen Torres; montaje: Alejandra Almirón; música: Ryuichi Sakamoto, Charly García y Virus; sonido: Jéscica Suárez; diseño de producción: Paola Pelzmajer; intérprete: Analía Couceyro. Buenos Aires: 2003 (83 min.).

⁴³⁷ O lúdico como forma de encenação mimética das contendas de poder reaparece, em Carri, no curta-metragem *Barbie también puede eStar triste*, no qual se vê – como em muitos trabalhos de Ferrari, desde *El árbol embarazador*, *Cuadro escrito* ou *La civilización occidental y cristiana* até as últimas colagens de releitura da Bíblia, as escritas sobre manequins e os objetos compostos com brinquedos, preservativos, pênis de borracha etc. – uma crítica da violência da estrutura patriarcal da sociedade que normaliza práticas sexuais, sexualidades, gêneros, padrões de beleza, de família, papéis de dominação e sujeição etc. No filme, bonecos da linha Barbie aparecem em um melodrama pornográfico. Tais bonecos são objetos que, produzidos pelo mercado, reproduzem a condição ideal do mercado enquanto realização sem fronteiras da segregação imposta pelo *american way of life*; mas são também algo mais: são significantes disponíveis, com os quais as mais distintas subjetividades podem vir-a-ser ao colocar em jogo a heterogeneidade dos seus desejos, dos seus afetos, da sua imaginação. Barbie e Ken encenando uma narrativa melodramática pornô



Albertina Carri, *Los rubios*, 2003 (still de vídeo).

A ficção de Carri não deixa de desdobrar sua própria exposição, não deixa de endereçar-se à distância de si e como endereçamento. Com isso evita ocupar o lugar algo confortável das inúmeras fábulas que, ratificando uma pretensa propriedade do discurso testemunhal ou memorialístico, oferecem verdades inquestionáveis de sujeitos autoconscientes, inteiros (ou o mais próximo disso), e não construtos linguísticos⁴³⁸. “Más o menos, me recuerdo lo que ella dibujó en su

mostram assim a ambivalência da ocidentalização do mundo: seu perverso espetáculo de personalização como pura promessa (e como promessa de pureza) e seu inevitável contágio com o impessoal, com o ordinário, sua promiscuidade chã e absolutamente indistinta. Cf. *Barbie también puede eStar triste*. Dirección, guión y producción: Albertina Carri; diseño de producción: Dino Bruzzone; cámara: Sol Lopatin; música: Edgardo Rudnitzky; sonido: Jessica Suárez; animación: Pablo Jamardo, Marina Rubino; diseño de vestuario: Martín Churba, Jessica Trosman; escenografía: Dino Bruzzone; esculturas: Constanza González; intérpretes: Divina Gloria, Osvaldo González, Ricardo Merkin, Juana Molina, Susana Pampin, Eusebio Poncela, Diego Schipani. Argentina: 2001 (24 min.).

⁴³⁸ Quer dizer: a ficção de Carri também reivindica uma potência exílica. Isso se vê claramente na dessemelhança, ou melhor, no vazio comum que permite o contato entre as figuras da testemunha, da diretora e da intérprete, por exemplo; e se reforça na questão da estrangeirice que dá título ao filme: *los rubios* designa a família de Carri, segundo a descrição de vizinhos entrevistados; família em que, ao que tudo indica, nunca ninguém foi loiro. Mas a equipe de produção decide assumir essa diferença, de modo que a ficção se encerra com

recuerdo”, afirma, a contrapelo, a atriz que faz o papel de Albertina Carri. E a partir dessa descrição de um centro clandestino de detenção (CCD) feita pela personagem Paula L. – sobrevivente que se nega a aparecer no filme ou gravar entrevista e que teria convivido nesse centro, enquanto sequestrada, com os pais de Carri – a atriz-Carri faz um desenho que, mostrado à câmera, se apresenta como um esboço, um plano inicial e simplificado dos planos arquitetônicos feitos por Ferrari em São Paulo. No desenho sobressai a falha, a imprecisão, a insuficiência documental do que sucede como uma malha de recordações; como nos trabalhos de Ferrari, vale frisar, nos quais tampouco há uma inquestionável marca referencial, algo que os vincule diretamente e sem erro a uma cidade, um lugar. E, não obstante, como se viu, não deixa de habitar esses planos, como na rememoração de *Los rubios*, a impronta da violência da ditadura argentina: esta seria, enfim, sua cifra histórica, sempre singular-plural; cifra que, para além das formas mas com elas, faz-se sensível enquanto articulação de forças.

Um modo de sintetizar as proposições aqui apresentadas seria, quem sabe, afirmar que se trata do ecoar de uma já quase centenária proposta para uma teoria dos brinquedos e dos jogos:

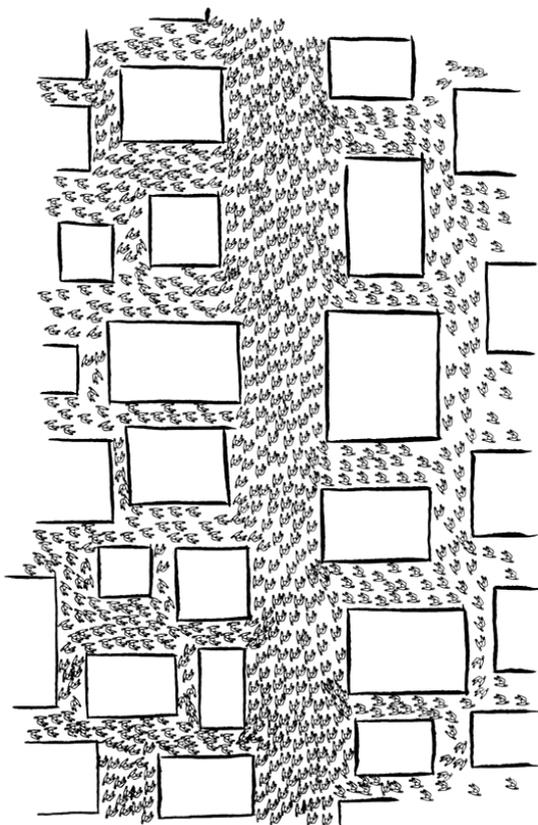
Um tal estudo teria, por fim, de examinar a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez”. A obscura compulsão por repetição não é aqui no jogo menos poderosa, menos manhosa do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nessa compulsão. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas,

todos usando perucas loiras. Nas palavras da atriz que faz a vez de Carri: “Sí lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en el lugar, no? Porque, digo, más allá de la cámara éramos como un punto blanco que se movía y era muy evidente que no éramos de ahí, ¿no?, que éramos extranjeros para ese lugar y me imagino que sería parecido a lo que pasaba en su momento con mis padres... este... estábamos desde otro lado...”. CARRI, Albertina. *Los rubios*.

Op. cit.

repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial⁴³⁹.

A fundação é sempre vicária: não tem fundo. Mostrar essa ausência fundante – o aspecto a-fundante de toda fundação – é o trabalho – do jogo – da ficção.



León Ferrari, *sem título*, tinta e letreset sobre papel, em *Imagens*, São Paulo, Edições Exu, 1989.

⁴³⁹ BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos: observações marginais sobre uma obra monumental [1928]. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas: Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio: Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, p. 95-102 [p. 101] (Coleção Espírito Crítico).

terceira zona

1. A partir da posição crítica assumida por León Ferrari desde meados dos anos sessenta parece haver se formado certo consenso sobre seu trabalho e sua “trajetória”. Esse consenso afirma que, de maneira geral, quer dizer, pensando no que seria um “conjunto da obra”, seus trabalhos podem ser aproximados em duas linhas especulativas que, entretanto, sendo dadas como opostas com relação à concepção artística a elas subjacente, distanciam-se entre si: a primeira reúne os trabalhos de tendência “abstrata” em que a investigação formal parece ocupar o centro das considerações do artista; enquanto a segunda concerne aos trabalhos que de alguma maneira explicitam sua função contestatória, “política”, dirigida contra os dispositivos mantenedores dos princípios da moral cristã e dos pressupostos humanistas do Ocidente. Dessa divisão decorre, igualmente com algum acordo, que a primeira linha especulativa se aproxima do campo do que é propriamente “estético”, enquanto a segunda, por sua vez, desloca-se para um terreno mais instável, e mesmo polêmico; terreno que para alguns não é mais estritamente “artístico”⁴⁴⁰, no sentido da autonomia da criação e de sua área, e sim contagioso, permeável, parelho com o território do “intelectual” e do pensamento “comprometido”; terreno em que, seja como for – isto é certo –, estende-se o conceito de “arte”, seus supostos limites, um pouco mais adiante, com isso questionando seu fim e suas formas próprias.

Uma das leituras que afirmam a presença dessa maquinaria bipolar no percurso de León Ferrari é a de seu amigo Luis Felipe Noé. Em *Visita a León Ferrari* curiosamente se lê uma construção não caótica, mas sim esquemática, que efetiva uma cristalização metafórica a partir da operação de deslocamento de um sujeito bifronte – o nome *León*, no plural – sobre um objeto polarizado – o trabalho do artista –, com o que, poderia ser dito, a leitura que faz Noé torna-se o crédito, a garantia, a guarda dessa passagem. No limiar – em jogo – está o intervalo mesmo, o vazio entre um sentido e outro que, a seu modo, *marca o lugar – atípico – do fazer (-se)*; vazio que, não obstante, parece ser obliterado pela decisão que positiva *um tópico ou outro* em seu lugar:

⁴⁴⁰ Como visto, por exemplo, na crítica de E. Ramallo, publicada em *La Prensa*, a respeito dos artistas argentinos no Prêmio Di Tella de 1965.

Mas entrar em sua obra é como ingressar nesses palácios em que há leões de pedra (ou gesso) na porta principal. Porque já de início nos deparamos com dois Leões (Ferraris): um, claramente figurativo, através de colagens dá a sua obra um sentido político ou uma alusão à religião; o outro, baseado na escrita como grafismo abstrato, prima pelo registro sensível⁴⁴¹.

Essa divisão entre os “dois Leões”, ou entre as “duas artes” de León, se dá em períodos também bem marcados. “León deixa de fazer durante dez anos (1965-1975) grafismos e esculturas com metais. Somente faz ‘arte’ com sentido político”, escreve Noé. “Mas essa fase é seguida por outra, a de seu exílio no Brasil, onde deixa de lado a arte política”⁴⁴². Quer dizer, segundo Noé, se entre 1976 e 1983 León volta a fazer “esculturas metálicas e escritos” é porque ele “volta à arte não-política”⁴⁴³. Aracy Amaral, por sua vez, ao encerrar seus comentários sobre os anos paulistas de León, e sobre sua volta ao “clima político-social e cultural argentino”, coloca a questão do seguinte modo:

A indagação que, a meu ver, permanece no ar é: como seria a produção de León Ferrari caso tivesse optado por permanecer no Brasil e não houvesse regressado à Argentina? Será que esse caráter intelectual de profunda, impressionante erudição, herege, “anticristão”, idólatra, pró-inferno, violento em relação à aguda problemática político-clerical de *seu país*, em contato com a memória e o engajamento inevitável com os compromissos de sua geração, emergiria com a mesma energia a que assistimos após seu retorno a Buenos Aires? Ou optaria ele pelo prosseguimento de uma *linha de especulação formal como a que caracterizou seus desdobramentos no Brasil?*⁴⁴⁴

⁴⁴¹ NOÉ, Luis Felipe. Visita a León Ferrari. Tradução: Ana Paula Gomes. In: GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: retrospectiva. Op. cit.*, p. 31-41 (p. 31).

⁴⁴² *Ibidem*, p. 35.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ AMARAL, Aracy. León Ferrari: os anos paulistas (1976-c. 1984). In: GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: retrospectiva. Op. cit.*, p. 51-60 (p. 59). Grifos do autor.

Nessa questão está colocada a clara disjunção entre o “caráter intelectual”, “político”, e a caracterização pela “especulação formal”, “abstrata”, assim como a distinção entre o que se dá “dentro”, como que continuando, após o regresso, o que já se havia consumado em “seu país”, e o que houve durante a experiência “fora”. Mas há ainda outra leitura que dá contorno a esse consenso sobre as “duas artes”, ou os “dois caminhos da arte na arte” de Ferrari, para dizer desse modo incômodo: a de Luis Camnitzer, que em *Latrinas, letrados e letras* também estabelece uma separação entre esses polos sustentada não apenas pelo modo como ele lê o trabalho de Ferrari, mas igualmente pelas palavras do artista:

De forma estrita, a obra de Ferrari oscila entre Mallarmé e [Simón] Rodríguez. Ele mesmo se classifica como propenso ao formalismo entre 1955 e 1962, experimentando as misturas entre 1963 e 1965, e enfocando a arte política entre 1965 e 1972. Depois de um descanso artístico de três anos, Ferrari retomou a experimentação formalista até 1982, e, a partir de então, produz sua arte em todas as formas que considera necessárias⁴⁴⁵.

Sim, pois é León Ferrari – “ele mesmo”, isto é, essas outras projeções, sempre dessemelhantes, de um sujeito, para além dos seus trabalhos “artísticos” – quem muitas vezes ajudou a sustentar tal divisão. “Fiz e faço dois tipos de obras”, afirmou ele em entrevista a Zito Lema em 1998: “algumas não têm nenhuma intenção ética: quadros, desenhos abstratos, esculturas de aço etc. Em outras, uso a estética para questionar a ética da cultura do Ocidente”⁴⁴⁶. Ou ainda na maneira como descreve a Noé:

⁴⁴⁵ CAMNITZER, Luis. *Latrinas, letrados e letras*. Tradução: Ana Paula Gomes. In: GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 43-49 (p. 44). Note-se o lugar que é atribuído a Mallarmé neste esquema: um formalista (o extremo oposto, portanto, do intelectual exilado Simón Rodríguez, venezuelano mentor de Simón Bolívar). A respeito dessa caracterização, cf. RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

⁴⁴⁶ FERRARI, León. *Apud* GIUNTA, Andrea. *Perturbadora beleza*. In: _____ (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 29.

Tenho duas linhas de trabalho que, para mim, são muito diferentes. Quando faço os desenhos e as aquarelas, não pretendo querer significar nada; faço porque gosto de fazer e deixo para aquele que observa a liberdade de interpretar, ou não. Uma coisa é quando faço uma colagem sobre a religião ou a política, como as de *Nunca más*, em que proponho utilizar a arte como um meio de expressão. A diferença entre as duas linhas está no ponto de partida de cada uma, na forma como as faço⁴⁴⁷.

Há uma modulação, aqui, mesmo que sutil; mas é esta sutileza o que permite desmontar o suposto funcionamento paradigmático – ou/ou – atribuído ao trabalho de Ferrari para rearranjá-lo enquanto ambivalência. A distinção, a diferença, segundo Ferrari, radicaria não na forma, mas sim na *forma de fazer*; ou seja, no modo, no gesto, na *performance*. Este é afinal seu ponto de partida, o começo. Algo que ficaria mais marcado em outras oportunidades, em outros textos, mesmo anteriores, como logo se verá. Antes, porém, ainda se poderia complexificar o maniqueísmo desse quadro com algumas questões que são, na verdade, simples. É possível questionar, por exemplo, se um trabalho dito “abstrato” não poderia ser pensado de outro modo; quem sabe não servindo apenas de confirmação de uma ausência de “intenção ética” e de pretensão significativa, no caso do distanciamento de uma significação explícita ser lido não como inclinação puramente estetizante (que recebeu, em certas circunstâncias, os qualificativos “reacionária”, “passiva”, “alienada” etc.), e sim como uma forma singular de posicionamento: mais afim com o silêncio, o espaçamento, com a não-domesticação do desejo, com a apresentação de um referente ausente e mesmo com a impossibilidade da representação, da representatividade⁴⁴⁸. Ou é possível questionar, por outro lado, o quanto

⁴⁴⁷ NOÉ, Luis Felipe. Visita a León Ferrari. *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁴⁸ Penso que ao menos seja preciso mais cautela, para que não se estabeleça uma função lógica, uma relação tautológica, como se inapelavelmente toda arte que não cumprisse a “função social” fosse já uma arte mantenedora do privilégio das elites. Por isso faço ressalvas a uma afirmação como esta de Aracy Amaral: “E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político”. AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?* *Op. cit.*, p. 03. Contra essas leituras, vale conferir a contemporaneidade do

haveria de preocupação formal na forma de “usar a estética”, de “utilizar a arte”; no modo de compor trabalhos que parecem dirigidos pela contestação direta, trabalhos dos quais se diz ignorar o valor formal, já que endereçados a situações bem marcadas, direções, terrenos ou objetivos de combate nomeados. O ponto, então, é que pareceria que o mais importante – esse efeito perturbador produzido, e de antemão pretendido – pudesse de fato acontecer e reverberar com a mesma força mesmo se operasse em detrimento das formas e da relação com o espaço de visibilidade e repercussão que vem a ser – tensamente – o da arte. Quer dizer: não se trata da identificação entre arte e vida; não se busca diluir uma coisa na outra, já que assim nada haveria, nem o que se entende – problematiza – por arte, nem o que se chama – geralmente sem problematizar – vida. E pode-se dizer que aí se colocam as vanguardas e as neovanguardas: *aí*, ou seja, em cada situação singular, no limiar, no espaço-tempo que une-separa as instâncias em questão: que as une-separa entre si e também de si, na medida em que tanto o sentido da arte quanto o sentido da vida – e o mesmo valeria para a ética, a política, a estética etc. – não cessam de abrir-se, de deslocar-se pelo contato com outros significantes e demandas, ou melhor, pelo contato com o vazio entre uma coisa e outra; vazio que, potencializado ou recalcado, é fundante: sempre retorna.

texto de 1936 de Alexandre Kojève *As pinturas concretas de Kandinsky*, em que o autor elabora o pensamento de uma negatividade fundamental, com a qual não se trata mais da ausência do objeto e sim de um objeto ausente, ou inexistente. Em outras palavras, trata-se de um esvaziamento da essência do objeto ancorado em subjetividade e referencialidade. Através de uma alteração radical, para Kojève arte concreta seria aquela que se despojaria da função de meio para o conhecimento ou apreensão de uma verdade e de uma beleza exteriores. Ou seja, a arte concreta não representa ou media, ela é em si, sua imanência, absolutamente, enquanto abstratas são as representações – pois sempre fálhas, redutoras e subjetivas – de uma verdade que está além, dada anteriormente. É nesse sentido, enfim, que “A arte da pintura ‘não representativa’ é a arte de encarnar [...] um belo pictórico que não foi encarnado, que não está encarnado e que não será encarnado em parte alguma em nenhum objeto real à margem do quadro mesmo”, escreve Kojève. E por isso, acrescenta ele, “Esta arte pode ser chamada a arte de Kandinsky, já que Kandinsky foi o primeiro a pintar quadros objetivos e concretos (a partir de 1910)”. KOJÈVE, Alexandre. Las pinturas concretas de Kandinsky [1936]. In: _____. *Kandinsky*. Traducción: Yago Barja de Quiroga. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 09-61.

2. Pensar os trabalhos de León Ferrari no ponto equívoco de um dualismo de categorias dadas *a priori*: é aí que ganham força palavras como as que Andrea Giunta mobiliza no ensaio *Perturbadora beleza*. Poder-se-ia afirmar que Giunta situa o exílio do artista como um espaço-tempo com o qual se dá a ver, de maneira notável, em seus trabalhos, a inflexão da impropriedade, da abertura. Para ela, desde os anos paulistas, Ferrari “já não se colocou mais a necessidade de estabelecer um caminho único para sua arte”, de modo que a “coexistência de opções sem hierarquias constitui, desde então, um dos traços característicos de sua estética”⁴⁴⁹. E isso também León Ferrari – “ele mesmo” etc. – pôde frisar, quando, em 1980, reivindicou, a seu modo, aquilo que Luis Camnitzer definiu como “todas as formas que considera necessárias”, e o fez por meio de um endereçamento oblíquo, uma carta enviesada, enviada para dissentir dos amigos – em suma: para enfrentar a comunidade – Julio Plaza, Carlos Fajardo, Rafael [Dudi] Maia Rosa e Leila Ferraz⁴⁵⁰:

Me parece que se repite un antagonismo que viví cerca de veinte años atrás, cuando las vanguardias en Buenos Aires acusaban de retrógrados a quienes hacían un arte social, con mensaje, etc., y éstos a aquéllas por realizar un arte decadente, evasivo, colonizado. Ambos afirmaban que lo que los otros hacían no era el “verdadero arte”. Concepto que ustedes repiten. Estoy en desacuerdo con ambas posiciones y con todo lo que pretenda limitar, enclaustrar o reglamentar esa compleja expresión de la vida del hombre que es el arte⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ GIUNTA, Andrea. *Perturbadora beleza*. In: _____ (Ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁵⁰ “En 1980 León Ferrari expone en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Ante un comentario del crítico Jacob Klintowitz en el *Jornal da Tarde* (‘A exposição do preciosista León Ferrari. ¿Decorativa?’), 15 de mayo de 1980), en el que éste consideraba que su exposición se basaba en formas azarosas, que resultaban ‘repetitivas’, ‘semejantes’, ‘casi idénticas’, sus amigos artistas le responden cuestionado su nota y defendiendo el arte puro. Esta respuesta originó una carta de Ferrari planteándoles sus diferencias ideológicas respecto de algunas de sus afirmaciones”. FERRARI, León. *Prosa política*. *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

Desse modo, ao que parece, o que se insinua é a potência⁴⁵². O que também se pode chamar *ética*⁴⁵³. E com o que se coloca a questão: aquela que desfaz a guarda da passagem; questão do desejo que franqueia o limite entre a entrada e a saída da “obra”, e o limite entre seus “polos”, ao mesmo tempo em que torna visível o território indecidível, potente, do limiar:

Existe uma margem, uma fronteira sutil pela qual o artista navega. Não estão implícitas nela somente as alternativas entre a ética e a estética, possível de identificar em sua arte, mas também uma *terceira zona*, habitada pelas rugosidades e pelas camuflagens, na qual já não se faz necessário optar. Um registro que se situa entre a sedução e uma violência escondida ou flagrante. Esse dispositivo semioculto, expressão da tensão

⁴⁵² A carta de Ferrari segue: “No creo que todo sea arte pero sí que con todo se puede hacer arte. Creo que el arte puede ser un discurso de amor, como ustedes afirman, pero también de odio, de repugnancia y de muerte: que puede ser un ‘signo ambiguo, vivo y móvil’, pero también un cañón colgado en la pared disparando opiniones sucias o resplandecientes perfectamente inteligibles; que puede ser todo lo que ustedes afirman que es arte, así como todo lo que ustedes condenan: significados, arte-para, funciones sociales, etc. Pienso que la evolución del arte puede ser vista también como una renovada destrucción de rejas y reglamentos, y que si alguno de esos reglamentos logra sobrevivir, llegará mañana un ser humano que lo despedazará, lo quemará y con el humo, el calor y el olor construirá un nuevo sol en el cielo y una sepultura para las cenizas que queden./ Creo que todos los seres humanos pueden hacer arte, llámense artistas, críticos, ‘cocheros’ o ‘lavanderas’. En una nota en el diario, en las expresiones de algunos rostros, en las miradas, en la forma de relatar un acontecimiento cualquiera, en el abrazo de la persona amada o en una puñalada puede estar esa cosa confusa e impalpable que es el arte. El arte es como el hombre que, sublime o repelente, amigo o enemigo, no deja de ser hombre./ Quiero agregar que no me siento silenciado ni ‘patrullado’ y que no comparto la ideología que puebla las entrelíneas del Boletín 2. / Al escribir esta página desde mis dudas y vacilaciones, siento que puedo estar cometiendo el mismo error que señalo en ustedes, pues tratar de atar el arte al enrejado de una escritura es como arrancar un árbol de la selva y gritar ‘ésta es la selva’, y no es cierto porque en la selva existen otros árboles, vivos y muertos, y además hay agua, niebla, barro, escorpiones, telas de araña y el olor podrido de un tigre viejo”. *Ibidem*, p. 43-44.

⁴⁵³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. Ética. In: _____. *A comunidade que vem. Op. cit.*, p. 38.

entre a beleza e a perturbação, ativa a inesgotável força renovadora de sua obra⁴⁵⁴.

Terceira zona de resto já anunciada antes do exílio, ou melhor – e de acordo com uma leitura *a posteriori* –, no retorno ou pervivência do exílio, ainda em Buenos Aires, como condição constitutiva e operante da civilização ocidental e cristã. Em agosto de 1963, o autor de *Palabras ajenas* registrava num caderno de notas algumas proposições para suas esculturas com arames.

Ferrari reflexionaba sobre aspectos vinculados al lenguaje artístico y, al mismo tiempo, sobre cómo podía articular esas líneas abstractas con un contenido vinculado a la realidad política inmediata. También sus estructuras en alambre, de apariencia totalmente abstracta, las pensaba como proyectos de “trampas para generales”: “Una podría ser como esas trampas para ratones donde entran pero no pueden salir, jaulitas con un cono en un extremo. Otra podría ser como esas para cazar zorros o tigres [...] otra puede tener un gran peso sostenido por un hilo de nylon que es cortado por una tijera accionada por un complejo mecanismo, como esos aparatos que dibuja Oski”⁴⁵⁵.

3. Basta a matéria imaterial do pensamento para que se contagie a pureza abstrata, a suposta autonomia – uma idealizada condição exílica, dir-se-ia – do campo artístico, que para alguns teria encontrado seu ponto culminante nas conquistas emancipadoras da arte concreta. Ao contrário, Ferrari parece mostrar que o campo é disseminado e vertiginoso, consiste a si mesmo por meio de sua absoluta abertura. Repetir, exacerbar essa abertura talvez seja uma forma de suspender o funcionamento desse poder ubíquo; de impedir o fechamento, a captura do exílio; de franquear, em suma, sua condição singular: cada vez um asilo, um corpo, uma passagem, uma abertura, uma existência. Em certo sentido, é como se Ferrari tocasse ao mesmo tempo Bataille e Foucault: como se performasse com seus trabalhos uma sorte de extroversão da

⁴⁵⁴ GIUNTA, Andrea. Perturbadora beleza. In: _____ (Ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁵⁵ *Idem*. *Vanguardia, internacionalismo y política*. *Op. cit.*, p. 273-274.

experiência interior e um baixo materialismo erótico-herético, como se articulasse de modo reincidente um pensamento do fora. Em 1986, no catálogo da coletiva *Uma virada no século* realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ele publica *Contra el infierno*, texto em que esses sentidos se encontram encenados:

Es hora de que nos unamos, los réprobos, mientras tengamos vida y esperanza, para luchar contra el Juicio Final y contra el Infierno degollando el calendario cristiano antes de que se concrete el destino aterrador que nos gritan desde la cruz. Con ese propósito propongo construir en el Jardín Botánico de San Pablo o en el Parque Ibirapuera o en la Plaza Da Sé una fortaleza en la cual no puedan entrar ni los minutos de Cristo, ni sus premoniciones, y desde donde podamos preparar el nacimiento de una nueva era el día 6 de agosto de 1999, cuando se declare muerto el tiempo del Hijo de Dios. La planta de esa construcción será la de San Pedro, pero el recinto sólo tendrá de San Pedro la planta, pues será una gran columna hueca, resultado de la proyección al cielo del perfil de sus cimientos.

De este recinto, poco a poco y con el pasar de los años, podremos ir ganando años para la Nueva Era Libre de Infiernos. [...]

Sobre los revoques externos, los más preciosos cuadros y esculturas de la publicidad religiosa de esta era: [...] pero con algún detalle alterado que convierta el juicio de los resucitados en el juicio del Juez⁴⁵⁶.

Não é por menos, portanto, que Daniel Link tenha dado o título de *León Ferrari: la experiencia exterior* ao texto que escreveu para o catálogo da exposição do artista no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires em 2012. Assim como não é por menos que ao comentar a produção de imagens de León Ferrari (e não sua *iconoclastia*, como querem muitos), e esse mesmo texto acima citado, Link afirme:

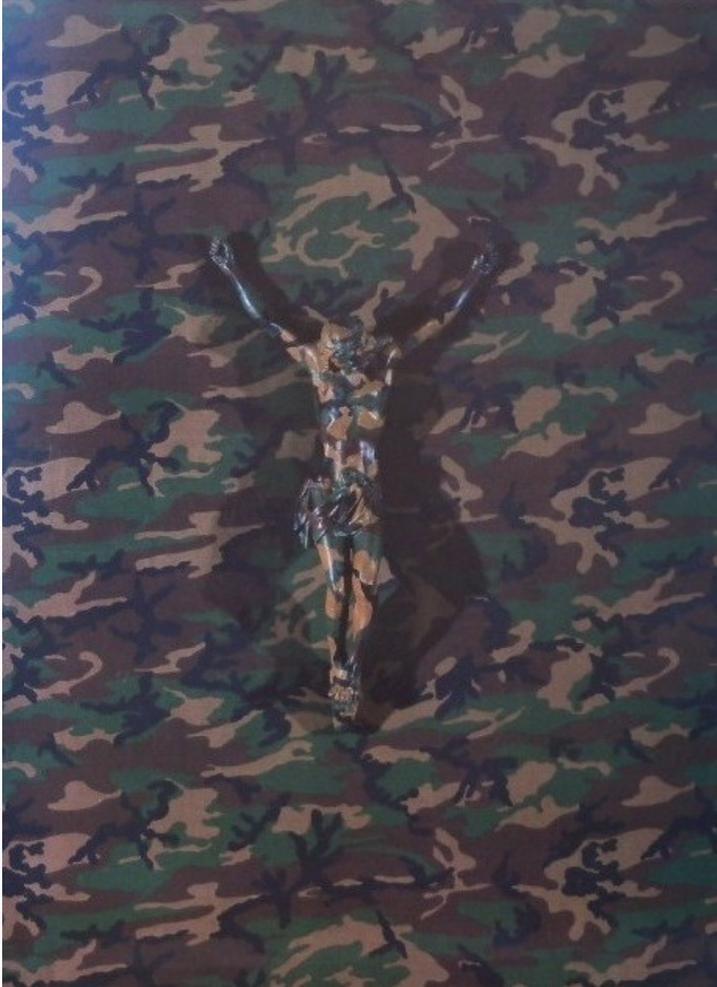
⁴⁵⁶ FERRARI, León. *Prosa política. Op. cit.*, p. 47-48. Tradução de Julieta Zamorano Ferrari.

El arte es un arte del afuera, un arte sometido a las inclemencias del Tiempo/de los Tiempos y por eso se trata, también, de sacar del archivo (occidental y cristiano) las imágenes (unas imágenes, todas las imágenes) y, al hacerlo, ponerlas en movimiento, devolverles el gesto de lo que vive todavía, afectarlas a la vez a la historia y al Tiempo absoluto⁴⁵⁷.



León Ferrari, *Opus 113*, 1980 (aço inoxidável, 228 x 66,3 x 65 cm).
Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

⁴⁵⁷ LINK, Daniel. *León Ferrari: la experiencia exterior. Op. cit.*



León Ferrari, *Mimetismo*, c. 1995 (cristo de gesso camuflado sobre tejido camuflado, 184 x 140 x 14 cm). Col. Museo Nacional de Bellas Artes.

des-cobrimentos

1. Já faz algum tempo, pode-se ler na orelha da capa do mais célebre ensaio mítico de Sérgio Buarque de Holanda:

Se se pode aplicar a expressão “obra fundadora” a alguns autores e livros do ensaísmo brasileiro no século XX, *Raízes do Brasil* estará certamente entre eles. Na trilha da melhor tradição do movimento modernista, que projetava redescobrir e re-conhecer o país, este pequeno grande ensaio, cuja primeira edição data de 1936, já revelava, desde logo, que as altas qualidades de historiador cultural e de crítico literário sintetizavam-se, nestas páginas, no talento de um grande escritor⁴⁵⁸.

Com efeito, trata-se de *uma* notável obra fundadora, e quanto mais se logo na abertura desse mito – de fato: no começo, o primeiro parágrafo do livro – seu autor enuncia o singular espaço sobre o qual se projeta e sua peculiar condição, caracterizados, ambos, por uma impropriedade determinante:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas a sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e tímbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de

⁴⁵⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [1936]. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [texto da orelha do livro sem indicação de autoria].

um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem⁴⁵⁹.

Assim novamente se encena, num espaço-tempo de crise e formação (a década de 1930) daquilo que pode, de algum modo, ser chamado *cultura brasileira*, um pensamento que busca, mesmo que criticamente, conciliar algo que a princípio pareceria inconciliável: a fundação e o vazio, o próprio e o impróprio, o pessoal e o impessoal, a cidade e o sertão etc. Aqui, o que sustenta também corrompe. Poderia ser dito que tais raízes espelham a cabeça de Medusa, sedutora e repleta de serpentes: menos que cordão umbilical mantenedor de uma comunhão ideal – vale dizer: encerrada, autista – entre nascimento e Nação, as raízes nutrem, paradoxalmente, a própria interrupção, a diferença, em certo sentido o poderoso pai de um país que, não sendo uma necessária criatividade (que pode advir da intervenção analítica), corre sério risco de anomia, de paralisia ou mesmo de degeneração diante do choque da castração. E nesse sentido, mas em outras palavras, ainda: na medida em que se afundam na ausência do solo próprio ou da paisagem propícia à sua cultura – cultura que, de resto, segundo Sérgio Buarque de Holanda, já era, em suas origens ibéricas, personalista e ociosa, pouco afeita ao cultivo, portanto, de uma organização impessoal laboriosa e abstrata, não sendo cabível, por isso, do lado de cá do Atlântico, nenhum saudosismo de uma tradição perdida⁴⁶⁰ –, são raízes que bem acentuam, com o deslocamento aventuroso além-mar, a fundação de/como um desvio, de/como uma descontinuidade, de/como uma dessemelhança primeira que, de algum modo, então, deve ter seu

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁶⁰ “É que nenhum desses vizinhos [europeus] soube desenvolver a tal extremo essa cultura da personalidade, que parece constituir o traço mais decisivo na evolução da gente hispânica, desde tempos imemoriais. Pode dizer-se, realmente, que pela importância particular que atribuem ao valor próprio da pessoa humana, à autonomia de cada um dos homens em relação aos semelhantes no tempo e no espaço, devem os espanhóis e portugueses muito de sua originalidade nacional. Para eles, o índice do valor de um homem infere-se, antes de tudo, da extensão em que não precise depender dos demais, em que não necessite de ninguém, em que se baste. Cada qual é filho de si mesmo, de seu esforço próprio, de suas virtudes... – e as virtudes soberanas para essa mentalidade são tão imperativas, que chegam por vezes a marcar o porte pessoal e até a fisionomia dos homens”. *Ibidem*, p. 32.

signo invertido: de mal deformador para estímulo formador⁴⁶¹. Daí finalmente a necessidade – moderna, modernista⁴⁶² – de “redescobrir e re-conhecer” o Brasil, ou seja, necessidade não tanto de identificar intensivamente, reforçando uma já dada representação nacional (como legitimando, por exemplo, o que teria feito o romantismo indigenista ou o naturalismo hierarquizante de marco racista), mas sim de identificar de novo, isto é, de diferir mais uma vez a Nação e o nascimento: de incidir *a posteriori* sobre os relatos – e os hiatos – de um passado que, não cessando de passar, segue potencialmente aberto.

Dir-se-ia que a representação do lugar nacional por meio de um mito – crítico, neste caso – de fundação da Nação começa em Sérgio Buarque de Holanda (e em Gilberto Freyre, em Humberto Mauro, em Heitor Villa-Lobos, em Cândido Portinari, em Glauber Rocha, em Ferreira Gullar etc.), assim como já havia começado, em 1860, academicamente, em *Primeira missa do Brasil*, monumental tela de um Victor Meirelles “desterrado” em Paris, ou, antes ainda, administrativamente, na própria carta de Pero Vaz de Caminha – documento este de cunho notadamente *econômico*, e não estético –, mas isso somente depois de sua publicação em 1817, pois é só então que ela

⁴⁶¹ Seria preciso superar a verticalidade hierarquizante das ideias fora do lugar: “Mas os positivistas foram apenas os exemplares mais característicos de uma raça humana que prosperou consideravelmente em nosso país, logo que este começou a ter consciência de si. De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das ideias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social. Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam. Na verdade, a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar a situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos”. *Ibidem*, p. 160.

⁴⁶² E *modernizadora*, dada a riqueza da metáfora do *transplante*, indissociável, já se viu, da ideologia da modernização e sua crítica transculturalista, alentada por Gullar nos anos 1960.

pôde ser elaborada simbolicamente, passando a ser reivindicada, de distintos modos, pelo romantismo e por certos desdobramentos do modernismo nacionalista⁴⁶³. Ou seja: em seu momento, o descobrimento do Brasil é velado; ele falta na orla mesma onde finca os pés. Tendo ocorrido, sua chegada leva tempo, pois demora no leito, na letra, no endereçamento que se abre, cada vez, para só depois.

2. Com efeito, o *topos do descobrimento* parece ser dos mais produtivos para esta proposição, dado que este é o motivo, o lugar, ou melhor, o significante privilegiado pelo imaginário nacional corrente, sempre que este se dirige, em seus discursos, ao problema da origem: bem ou mal, e quer se acentue ou desminta o aspecto contingencial que envolve o episódio de Pedro Álvares Cabral em sua rota à costa sul-americana, trata-se sempre do *descobrimento do Brasil*, e não da *chegada*, da *conquista*, da *invasão*, da *destruição*, da *fundação*, do *começo*, da *invenção*, da *construção* etc., como, afinal, também poderia ser. Tal privilégio – tal confiança excessiva naquilo que em suma é apenas um entre outros significantes disponíveis, numa cadeia aberta e também ela disponível a outros encadeamentos – não deixa, contudo, à força de uma cristalização semântica, de operar como uma sorte de dispositivo que segue produzindo efeitos sensíveis. Nesse sentido, naturaliza-se algo de

⁴⁶³ “A ‘Carta’ de Pero Vaz de Caminha permaneceu inédita na Torre do Tombo, em Lisboa, por quase três séculos, vindo a conhecimento público apenas em 1817, na *Corografia Brasileira* do Pe. Manuel Aires Casal, editada pela impressão Régia do Rio de Janeiro. / A divulgação desse primeiro documento escrito sobre o país, o documento que dá existência formal à colônia, quase simultaneamente ao empenho romântico em prol da instituição da nacionalidade, é uma irônica coincidência histórica [ou, talvez, sinal de uma contemporaneidade contingente, nem tão irônica assim]. Além da exaltação das qualidades e grandezas da terra, além da descrição das particularidades físicas e comportamentais dos seus habitantes de um ponto de vista que, na medida do tempo, é até favorável, a missa relatada na carta – o primeiro ato colonizador – expunha ao século XIX e aos construtores da nacionalidade uma imagem digna da colonização, inteiramente legitimada por sua circunstância religiosa e cristã. A participação espontânea e reverente dos índios na missa e a probabilidade exposta na cena – e comentada explicitamente por Caminha – de uma conversão ‘natural’ e imediata dos selvagens afastam do século XIX, retroativa e oportunamente, a memória das violências do processo colonial”. CUNHA, Eneida Leal. A estampa originária da dependência. In: _____. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 121-134 [p.123].

dadivoso, de ditoso, algo de uma fortuna quase providencial nesse suposto achado. Algo que, ofuscante em seu próprio acontecimento, e por isso ao preço da obliteração de muito futuro, ou seja, do apagamento de inúmeros passados que jamais puderam passar, selaria uma promessa de imenso presente – “*em se plantando tudo dá*” –, num igualmente imenso território, destinado, em princípio, a uma nação sem limites, porquanto Portugal – e não Castela – seria o verdadeiro império, míticamente predestinado, numa Era que não se resumia a esse, mas estendia-se a muitos outros descobrimentos.

A tradição do modernismo não deixou de intervir criticamente nas leituras mais complacentes da colonização. Inclusive, não deixou de assinalar que a condescendência de tais leituras era sinal de um tributo conservador assiduamente pago, mesmo quando o investimento trazia a inquietude das tintas progressistas, fossem estas eminentemente políticas ou estéticas. Também foram acentuadas, segundo a lógica distintiva da teoria e da prática, as diferenças a respeito da adequação ou inadequação das realizações das empresas de ocupação às ideias que subjaziam a elas, com seus legados: na maior ou menor presença da escritura – entendida aqui em sentido estrito: a letra-palavra, para além ou aquém das constelações, do arado, das ruas, dos caminhos etc. – igualmente se jogava o jogo da abertura, do mercado, do poder; uma disputa que, nesse sentido, ao menos, parecia encontrar seu campeão, no campo das Índias Ocidentais, com os tipos da imprensa espanhola, suas universidades temporãs e seu cultivado intelectualismo. Sobre isso, como se sabe, nos aspectos impróprios da ascendência ibérica compartilhada em terras americanas, Sérgio Buarque de Holanda estabeleceu, contudo, uma bem marcada diferença entre as colonizações castelhana e portuguesa, que as tornaria muito próprias, notadamente no que diz respeito ao que poderia ser chamado a “ética da ocupação” e à importância das cidades e do urbanismo, como dispositivo de poder, em cada um dos respectivos projetos (ou, a rigor, segundo o autor, na quase ausência de projeto, no caso português).

A tipologia do binômio *semeador e ladrilhador* (mais que a do *aventureiro e trabalhador*, com traços um tanto matizados) é o que, no ensaio, permite articular de modo claro – diga-se: esquematicamente – essa oposição. Vale deter-se nas principais passagens que dão contorno à caracterização, já que delas outras aberturas, interessantes para as proposições aqui apresentadas, podem ganhar espaço. A primeira enquadrada de maneira significativa o voluntarismo da ordenação espanhola:

Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce, aqui, nem ao menos de uma ideia religiosa, como a que inspirou a construção das cidades do Lácio e mais tarde a das colônias romanas, de acordo com o rito etrusco; foi simplesmente um triunfo da aspiração de ordenar e dominar o mundo conquistado. O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades “abstratas” que edificaram europeus em nosso continente⁴⁶⁴.

Já a segunda passagem, contrastiva, discorre sobre a acomodação da *linha* e da *lida* portuguesas no *litoral*; acomodação efêmera, excessiva, dispendiosa⁴⁶⁵ e que – dito seja rapidamente – não deixa de apontar também para algo de sua *lírica*:

A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma providência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra “desleixo” – palavra que o escritor Aubrey Bell considerou tão tipicamente portuguesa como

⁴⁶⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁶⁵ Sérgio Buarque de Holanda prefere outros termos, que podem ser lidos ao final deste trecho: “A rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizadora. Preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até ao fim. Raros os estabelecimentos fundados por eles no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente testemunho dessa atitude tateante e perdulária”. *Ibidem*, p. 109.

“saudade” e que, no seu entender, implica menos falta de energia do que uma íntima convicção de que “não vale a pena...”.

Pode-se acrescentar que tal convicção, longe de exprimir desapego ou desprezo por esta vida, se prende antes a um realismo fundamental, que renuncia a transfigurar a realidade por meio de imaginações delirantes ou códigos de postura e regras formais (salvo nos casos onde estas regras já se tenham estereotipado em convenções e dispensem, assim, qualquer esforço ou artifício). Que aceita a vida, em suma, como a vida é, sem cerimônias, sem ilusões, sem impaciências, sem malícia e, muitas vezes, sem alegria⁴⁶⁶.

Não obstante o esquematismo desse paradigma com seu binômio excessivamente polarizado, pode-se, quem sabe, encontrar aí uma inflexão que toca de modo notável as genealogias que estão sendo esboçadas para os pensamentos de Ferreira Gullar e León Ferrari. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, abstratos são os espanhóis; realistas, os portugueses. Enquanto os primeiros encontram fundamento nas ideias, nos códigos, na linguagem, em suma, que de algum modo seria capaz de conduzir a um ordenamento rigorosamente calculado e autônomo das formas e dos fins, numa sorte de *depuração* imaterial causadora de efeitos concretos na igualmente depurada materialidade – urbana, citadina – do mundo, os outros preferem ou apenas se deixam ficar na *imitação* dos limites – agrários, naturais – do que já seria bastante, constatável, verificável, sensível em sua manifestação primeira, ordinária e inespecífica, alheios, estes, portanto, aos pressupostos necessários para a concreção de uma realidade autônoma, apoiada tão somente em sua própria proposição construtiva. Nesse preciso sentido, ao menos, talvez pudesse ser dito que ali onde os espanhóis viam as palavras, os portugueses enxergavam as coisas; que se os primeiros abstraíam, os outros, por sua vez, representavam; ou, finalmente, remetendo a uma valoração que faria escola, que os espanhóis anunciavam a vanguarda; os portugueses, o kitsch.

Esquemático, generalizante, em parte naturalizante, como já dito, este panorama, não obstante, não deixa de apontar para alguns aspectos aqui ensaiados. De fato, o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda mostra-

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 110.

se bem sintonizado com os debates acerca da arte concreta que tomavam corpo na Europa e ainda na década de 1930 ganhariam espaço na imprensa brasileira, com uma intervenção de Kandinsky – um texto intitulado, exatamente, “Arte concreta” – nas páginas do hebdomadário carioca *Dom Casmurro*⁴⁶⁷, o mesmo jornal, aliás, em que Clarice Lispector, que reivindicaria com seu trabalho a abstração e a não-autonomia entre as linguagens⁴⁶⁸, logo faria uma de suas primeiras aparições, publicando o conto “Cartas a Hermengardo”⁴⁶⁹. Afinal, trata-se da tensão – moderna, modernista – entre contingência e permanência; entre construir e descobrir; criar e imitar. Abstração e realismo. Ou em outros termos, ainda, dir-se-ia tratar-se da tensão entre Nação e nascimento, Estado e povo. Uma tensão, deve-se frisar, e não uma mera oposição bipolar: sua maior intensidade liga-se a esse espaço-tempo do confim e seus deslocamentos; liga-se ao trânsito do limiar, ao choque da abertura; pois tais noções, tal como se mostram, são problemáticas, ambivalentes, assumem distintos matizes de acordo com os agenciamentos históricos, as situações de leitura, os anacronismos etc. Drummond sintetizaria esse pensamento com um verso, uma aporia, uma suspensão: “(oh razão, mistério)”⁴⁷⁰. Borges relataria um acontecimento singular-plural fora do tempo cronológico, um *Aleph*.

⁴⁶⁷ Cf. KANDINSKY, Wassily. “Arte concreta”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, p. 02, 14 jan. 1939. *Dom Casmurro* não revela a fonte da primeira publicação, a revista *XXe. Siècle*, n. 1, mar. 1938, p.9-16. A opção do pintor pelo termo “concreto” sem dúvida não é um capricho, mas sim resultado da leitura que em 1936 Alexandre Kojève, sobrinho de Kandinsky, havia feito de seu trabalho. Cf. KOJÈVE, Alexandre. *Las pinturas concretas de Kandinsky* [1936]. In: _____. *Kandinsky. Op. cit.* (ver nota 448).

⁴⁶⁸ Na muito comentada epígrafe de *Água viva*, por exemplo, encontram-se as seguintes palavras de Michel Seuphor, retiradas de seu livro sobre a história da pintura abstrata: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. LISPECTOR, Clarice. *Água viva* [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7. Sobre a não-autonomia entre linguagens, o contato com a figura da artista e amiga Maria Bonomi pode ser dos mais interessantes. Cf. GIORGI, Artur de Vargas. “Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi”. *Outra travessia*, Florianópolis, v. Dossiê, p. 79-98, 2011.

⁴⁶⁹ A publicação se dá em meados de 1941.

⁴⁷⁰ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Áporo. In: _____. *A rosa do povo* [1945]. 21 ed. São Paulo: Record, 2000, p. 56.

Guimarães Rosa começaria-e-terminaria uma linguagem barroca: “–*Nonada*”. Arreola, orientado por escuta alheia, começaria a si mesmo com uma zebra. Clarice Lispector perseguiria – ou melhor: escreveria, excrevendo-o – o *instante-já*. Etc. Quer dizer: aqui parece ser possível manter as noções apresentadas ao modo de posições articuladoras de uma cadeia de diferimentos, assim como ocorre com Ferreira, Ferrari; ou ainda: parece ser possível articulá-las, sim, com seus espaços, suas distâncias nos tempos e dos tempos, contanto que uma ficção intervenha, e assim venha a ter lugar.

3. No marco de uma ampla pesquisa sobre o trabalho do peruano José Gil de Castro, pintor dos “heróis” ou “próceres” da independência das nações latinoamericanas, Laura Malosetti Costa⁴⁷¹ oferece elementos importantes para uma análise dessa tensão entre construção e descobrimento, abstração e realismo⁴⁷². Segundo a autora, se há um movimento de construção do cânone, também há uma segunda incidência, reconstrutiva, que trata de negociar o futuro da história com as urgências de demandas políticas e morais determinadas, ao mesmo tempo em que toda esta operação produz um excedente que poderia ser chamado in-operante.

La hipótesis es que en el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar –y divulgar– la “vera efigie” de aquellos, el criterio que primó fue la reconstrucción ideal de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir.

⁴⁷¹ COSTA, Laura Malosetti. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”. *Crítica Cultural*, 2009, vol. 4, n. 2, p. 111-123.

⁴⁷² “Formado en los talleres de pintura colonial de Lima, activo en Chile al menos desde 1814, Gil de Castro se volvió el retratista de moda de la sociedad santiaguina y, desde el triunfo del Ejército de los Andes comandado por José de San Martín en la batalla de Chacabuco, el retratista de sus generales y altos oficiales, proto-antigraphista, cosmógrafo y topógrafo del ejército libertador. Entre 1817 y 1821 retrató a casi todos los oficiales de la plana mayor del ejército y luego volvió con éste a Lima donde realizó algunos de los retratos más difundidos de Simón Bolívar, y donde murió en 1837”. *Ibidem*, p. 114.

Pero además –y sigo aquí a Louis Marin– algunos de estos retratos, cuya presencia y memoria se sostiene a partir del discurso historiográfico, parecen desbordarlo. Atravesadas por la palabra, ciertas imágenes atraviesan a su vez el discurso y lo transforman. Y probablemente algo en esos retratos –rostros, uniformes, miradas– calen más hondo en la psique de sucesivas generaciones de ciudadanos que la abstracción simplificada y estereotipada de los relatos históricos, memorizados un poco mecánicamente, en la escuela primaria⁴⁷³.

Em seu retrato mais célebre, o general José de San Martín traz à mão a bandeira Argentina, que envolve seu busto. Feito durante seu exílio na Europa, é atribuído a uma professora de desenho de sua filha. Nele, e ao contrário do estilo tardo-colonial dos retratos de José Gil de Castro, a postura romântica, napoleônica, bem se ajusta à reconstrução idealizada do nacional, levada a cabo, ao final do século XIX, pelo plano pedagógico de instituições como o Museo Histórico Nacional⁴⁷⁴.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁷⁴ “Fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una ‘tradición nacional’ armoniosa, organizado alrededor de los ‘grandes hombres’ de Mayo y las guerras de emancipación, que servirían de ejemplo y guía a las generaciones futuras, el Museo Histórico fundado en 1889 tuvo una clara función pedagógica. Los retratos, armas, uniformes y otras reliquias de aquellas gestas impresionarían la imaginación de los ciudadanos –y en particular los niños– sembrando en ellos sentimientos patrióticos. En este sentido, se organizó alrededor del carácter casi sagrado de su patrimonio. El MHN fue ante todo una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército. Pero el museo funcionó también como promotor de homenajes, repatriaciones de restos, desfiles, apoteosis, suscripciones para erigir monumentos, además de numerosas publicaciones que difundieron imágenes de su patrimonio, a medida que éste se iba incrementando con un aluvión de donaciones. / La presencia de los héroes de la independencia en el museo se haría efectiva en las reliquias auténticas que éste atesorara: los uniformes que vistieron en las batallas, las medallas que recibieron, sus armas, sus pertenencias personales, etc. Pero aquel efecto de presencia sin duda no sería eficaz si los visitantes no podían ver el rostro de aquellos ‘grandes hombres’. De ahí la insistencia con que su fundador, Adolfo P. Carranza, pidió a las familias ‘buenos retratos’ de sus antepasados ilustres, originales, auténticos. Los primeros retratos de José de San Martín y sus oficiales que ingresaron al

306

Contudo é no óleo de Gil de Castro, datado de 1818, que o general, vestindo uniforme de coronel e ostentando os símbolos (o barrete frígio, o sol, a estrela) e os ornamentos da beligerância que conduziria o exército dos Andes à vitória, aparece num ambiente interior, privado; e aí sua figura posa ao lado de uma mesa de trabalho, que poderia ser uma escrivaninha, e que ocupa um segundo plano bem pronunciado, quando não ostensivamente presente: sobre o móvel estão, entre outros elementos, duas penas brancas num tinteiro, e sobre o manto que, cobrindo seu topo, escorre para os lados, fez-se a inscrição “Nada prefirió mas que la / Libertad de su Patria”. A figura, em suma, é dúplice: compõe-se de pensamento e de sangue; de penas e de botas. Assim modula-se, sob o signo da unidade revolucionária, ou seja, numa espécie de intelectualismo político-militarista, uma inflexão da abstração construtora que orientava a conquista espanhola.



Anônimo, *Retrato de la bandera (José de San Martín)*, s/d, e José Gil de Castro, *General José de San Martín*, 1818 (óleo sobre tela, 111 x 83,5 cm), MHN Buenos Aires.

Outros “heróis” pintados por José Gil de Castro também vestem seus uniformes, carregam medalhas, brasões, espadas, adornos – e como

patrimonio del MHN fueron los retratos de José Gil de Castro, y en las primeras publicaciones éstos –y en particular el de San Martín– fueron reproducidos por miles”. *Ibidem*, p. 117.



José Gil de Castro, *Retrato de Luis José de Orbegoso*, c. 1838 (óleo sobre tela) e *Mariano A. Álvarez y su hijo*, 1834 (óleo sobre tela).

no retrato do advogado e político Hipólito Francisco de Villegas, de 1818, no do general Tomás Guido, de 1819, ou no do marechal-presidente Luis José de Orbegoso, já do final da década de 1830, participam de composições regulares, com variações mínimas, nas quais igualmente se apresenta (como uma forma elementar dessa regularidade, poderia ser dito) a mesa de estudos ou de despachos, com o material de escrita sobre ela. Mas o retrato de Mariano Alejo Alvarez – advogado e político que é considerado um dos precursores ideológicos da independência do Peru e da pacificação da Colômbia – talvez seja aquele que melhor delinea a vocação abstratizante ou contingencial dessa tradição que, sem o poder, sem os dispositivos da Europa, em suma, sem a linguagem, sabe que não pode dizer onde fica a viagem, o Peru, uma Nação qualquer, ou a América Latina: na biblioteca de sua casa, Alejo Alvarez aparece frontalmente, sério, sóbrio, com trajes austeros, segurando um livro que tem como título *Deberes del hombre*; de um dos lados está seu filho, uma criança que espelha o homem em pose e postura; do outro, novamente, a escrivainha, com os instrumentos de trabalho e uma medalha. No último plano, depois da porta aberta da biblioteca, há um ambiente mais iluminado, com uma

janela; por ela parece passar a luminosidade que é, no entanto, pálida, vale dizer, pouco ou mesmo nada “tropical”; e nenhuma paisagem, nada pode ser visto além: depois da janela, um retângulo de tom acinzentado é o que toca o sentido do exterior, da distância.



José Gil de Castro, *Coronel Ramón Freire Serrano*, 1820 (óleo sobre tela) e *Simón Bolívar*, 1825 (óleo sobre tela).

De outro modo, muitos trabalhos trazem fundos opacos (mas sem que isso se cristalice em regra: um retrato de Bernardo O’Higgins de 1820, por exemplo, tem como cena um campo de batalha na imponência da cordilheira, o que sem dúvida, no entanto, serve mais para reforçar uma tensão histórica do que uma conformidade ou acomodação diante da presença de uma natureza a-histórica). Com pouco volume, escuros, às vezes quase chapados, é como se esses fundos assumissem valores compositivos determinados não só por uma preocupação contrastiva que privilegiasse as figuras frontais – e nisso às vezes um tanto simplificadas – de cada retratado à frente, mas também, e talvez principalmente, pelo equilíbrio que deveria haver numa forma bidimensional, orgânica e matizada, sobreposta a um plano geométrico sem perspectiva – cujo limite é designado pelo recorte da tela e pelos marcos do quadro – de cor

praticamente uniforme; ou ainda pelo equilíbrio a ser estabelecido entre essa forma e distintos planos geométricos, com ou sem perspectiva, e com distintas cores. Os retratos que José Gil de Castro realizou do coronel Ramón Freire Serrano, em 1820, e de Simón Bolívar, este datado de 1825, em Lima, são, a esse respeito, provavelmente os mais notáveis.

O que mostram esses quadros? Em uma palavra: uma abstração cifrada. Ou mais precisamente: uma abstração cifrada na figuração. Nos retratos, os “próceres” Ramón Freire Serrano e Simón Bolívar surgem como figuras antropomórficas superpostas ou justapostas a padrões geométricos, como numa inflexão do que pode ser observado em alguns relevos e tapeçarias da arte pré-colombiana. Tais padrões geométricos, que *a priori* situariam os homens na tridimensionalidade de seus espaços físicos, são, no entanto, de uma referencialidade frouxa, atópica ou – dir-se-ia – abstrata, mais determinada pelas sombras – pela imaterialidade – dos corpos do que propriamente pelo que os situa e lhes serve de ambiente. É como se Simón Bolívar, sobretudo, aparecesse quase suspenso sobre dois retângulos de dimensões e cores diferentes; e sua forma é simplificada, algo depurada em linhas e cores, numa pose napoleônica que, apesar da ilusão de profundidade, garantida pela alternância dos quadriláteros coloridos do retângulo inferior, traz algo das figuras zoo-antropomórficas bidimensionais ameríndias ou egípcias. E nesse sentido, ainda, a espada – o poder – que Bolívar segura com uma das mãos não deixaria de remeter, numa sorte de sobrevivência do *pathos*, às imagens itifálicas que aparecem com frequência em diversas culturas antigas: aqui, novamente, num momento fundacional – no nascimento da Nação –, vê-se assomar a enigmática relação entre o erotismo e a morte que tanto intrigou Bataille; pois se uma das mãos aponta para a virilidade, a outra, por baixo do traje, repousa sobre o peito: como se, em vez de tratar-se de um claro tributo à inspiração revolucionária, o gesto indicasse, na verdade, o ponto que expõe uma ferida fatal. Nesse sentido, o gesto da figura de Bolívar encenaria menos uma pose – uma representação, uma referência, uma figuração – do que um estranho e absolutamente irrepresentável saber corporal, ou mais precisamente, um não-saber *de cor*: no violento instante da paixão, leve-se a mão ao coração tanto para expô-lo como para cobri-lo, de modo que, em sua aporia, tal gesto – a mão sobre o peito – seria a imagem mesma do *des-cobrimento*. Em outras palavras, ainda, dir-se-ia trata-se de uma espécie de furo no tecido simbólico: a Nação surgiria ferida de morte no justo momento do gozo do seu nascimento. O ideal romântico

que sustenta a teleologia da revolução – com sua forma, sua evolução, seu fim – fica suspenso. Talvez seja esta, afinal, a cifra histórica nesses retratos tardo-coloniais do “mulato” José Gil de Castro; cifra histórica que se apresenta indissociável do ciframento da abstração.

4. A leitura de alguns retratos de “próceres” brasileiros, ou melhor, de “próceres” da formação do Brasil, parece conduzir a um entendimento distinto das imagens. Talvez pudesse ser dito, ainda que a título de hipótese, que no caso brasileiro ou luso-brasileiro haveria uma destacada prevalência do contexto sobre o texto, do dado sobre o efeito, da forma sobre a força, da cronologia sobre a acronia, enquanto que, nas nações surgidas com a superação do domínio espanhol haveria, ao contrário, uma maior negociação de forças ambivalentes, uma inflexão do texto sobre si mesmo, uma dobra do tempo sobre si mesmo, sendo essa a maneira do sensível produzir efeitos concretos – singulares, in-operantes – no rigor da história, na linha do tempo. Com efeito, como se sabe, por meio da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro o império logrou institucionalizar o que poderia ser chamado, mais uma vez, o sequestro do barroco brasileiro⁴⁷⁵. Foram necessários os contatos marginais e as viagens “*insílicas*” dos modernistas aprendizes para que o passado colonial pudesse ser de novo situado, reivindicado *a posteriori*, com seus desdobramentos, precisamente como um futuro que ainda não havia passado; um futuro-passado em todo caso basilar, mesmo em seu apagamento. Já os retratos de José Gil de Castro, retratista da moda da sociedade chilena, mas logo também pintor oficial dos movimentos de independência, por outro lado, apontariam, como se viu, para uma negociação mais constante e tensa, no tecido simbólico das novas nações emancipadas do domínio espanhol, entre as contaminações coloniais – arcaicas, *patéticas*, simplificadas – e os ideais românticos, sublimadores e homogeneizantes de qualquer tensão pela consumação revolucionária.

Não obstante, tal distinção talhante, na medida em que pressuporia duas ontologias, menos que uma hipótese, é um mito. E de acordo com essa narrativa mítica, seria como se no seio de um mesmo corpo original, no centro de uma mesma “tradição” – a ibérica – tivesse havido, em algum momento, talvez para sempre perdido, mas ainda imaginável, uma de-cisão, um desvio ou um salto a partir do qual duas

⁴⁷⁵ Cf. AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

linhas, dois pensamentos a respeito do sensível passaram a existir paralelamente. Numa analogia, poder-se-ia pensar que, em algum momento, os idiomas português e castelhano passaram a ser entendidos enquanto tais: o que significa que houvera antes, quem sabe, por exemplo, um instante imemorial, mas de alguma forma memorável, em que *pergunta* tornou-se *pregunta*, ou vice-versa, e cada um dos significantes, no decisivo *a posteriori* da gramática, veio a encontrar-se com o léxico que, de certa maneira, já lhe era próprio; mas isso, é certo, tão somente para desencontrar-se desse corpo, desse mito, para negar-lhe a propriedade normativa, pois sempre e cada vez que um significante, ou outro, tem lugar, lança-se o incontornável dado do acaso no ar, como uma *pergunta* qualquer, talvez. Nesse sentido, então, dois pensamentos distintos acerca do sensível, dois modos opostos de pensar as imagens estariam na base do mito de uma diferença essencial entre as particularidades das colonizações espanhola e portuguesa; assim como também serviriam para sua interrupção, quando colocados em contato, diferindo-se com o diferimento desse paradigma opositivo. Duas linhas paralelas se tocam quando deslocadas numa distância sem termo, vale dizer, passa-se da voz do *um* à algaravia, da linearidade da tradição para a disseminação da tradução, para a extradição⁴⁷⁶. Como mostrou Raúl Antelo, nos idos da Corte, horizontalidade e verticalidade encontravam-se conjugadas, por exemplo, nas máquinas diabólicas de Sarmiento, Alberdi e Mármol, desterrados que experimentavam a complexa trama de subjetivação, linguagem e exílio, e que ensaiavam a nação, construto heterogêneo, com a ideia de uma governabilidade condicionada à liberação da circulação, do comércio⁴⁷⁷.

Manuel de Araújo Porto-Alegre foi um dos primeiros discípulos, na Academia Imperial de Belas Artes, de Debret, Grandjean de Montigny e outros bonapartistas que seguiam, mais de dez anos depois, a missão iniciada em 1816 sob a liderança de Lebreton. Futuramente, após cumprir, também como pioneiro, sua viagem iniciática pela Europa, levado justamente por Debret, quando este retorna do Brasil, seria ainda o primeiro brasileiro a ser diretor da instituição, com o reconhecimento de D. Pedro II e a resistência dos professores franceses. Em *Retrato de D. Pedro I*, de 1826, Araújo Porto-Alegre elaborou a sua versão do imperador constitucionalista: trata-se de um quadro em que a figura de D. Pedro I aparece, em trajes militares, com o livro da constitu-

⁴⁷⁶ ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.



Manoel de Araújo Porto-Alegre, *Retrato de D. Pedro I*, 1826 (óleo sobre tela). Museu Histórico Nacional.

ição de 1824 – de poder moderado, afinal, já que contava com o dispositivo *moderador* – numa das mãos, apoiado sobre algumas folhas de diário soltas numa mesa que, mais ao fundo, apresenta conhecidos elementos que acentuam a ilustração do sujeito: as penas e o tinteiro. Não obstante, pelo arco que abre o ambiente privado ao *exterior* – e que ocupa, na composição, a altura do busto do imperador, ombreando-o, portanto, ainda que no recuo do plano – assoma algo que só poderia ser chamado *exótico*: uma paisagem caprichosa, em vegetação, céu e morros que se estendem além dos limites da técnica neoclássica presente na arquitetura do jardim da Quinta da Boa Vista. Dir-se-ia, então, que há um dado natural – realista, paisagístico – que é simultaneamente reconhecido e elaborado pelo pintor como um componente indissociável na constituição unitária da nação. Um dado fenomenológico que, no processo progressivo da civilização, situa-se no limiar entre o sem

cultivo e a cultura. Assim, nesse construto simbólico, estão lado a lado a natureza in-animada e o sujeito, sendo que este se mostra igualmente tocado pela ambivalência: sua figura castrense é a responsável pela operação de captura mediante a liberação; de modo que, segundo uma lógica que é, sim, própria do ideal teleológico revolucionário, neste caso uma clara alusão ao bonapartismo francês, consoma-se romanticamente um progresso que é eminentemente formal, já que seu efeito, a rigor, é a emancipação como condição para o exercício do controle. Em outras palavras: a lei – o Estado, a Constituição – e a vida – as páginas do diário, de tipos móveis – são tocadas por uma mesma caducidade, uma mesma possibilidade contingente que, não sendo de todo alheia nem à lei nem à vida, tampouco lhes é essencialmente própria, na medida em que corresponde a uma zona de indiscernibilidade que não se confunde com neutralidade e poderia ser denominada *exceção*, ou mais precisamente, neste caso, *poder moderador*. É essa complexa tessitura que, afinal, envolve também uma abertura exterior perfeitamente identificável. Uma composição que não tem nada de natural, sem dúvida, mas que corresponde perfeitamente à naturalização das contingências históricas e naturais em curso. Como se fossem dois poderes, enfim descobertos como fundadores de uma só nação.

Mas esse assédio da paisagem natural dos trópicos, no quadro de Araújo Porto-Alegre ainda um tanto discreto, ganharia maior protagonismo no tratamento que outros pintores deram à figura do responsável pela independência do Brasil. Desafeto de Debret, “Henrique José da Silva, pintor português, veio para o Brasil precisamente nessa época, em que uma última forma de ‘despotismo ilustrado’ tentava salvar a colônia para a coroa bragantina e, ao mesmo tempo, elevar o edifício do novo Reino”⁴⁷⁸. Ou seja: o seu D. Pedro I é outro, e não poderia ser diferente. Trata-se de uma figura muito mais afim à continuidade da tradição do sebastianismo do que à sua interrupção por meio do voluntarismo revolucionário bonapartista-davidiano (muito embora os ineludíveis elementos da arquitetura clássica – colunas, balaustrada – estejam presentes em seu quadro, emoldurando a cena). Não à toa, portanto, num retrato de D. Pedro I feito por Henrique José da Silva, a coroa, conquanto esteja ao alcance de sua mão, repousa – demora – acéfala sobre uma almofada; ao contrário

⁴⁷⁸ PEDROSA, Mário. Da missão francesa – seus obstáculos políticos. In: _____, *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. *Op. cit.*, p. 41-114 [p. 78].

dos trabalhos executados por Debret, nos quais o imperador, num gesto em certo sentido vanguardista, continua a lógica dinástica ao romper com a tradição bragantina apenas para inaugurar uma nova, à luso-brasileira, aparecendo, então, não somente aclamado, mas devidamente coroado⁴⁷⁹. Seja como for, torna-se notável, nesse retrato, o verdadeiro destaque dado à paisagem carioca – o morro do Pão de Açúcar, o céu, as praias, o mar – que se vê ao fundo, através de um generoso vão na fachada do edifício. Na composição triangulam, assim, os elementos principais: a coroa, à esquerda; a natureza, ao centro; D. Pedro I, à direita. E, paralela ao braço da figura, uma linha – ou melhor: uma cadeia significativa – poderia ser traçada: da coroa à cabeça, sendo que, no deslocamento das formas e com elas, nada impediria a monstruosa montanha de cristalizar-se sobre, ou mesmo no lugar, da cabeça do imperador. Em outras palavras: uma coroa ociosa por si não esgota ou investe a figura da independência; esta parece delinear-se juntamente com essas outras formas informes, gigantes, indomesticáveis, exóticas; formas que não deixam de variar e plasmar-se segundo uma bem conhecida lógica de fluxos, circulações, comércios: *pão de açúcar* é de fato um monte: um doce, uma mercadoria, uma imagem, um nome.

Mas talvez a prevalência da paisagem “natural” nos retratos de “heróis” nacionais do Brasil tenha sido levada a cabo somente no momento republicano. Mesmo quando o retratado seguia sendo o proclamador da independência. Numa tela de Benedito Calixto de 1902, D. Pedro I, ainda jovem, encontra-se apaisanado e desembaraçado de quase todos os limites arquitetônicos (resta apenas uma balaustrada). Sua pose é ao mesmo tempo ereta e suave, e o semblante é tranquilo. Com efeito, sem o peso da parafernália monárquica, a figura parece descansar tendo ao fundo a calma paisagem da Várzea e da cidade de São Paulo. Nascido no litoral do Estado, Calixto foi pintor de muitas

⁴⁷⁹ “Segundo a tradição bragantina, respeitava-se o mito do retorno de D. Sebastião, desaparecido na África, que então traria a Portugal a coroa desaparecida em combate. Por isso, os reis da dinastia de Bragança não eram mais coroados, sendo somente aclamados. Deixava-se, assim, a coroa intocada, ao lado do trono”. DIAS, Elaine. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. *Anais do Museu Paulista*, 2006, vol.14, n.1, p. 243-261 [p. 248]. Uma célebre gravura de Debret chamada justamente *Coroação de D. Pedro I* pode ser conferida em DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Vol. III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L’Institute de France, 1839, planche n. 9, p. 132-133.

dessas paisagens litorâneas onde se desdobram cenas fundacionais – *Fundação de São Vicente* (1900), *Fundação de Santos* (1922) – que não podem ser de todo assimiladas pelos padrões conciliadores tributários da missão francesa e sua Academia: há uma perplexidade nessas imagens, um desencontro que, estando visível no choque entre povos e culturas, deve-se, sobretudo, ao próprio procedimento empregado pelo artista: para realizá-las, Calixto se valia de estudos fotográficos prévios, quer dizer, ele profanava a norma liberal incorporando às telas, com o uso da máquina, a contingência, “la ‘chispa’ del azar” que segue brilhando nas pinturas, tornando-as pouco aptas para serem “soporte de la memoria de la gesta revolucionaria”⁴⁸⁰ e contrariando, afinal, a proposta pedagógica que, explícita ou tacitamente, alentava a Missão Francesa. Quer dizer: Calixto situa-se à margem, e aí *cita* a figura anacrônica de D. Pedro I, como um morto-vivo nas margens da cidade, fora dos marcos da ruptura e da continuidade nobiliárias: não há na composição a verticalidade do Estado; não há as botas, marcantes na iconografia do imperador caudilhesco⁴⁸¹; e se permanece a fidalguia – no semblante? na moda? –, ela quase mimetiza, em seus tons terrosos, a abertura horizontal, plebeia, frondosa e suja da nação, uma vez também vivida “naturalmente” pelo rapaz⁴⁸². Trata-se de um paisano na paisagem; de uma fotografia cifrada;

⁴⁸⁰ COSTA, Laura Malosetti. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”. *Op. cit.*, p. 121-122.

⁴⁸¹ “As botas que tanto chocaram os artistas parisienses, acostumados a indumentárias e etiquetas muito mais refinadas das cortes europeias, aqui no Rio de Janeiro foram aceitas, inclusive por Debret e compatriotas, sem espanto. Na realidade, faziam muito mais parte da própria personalidade do jovem imperante do que a coroa. As botas significavam que D. Pedro se tinha cingido a coroa imperial pela força, pela Revolução, e assim, quando se submetia às necessidades protocolares de pragmática e etiqueta, daquelas não se separava, pois elas é que lhe davam, juntamente com o resto – coroa, manto real e cetro – a sua verdadeira fisionomia de Imperador senão ilegítimo, pelo menos americano, caudilhesco”. PEDROSA, Mário. “Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1957, caderno 3, p. 1/6 [p. 6].

⁴⁸² Mário Pedrosa, após comentar as botas do imperador, encerra seu texto da seguinte maneira: “Quanto ao mau gosto, o arrivismo, o egoísmo engangento e plebeu com que se cobria de tudo que era atributo externo da majestade imperial, não passavam das características ‘naturais’ de um rapaz, embora príncipe, que aqui mal educado, se criou solto por aí, com arrieiros, mulheres e soldados pela quinta do pai e os arrabaldes frondosos e sujos do Rio de Janeiro de sua juventude”. *Ibidem*.

de uma insinuação, um preparo, talvez, para o *povo*: essa impessoalidade que, sempre aí, ainda no final do século XIX ganharia rosto nas telas de Almeida Jr., sendo disseminada, já no século XX, por Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari etc.



Henrique José da Silva, *Retrato de Dom Pedro I*,
c. 1825 (óleo sobre tela).



Benedito Calixto, *Retrato de Dom Pedro I*, 1902
(óleo sobre tela, 140 x 100 cm).

Talvez D. Pedro II não seja um personagem que possa figurar confortavelmente na galeria de “próceres” do Brasil; ao menos não é um personagem que ostenta sem controvérsias (basta evocar a Guerra do Paraguai, por exemplo) os convencionais traços “heroicos” atribuídos a tais figuras. Ainda assim, seu nome e suas imagens são muito importantes, na medida em que, sinalizando a passagem à república – ou seja, ineludivelmente presentes na construção de uma nova inflexão para o *nacional*, inclusive com outras técnicas que não a pintura, mais “democráticas”, como a litografia e a fotografia –, tensionam o dado “natural” – por meio, é certo, do mesmo crivo representacional, realista,

segundo a lógica do descobrimento português – junto à figura do imperador ilustrado e cidadão. E em algumas das imagens de D. Pedro II, como se verá, essa tensão é tão grande que, a despeito da nomeação e da centralidade da forma antrópica, o protagonismo na composição da cena pode mesmo ser deslocado.

Tadeu Chiarelli aporta algumas considerações interessantes a esse respeito⁴⁸³. Seu estudo do que ele denomina “construções alegóricas do Brasil” articula alguns retratos modernistas, paisagens de Parreiras e de Castagneto, algumas pinturas de Almeida Jr. e retratos de D. Pedro II. Em jogo, a construção do *nacional* como uma heterogeneidade sem consenso no tradicional espaço cúbico da representação, compartilhado pela pintura e pela fotografia, no qual se coloca a dicotomia entre figura e fundo, com distintas soluções de profundidade. Diante dessa dicotomia, o maior esforço será dedicado para a problematização da própria composição, em que os distintos elementos e planos se tensionam. Assim, ao comentar os traços gerais de muitas das composições que retratam D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, Chiarelli destaca a oposição entre “natureza” e “cultura” que lhe serve de baliza para toda análise. E nas linhas que seguem pode-se ler uma outra formulação para o realismo que Sérgio Buarque de Holanda já detectara como estruturante da colonização portuguesa:

As colunas serão detalhes compositivos muito presentes nas representações futuras de D. Pedro II, uma característica igualmente percebida na representação de vários monarcas europeus, como também nos retratos de seu avô e de seu pai. No entanto, um detalhe compositivo que os retratos de D. Pedro II dividirão apenas com aqueles de seu avô e de seu pai, é um índice natural preciso, que distingue esses retratos brasileiros daqueles europeus. Refiro-me à presença, ao fundo de alguns retratos de João VI, Pedro I e Pedro II, de algum topos específico da paisagem carioca. Apenas o morro do Pão de Açúcar, ou toda a Baía da Guanabara, estarão presentes em retratos significativos dos monarcas [...]. Com o passar do tempo, no entanto, e com a subida ao trono de Pedro II, esses índices característicos da

⁴⁸³ CHIARELLI, Tadeu. “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX”. *Crítica Cultural*, 2009, vol. 4, n. 2, p. 125-161.

topografia carioca [...] em muitas oportunidades cederão lugar a uma paisagem mais genérica do Brasil⁴⁸⁴.

A inflexão do elemento “natural” desse realismo é o que, segundo Chiarelli, estruturará os retratos de D. Pedro II, de modo que o emblema da nação se consolidará com a indissociação entre o corpo do príncipe e os índices da paisagem⁴⁸⁵. Num retrato do imperador feito por Rugendas, em 1846, o crítico parece encontrar um dos exemplos mais acabados dessa indissociação. Vale citar a passagem:

Esse retrato parece-me, de fato, uma das mais precisas alegorias do Brasil, constituída no século XIX, dentro de um projeto de nação que ganha força a partir da elevação de Pedro II ao trono: um herdeiro da alta nobreza europeia e da civilização constituída naquele continente (esta última representada não apenas pela figura do monarca, mas também pelos elementos arquitetônicos clássicos), impondo-se à barbárie tropical, representada pela flora que, na tela, só parece temer a figura do imperador. O Brasil não era apenas Pedro II e não apenas a mata bravia; era, sim, a tensão constante entre essas duas forças. A interpretação acima, em que pese a leitura de textos seminais sobre o período [...], está aderida à própria estrutura da obra. Como é possível perceber, toda a vegetação ali representada possui as folhas, os galhos, de maneira geral, voltados para a figura do imperador, emoldurando-o e, ao mesmo tempo, parecendo ameaçá-lo. Os elementos arquitetônicos, à esquerda da figura principal, se, por um lado, reforçam a

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁸⁵ “Já perceptível na retratística de D. João VI e D. Pedro I, mas totalmente estruturador nos retratos de Pedro II (e também no de alguns de seus familiares, sobretudo naqueles da princesa Isabel), o corpo do príncipe e os índices da paisagem brasileira que lhe servem de fundo – ou que, em algumas composições [...] o envolvem – formarão o único emblema da nação, constituída a partir do domínio da civilização europeia (o corpo do rei e alguns elementos arquitetônicos) sobre a barbárie americana (os índices da paisagem do lugar)”. *Ibidem*, p. 148.

verticalidade da figura do imperador – salientando a sobriedade da composição –, por outro mostram dificuldade em impor-se à vegetação luxuriante que parece obstruir, ou dificultar, sua franca implantação em solo brasílico⁴⁸⁶.



Johann Moritz Rugendas, *Retrato de D. Pedro II*, 1846 (óleo sobre tela, 100 x 70 cm). Coleção de João de Orleans e Bragança.

Interessa aqui destacar a ambivalência que Tadeu Chiarelli encontra na dicotomia estabelecida. Ou seja: ainda que o projeto de nação em curso se baseasse na imposição da civilização europeia sobre a

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 149-150.

“barbárie tropical”, havia uma espécie de resistência “natural”, uma resistência “real”, por assim dizer, a tais planos: contra o rei, a realidade, quando não o Real, já que a contínua inscrição da “natureza” não deixa de ser sintoma de que algo constantemente se *excreve*, de que algo *não cessa de não se escrever*. Como se sabe, essa ausência presente foi com frequência reduzida – naturalizada – ao *a priori* “negativo”, ofensivo, obnubilante das forças telúricas, que não deixou de ser apontado como razão para o insucesso do florescimento, nos trópicos, das temperadas flores europeias. Aqui, as condições ideais se dariam somente em estufa: a flor nacional, como a orquídea de Guilherme de Almeida, não dispensaria um dispositivo⁴⁸⁷. Seja como for, nada impede que se inverta esse sinal de prejuízo eurocêntrico, no caso de se suspender a lógica determinista. Raízes, árvores, frutos do Brasil: tudo o que

⁴⁸⁷ Escreve o “príncipe dos poetas” num dos veículos mais plebeus: “O que a flor-de-lis é para a França, a orquídea tem que ser para o Brasil: a flor heráldica. A garantir-lhe a nobreza tem ela, por campo de brasão de armas, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, no Parque do Estado: precisamente onde nasce o ribeiro Ipiranga, que espelhou em suas águas e repetiu em seu marulho o brado da Independência, levando-o, afluyente humilde, ao largo caudal que buscava, e este àquele outro, até que o velho Oceano o ouviu contado pela larga boca da foz... / Fundado em 1930, no Governo Júlio Prestes, o Orquidário viveu sob os desvelos científicos do Dr. F. C. Hoene que, recentemente aposentado, tem agora a continuá-lo o Dr. Moysés Kuhlmann, seu antigo assistente. Num maravilhoso quadro topográfico e botânico, que o urbanismo afeiçoou à atualidade, duas grandes estufas, rigorosamente técnicas, oferecem ‘habitat’ propício a quatrocentas e tantas espécies de orquidáceas, desde as mais pomposas e raras, até as microrquidáceas, que já são também enlevo e orgulho de amadores. Não é, pois, de estranhar-se que, apesar do acesso ainda deficiente, seja esse ponto predileto de turistas. Basta anotar que até fins de 1951 as visitas atingiram um total de 477.676 pessoas, embora em certo período não tenha sido franqueado ao público. / Mais que cultura, esse culto pela nossa nobre ‘flor de altura’ vai, em São Paulo, alçando-se em lisonjeira linha ascendente. Desde que o pioneiro Júlio Conceição organizou, há quase meio século, em Santos, o seu esplêndido orquidário, multiplicam-se por todo o Estado colecionadores apaixonados, e fundam-se entidades especializadas que, todos os anos, vêm organizando seus certames vitoriosos. Ainda nestes últimos meses teve a Capital paulista três exposições: a da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal, a da Sociedade Bandeirante de Orquídeas e a XVI do Círculo Paulista de Orquidófilos. / É um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização”. ALMEIDA, Guilherme de. “Orquídea, flor de altura”. *Seleções do Reader’s Digest*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 126, jul. 1952, contracapa.

vingasse da *in-operância* da tradição ocidental. Não seria o caso da mera negação, portanto, mas sim do desvio, do mimetismo diferencial, de resto já apontado, a seu modo, por Sérgio Buarque de Holanda⁴⁸⁸: trata-se da contribuição milionária de todos os construtos antropofágicos⁴⁸⁹.

Vale seguir por mais um momento uma imagem comentada por Tadeu Chiarelli em seu ensaio. A questão da “artificialidade” da nação brasileira – uma artificialidade “realista”, isto é, sem os retoques posteriores da pintura ou da litografia – é logo destacada pelo crítico numa fotografia de 1883 que retrata D. Pedro II, em ambiente exterior, sentado em meio a plantas tropicais.

Ali, antes de vermos o imperador sábio e cidadão, compondo de novo um único emblema com aquilo que teoricamente à sua figura se oporia (a natureza brasílica), visualizamos simplesmente a imagem de um velho, rodeado de folhagens, e parecendo pouco à vontade naquela situação.

Essa imagem, apesar de não sabermos nada sobre sua origem e destinação, parece o emblema mais perfeito do império brasileiro, no final do século XIX: uma instituição em grande parte artificial que não consegue mais impor sua imagem idealizada (materializada nos códigos de representação pictórica) à realidade dos fatos (a objetividade maior do retrato fotográfico, sem retoques).

Natureza e cultura, civilização e barbárie, a união mesmo tensa dessas dicotomias – que durante

⁴⁸⁸ “Acredito mesmo que, na capacidade para amoldar-se a todos os meios, em prejuízo, muitas vezes, de suas próprias características raciais e culturais, revelou o português melhores aptidões de colonizador do que os demais povos, porventura mais inflexivelmente aferrados às peculiaridades formadas no Velho Mundo. [...] os portugueses precisaram anular-se durante longo tempo para afinal vencerem. Como o grão de trigo dos Evangelhos, o qual há de primeiramente morrer para poder crescer e dar muitos frutos”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. *Op. cit.*, p. 132-133.

⁴⁸⁹ Sobre a *obnubilação brasílica* como fenômeno de diferenciação, ou ainda, como mimetismo, cf. NODARI, Alexandre. “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”, apresentado no VIII Seminário Internacional de História da Literatura, promovido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), em 2007, em Porto Alegre. O texto pode ser lido no seguinte endereço: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>.

algumas décadas resultou em imagens com alguma potencialidade de convencimento (se lembrarmos algumas imagens comentadas acima) – mostra-se agora incapaz de se sustentar, frente aos novos desafios que a sociedade brasileira vivia, frente ao caráter impiedosamente “realista” e objetivo da fotografia, quando não edulcorado pelos processos litográficos⁴⁹⁰.



Joaquim Insley Pacheco, *Pedro II, Imperador do Brasil*, 1883 (fotografia).
Coleção Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

⁴⁹⁰ CHIARELLI, Tadeu. “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX”. *Op. cit.*, p. 157.

A “natureza” ganha espaço, desequilibra a convivência dos opostos e parece fazer retroceder a civilização que se lhe impunha. Para Chiarelli, sinal dos tempos, quando uma artificialidade é desmentida por outra, isto é, quando o “caráter impiedosamente ‘realista’ e objetivo da fotografia” parece espelhar, paradoxalmente⁴⁹¹, a falta de realidade e objetividade da instituição imperial. Da articulação de Segall, Malfatti, Tarsila e Portinari com as telas de Parreiras e de Castagneto, as pinturas de Almeida Jr. e retratos de D. Pedro II, a conclusão a que Tadeu Chiarelli chega é, então, a seguinte: “Substituindo Pedro II adentra a figura do caboclo, ou da mulata ou do negro – o ‘povo’ brasileiro – que, em conjunto com os mesmos índices tropicais, formam os novos emblemas positivos da nação”⁴⁹².

Aqui é preciso marcar alguns pontos. Ainda que saliente a tensão da qual redonda o *povo*, Chiarelli mantém uma oposição quase inequívoca entre a “natureza” e o “homem”, entre a “barbárie” e a “cultura”, oposição sustentada por uma compreensão eminentemente formal e tautológica das formas. Assim, para o crítico, é preciso que saia uma figura antrópica para que entre outra em seu lugar, mantendo ambas, de qualquer modo, a devida distância com relação ao que lhes é alheio, exterior: a exterioridade supostamente não-humana. Ou então, é preciso que saia o humano para que reste só a “natureza”, bruta, imponente, *desumana*, como nas paisagens de Parreiras e de Castagneto que ele comenta⁴⁹³. Desse modo, portanto, não pode Chiarelli atentar

⁴⁹¹ É de fato curiosa a associação que o crítico faz entre fotografia e a “realidade dos fatos”, entre fotografia e objetividade. Nesse sentido, é como se para Chiarelli a fotografia fosse a linguagem do descobrimento, por excelência. Destaco, entre vírgulas, no texto, isso que parece ser um paradoxo, já que, tanto quanto qualquer outra técnica, qualquer outra arte, a fotografia constrói-se com a construção, com aquilo que encena, e sua linguagem, em última análise, é a da ficção.

⁴⁹² CHIARELLI, Tadeu. “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX”. *Op. cit.*, p. 159.

⁴⁹³ “‘Sertaneja’ – em que a paisagem do sertão é descrita como lugar epopeico – pode ser identificada como uma metáfora da terra brasileira, captada por meio do acento descritivo e pujante da natureza local, encetado pelo viés épico que o autor desejou conferir-lhe. Nela, no entanto, a natureza não é representada como paraíso dadivoso, ou como fruto do trabalho do homem, pelo contrário: ela parece impor-se como um obstáculo à sua própria submissão, exigindo daquele que tem como objetivo domá-la, uma força que transcende sua própria humanidade. / Em ‘Trecho da praia de São Roque...’, de Castagneto, por sua vez, percebe-se a visão comovida do artista retratando de forma

para a metamorfose, para a sobrevivência das formas por meio do *pathos*. Quer dizer: o *povo* não é aquilo que advém quando da ausência da figura do imperador – do chefe, do pai, do poder central –, substituindo-o; compartilhando o aspecto indomesticável, complexo, ambivalente – sedutor e ameaçador, ou *frondoso e sujo*, diria Mário Pedrosa –, em todo caso sempre potente do que se denomina “natureza”, o *povo*, um *povo* sempre esteve nessas imagens: *esteve sempre aí, ausente, des-coberto* como futuro que ainda não passou; como uma obscuridade – contemporânea – que provém da neutralização das luzes da época. A tensão que se sente nos retratos de D. Pedro II em que sua figura está cercada pela flora tropical é desse modo a tensão, não entre uma forma instituída e outra – “revolucionária”, “democrática”, “moderna”, “republicana” etc. – que logo viria substituí-la no poder, mas entre uma forma instituída e o *informe* obliterado, acéfalo, mas absolutamente potente, a um só tempo, sempre, destruidor e criador. Nos retratos modernistas de anônimos, em que muitas vezes a profundidade do cubo pictórico se reduz até quase plasmar-se à figura em primeiro plano, assim como nos retratos ainda acadêmicos de Almeida Jr., apresentar-se-iam, então, não *tipos* (chamem-se, em seus estereótipos, “caboclo”, “mulata”, “negro” etc.), mas sim, a cada vez, *um topos*, isto é, um sítio, uma demanda, uma contenda, um significante momentaneamente investido de visibilidade, de contorno afetivo, de figuração sensível; significante que assoma – construído qual uma subjetividade, uma política – de um fundo que, conquanto não seja outra coisa do que a própria superfície – o impróprio tecido da vida tensa –, permanecia, no entanto, mimetizado e quase indistinto – em “segundo plano”, como se diz – nas dobras do tecido simbólico. Em uma palavra: *Os Sertões*.

A presença cada vez mais ostensiva da “natureza” é uma forma vicária da presença contingente do povo. Essa poderia, talvez, ser uma síntese da proposição aqui ensaiada. Proposição que dessa maneira aponta para uma circularidade; pois tal “natureza” só pode ser cada vez mais ostensiva na medida em que é cada vez mais construída, em que se faz cada vez mais sensível. Ou seja: se a constatação dessa “natureza” –

extraordinariamente melancólica a explosão da luz tropical num recanto do litoral brasileiro. A representação da terra brasileira sob uma luz que cega de tanto que ilumina, ‘Trecho...’ também pode ser interpretada como uma metáfora do espetáculo da natureza do Brasil, mas talvez, e da mesma forma que na obra de Parreiras, das agruras reservadas àqueles que tentassem dominá-la”. *Ibidem*, p. 135-136.

forma vicária, inconsciente, de um povo contingente – responde a uma vontade de descobrimento, de desvelamento, vontade de um “realismo fundamental”, como definiu Sérgio Buarque de Holanda, que guiou, desde o início da era moderna, ao menos, o olhar do colonizador europeu – e sobremaneira o ibérico português – sobre o outro exótico, seu movimento só é possível em função do construto, do artifício, da técnica: em suma, do cobrimento, do velamento que é inseparável do próprio caráter mimético do sensível. É precisamente esse aspecto *ficcional* da “natureza” que deve ser constatado, para que ela possa ser exposta: para ser *des-coberta*. Somente assim se pode tratar de um contínuo descobrimento da “natureza” que não seja tributário da contínua naturalização, não só da natureza, mas também da descoberta. Somente assim se pode retornar a essas imagens diferindo-as em seu retorno: para tratar-se de uma outra nação, que não a constituída pelo domínio ou prejuízo da civilização sobre a barbárie. Somente assim, finalmente, um *povo* qualquer pode efetivamente *in-formar-se*; um povo monstruoso, fruto *apedagógico*, como essas formas, essas flores, esses montes todos: incontornáveis, singulares, sempre aí e ainda por vir.

5. Ferreira Gullar não é alheio a tais questões. E não apenas porque no exílio carregasse quase em silêncio a sua flor-poema, fruto raro que podia brotar amarfanhado de um bolso prosaico. A lógica do descobrimento, do realismo e da realidade parece ser aquela que mais diz respeito também ao crítico de artes, ainda quando sua crítica tenha se dedicado e tornado referência em defesa de uma tradição construtiva para o Brasil. Tratar-se-ia, neste caso, mais de uma espécie de descoberta da construção – é certo que retrospectiva, *a posteriori* – que de uma construção da descoberta. O neoconcretismo, nesse sentido, seria a *última etapa*⁴⁹⁴, ao mesmo tempo o vértice e a ruptura, como definiu Ronaldo Brito, da evolução na tradição histórica construtiva

⁴⁹⁴ Cf. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* [1985]. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. O livro é uma coletânea de artigos publicados entre março de 1959 e outubro de 1960 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, nos quais o autor propõe uma breve história das vanguardas, a partir de uma perspectiva evolucionista, teleológica – vale dizer: naturalista –, com o intuito de situar o neoconcretismo como herdeiro natural, mas absolutamente original, das experiências mais radicais do século XX. Nessa fábula, dadaísmo e surrealismo, como movimentos destrutivos, irracionaisistas, retrógrados, são obviamente obliterados pelo construtivismo que se desenvolve do cubismo, do futurismo, do neoplasticismo, do suprematismo, da Bauhaus.

legitimamente brasileira⁴⁹⁵. O *Manifesto neoconcreto*, que acompanhou a exposição de 1959, conquanto propugnasse pela restituição da expressividade de um corpo sem *a priori*, assim marcando o cisma entre os artistas de São Paulo e os do Rio de Janeiro, não deixa de situar bem essa inflexão realista que se encontra no suposto ápice dos desdobramentos internacionais da abstração-construção, ao explicitar sua aposta na presentificação, na positividade da percepção fenomenológica – em detrimento do racionalismo, da *Gestalt*, da excessiva teorização, vale dizer, precisamente, em detrimento da abstração mesma – como meio de acessar uma transcendente “significação” da obra. Os trechos a seguir parecem sintetizar esse giro em direção a um realismo em que a negatividade, a ausência, em que a *in-existência* é suplantada por algo que, ao que parece, ao contrário, *não cessa de se escrever*, fazendo-se sempre presente:

Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. [...]

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. [...]

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um

⁴⁹⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. *Op. cit.*

quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. [...]

A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e o dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. [...]

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. [...] A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real⁴⁹⁶.

Se o concretismo havia buscado consolidar a vocação maior da arte moderna – a saber: a linguagem da abstração-construção enquanto utopia internacionalista, sintética, depurada de índices históricos – como elemento constitutivo da cultura brasileira, aqui pareceria que neoconcretismo, ao realizar esse *giro*, muito apoiado na fenomenologia de Merleau-Ponty, estaria buscando uma distância crítica que se abre em ao menos duas frentes, simultaneamente: por um lado, recusar a

⁴⁹⁶ CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. Manifesto neoconcreto [1959]. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Op. cit.*, p. 10.

prioridade dessa sorte de linguagem sem língua, essa abstração *tout court*, isto é, sem um *sítio*, sem diferença, sem uma situação “concreta” que possibilitasse – ou ainda mais: demandasse – a presentificação da obra, ainda que enquanto extravasamento da obra como objeto em si⁴⁹⁷; e por outro, obviamente, tampouco ceder – não retroceder – ao idiomatismo, à figuração dos tipos, aos resquícios do quadro renascentista, a uma certa tradição modernista já acadêmica e institucionalizada, em suma, como proposta, em última instância nacionalista, para as imagens da nação. Quer dizer: restitui-se um singular contexto para o acontecimento da obra; contexto não “ideal”, “matemático”, “etéreo”, “teórico”, “primeiro” etc., mas sim perfeitamente palpável, pretensamente real, como a intervenção de um corpo sobre um objeto dobrável, sobre um cubo colorido, sobre um livro desdobrável. É assim um contexto capaz, em certa medida, de dar conta, sim, do texto, mas de um modo um tanto enviesado: no limite almejando ser prévio à cristalização da linguagem (a rigor, propõe-se uma experiência da impossibilidade da experiência: a “experiência primeira – plena – do real”), tal contexto está atrelado a uma *descoberta inevitavelmente tardia*: quando o fenômeno decanta, *diretamente percebido*.

Em suas intervenções mais interessantes a respeito da fundação da nova capital brasileira – onde, aliás, logo Ferreira Gullar iria passar uma temporada como presidente da Fundação Cultural de Brasília, para de lá voltar marxista –, Mário Pedrosa, por sua vez, retoma, mas a seu modo, dotando-o de signo positivo, o mítico desvio fundacional da nação, antes apontado por Sérgio Buarque de Holanda. O “transplante” que evidencia a ausência de uma tradição nacional própria é

⁴⁹⁷ Seria quase um disparate buscar no manifesto *Ruptura*, publicado em dezembro de 1952 para acompanhar a exposição do grupo concreto em São Paulo, qualquer referência ao “nacional”, à “nação”, ao “brasileiro” etc. O campo de sua concretude, estendido, é universalista, quer dizer, nesse sentido, algo de uma abstração absolutamente contrária à abstração que é o particular da nação. Lê-se como definição do “novo” no documento: “é o novo [...] 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 [sic] de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio”. Charroux, Lothar, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw. *Ruptura*, 1952. Manifesto.

precisamente o que “condena” a cultura brasileira ao moderno. Dessa maneira, o gesto fundacional confunde-se com um gesto desbravador, colonial à portuguesa, como aquele de Cabral. Um gesto que também tem o signo invertido: não descobridor – de um descobrimento indolente, como haveria sido para Buarque de Holanda a aventura portuguesa – mas sim construtor, temperado segundo uma lógica que afirma que uma civilização pode surgir, como um oásis, ali mesmo onde e porque uma cultura natural foi inexistente ou impossível. Conquanto se posicionasse criticamente a respeito do novo imperialismo que assediava a linguagem internacionalista das artes, assim como a respeito do nacionalismo que tendia a regionalizar num ecletismo as expressões de tipos naturais, Pedrosa não deixava de se colocar ao lado das teorias modernizadoras que acreditavam na possibilidade de um avanço, de uma evolução, não como aquela ditada por uma organicidade europeia, mas que seria propiciada pelo contato do dado local com uma técnica, uma linguagem, um poder que, não obstante, aos olhos otimistas do crítico, muitas vezes parecia ser neutro, em sua capacidade criadora e geradora de síntese. Em uma palavra: “natural”, por aqui, seria a negação da natureza⁴⁹⁸. Brasília, uma nova flor de estufa.

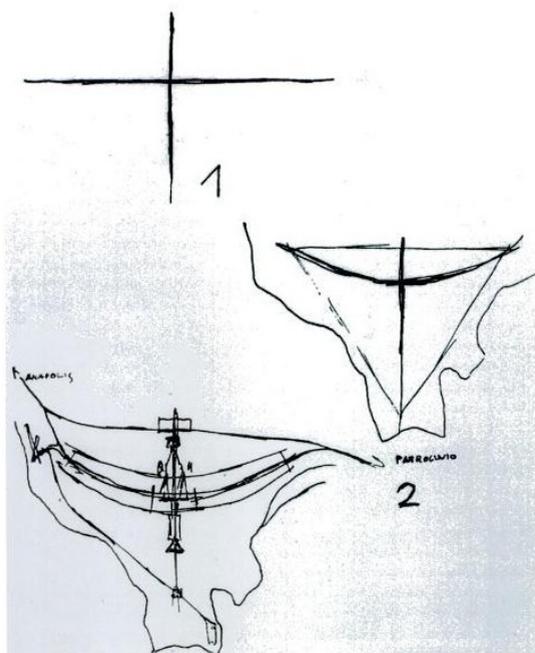
O sentido da descoberta é assim tensionado e ressignificado retrospectivamente. Ora legítima uma tradição construtiva que vinga em solo nacional justamente em função da ausência de tradição autóctone, ora corresponde a uma tradição realista que essencializa as manifestações telúricas na cultura. Fundação e descoberta. Contingência e teleologia. Poderia ser dito que a *virada* realista de Ferreira Gullar, ao distanciar-se das experiências que havia começado em *A luta corporal* (1954) – experiências que, segundo ele afirma de maneira recorrente, o conduziram ao silêncio, à “implosão da linguagem” – e ao encabeçar o

⁴⁹⁸ “Num oásis se impõe uma alta disciplina civilizadora. ‘A vida’, diz Worringer, ‘concentrada num oásis estreito, toma, ao chegar ao ponto, a forma disciplinada de um cultivo de viveiro’. A característica maior dessa civilização de oásis é a extremamente natural facilidade com que recebe as formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza. Nela, o ‘natural’ é negar a natureza. Nessa negação naturalíssima está o seu formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem. / Eis por que, americanos, brasileiros, estamos, como já tivemos ocasião de dizer, ‘condenados ao moderno’. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural”. PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da Nova Capital [1957]. In: _____. *Acadêmicos e Modernos*. *Op. cit.*, p. 390.

cisma neoconcreto, a rigor já preparava o dispositivo marxista-nacionalista que seria colocado em operação com a militância no CPC, os poemas de cordel e os ensaios dos anos 1960. Tratar-se-ia, neste caso, por assim dizer, de uma diferença de grau: de acordo com essa inflexão da lógica do descobrimento, torna-se cada vez mais presente, nesses anos, a formulação da necessidade de se *expressar a realidade brasileira, e mais precisamente, a realidade do povo brasileiro*. Para tanto, essa realidade – mesmo que vindoura, prometida para o tempo da revolução – não podia ser condicionada à contingência de uma construção qualquer, que obedece, sem restrições, somente à sua própria emergência. Quando muito, mais uma vez, esse povo e essa realidade deviam apenas ser descobertos: estando aí, deviam ser esclarecidos, revelados à consciência de si mesmos e encaminhados para o que eles já eram e, afinal, já lhes pertencia. O que se recusa, em suma, é que a épica – e, no limite, a vida – seja fruto de um acontecimento impessoal, como um acidente. E talvez pudesse mesmo ser dito que, mais ainda, o que se recusa é a escritura. Pois é a escritura que marca o lugar do acidente. O lugar da contingência, da fundação e seu diferimento. Uma cruz: duas linhas, efetivamente, a horizontal e a vertical, a apontar o sítio. Brasília. Buenos Aires. A civilização ocidental e cristã: Cabral “chanfrando na terra o signo da cruz ou numa evocação mais ‘moderna’ e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície, a forma de um avião”⁴⁹⁹. A máquina diabólica opera – na cartografia da nova capital brasileira, mas também, sempre, em cada situação capital – entre o capitalismo e o corpo. Recusá-la em proveito de uma suposta realidade, do descobrimento de uma pretensa natureza é ao mesmo tempo acolhê-la, paradoxalmente, em seu vetor mais perverso: o da naturalização de

⁴⁹⁹ E mais diante: “Embora ainda dentro das restrições de um programa imediatista (com algo de inorgânico) e da leviandade característica dos atuais dirigentes brasileiros, que fazem com que a formação da nova Capital ainda tenha de ser concebida nos limites da fase colonial, fato aliás, acentuado pelo próprio arquiteto vitorioso, isto é, como uma ‘simples tomada de posse’ da terra, há no seu plano uma tal clareza de partido e, ao mesmo tempo, uma tal intimidade ou recolhimento que, de alguma forma, ultrapassa os limites daquela fase. Um eixo monumental, cortado por outro arqueado, em que ao longo do primeiro se anima a vida política, ideológica, cívica e cultural da urbe, em suas diversas modalidades, e, através do segundo, se processa a circulação material, enquanto de um e outro lado deste se reservam amplos e belos espaços à intimidade da vida privada dos seus habitantes, é o ovo de Colombo”. *Ibidem*, p. 392/396.

seus agenciamentos, com suas causas, consequências, efeitos. Por outro lado, o que se arrisca em toda utopia⁵⁰⁰ é exatamente a perda do *topos*, a emergência do *lugar-comum* que então se vê obliterado pelo peso da Ideia, no caso, não só o peso que há nas grandes linhas maciças, monumentais, mas também nos imensos espaços, o peso dos grandes vazios que expõem uma vontade de criação quase despegada do chão: na linha do horizonte, longe da indolência da linha litorânea, surge, qual aparição, a cidade fantasma de Clarice Lispector⁵⁰¹. Numa imagem especular: um grande vazio pousado no deserto.



Lucio Costa, *Croquis de concurso para o Plano Piloto de Brasília*, 1957.

⁵⁰⁰ “Colombo descobriu a América fundado numa dedução lógica, a partir da redondeza da Terra. A América foi, por isso, produto da fé na razão inteligente do homem. E não em vão foi ela a sede das primeiras utopias pós-renascentistas. Brasília foi, enfim, definida por uma ideia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora. A partir daí, todos podemos trabalhar por ela”. *Ibidem*, p. 397.

⁵⁰¹ Cf. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A solução – se há – menos que utópica, seria, quem sabe, *a-tópica*: este, afinal, o lugar mínimo da linguagem, da escritura, da imagem. Lugar das sobrevivências e das passagens não evolutivas do tempo, como o barroco (e como a escrita de Clarice Lispector, também) que à distância parece tangenciar o traço de Niemeyer. Uma arquitetura, não minimalista, mas sim de algum modo menor, mais baixa, redobrada em si mesma, quem sabe. E assim não sintética, mas disseminante, metamórfica em sua plasticidade: quase nômade, exílica no lugar mesmo onde repousa. Ou seja: anacrônica, ou sem cabimento: como se sabe, respondendo à força da disjuntiva histórica, Gullar, num momento de crise nacional, decide pela verdade da revolução, que nos anos 1960 e 1970 assume e *repete* os resíduos do tempo – progressivo – do romantismo, com seus anseios de identificação tipológica da nação. O que não encerra a leitura, antes o contrário: com essa decisão – tomada, é certo, por inúmeros artistas e intelectuais, podendo ser considerada uma espécie de marca epocal em torno da qual se articulam os discursos da história – abre-se, de qualquer modo, um outro espaço para certas demandas singulares que restavam incontadas justamente pelos projetos que se colocavam à frente para levá-las em conta. Como nas imagens dos “próceres” do Brasil, dir-se-ia que no limiar da paisagem, desde as margens – ao redor de Brasília, assim como ao redor de Buenos Aires, de São Paulo, Santa Fé, Córdoba, São Luís, Lima, Santiago etc. –, figurações heterogêneas de um povo contingente assediam, com seus *topoi*, com suas demandas insatisfeitas e não consensuais, o reino, a glória, enfim, a realidade da máquina governamental que tange um vazio central.

6. “Certamente hoje em dia não é mais consenso o que podemos entender por progresso”, afirma Edson Luiz André de Sousa em *Cidades de morar, cidades de sonhar*⁵⁰². “Se no início da era industrial víamos nas máquinas a esperança de liberar o ser humano de trabalhos desnecessários, restituindo ao homem a oportunidade e o tempo de se voltar para seus valores mais essenciais”, continua o autor, “hoje percebemos que acabamos nos mimetizando com o seu funcionamento”, e por isso muitas vezes “funcionamos na mesma lógica da produtividade das máquinas e oferecemos os nossos produtos, mesmo que o custo seja

⁵⁰² SOUSA, Edson Luiz André de. *Cidades de morar, cidades de sonhar*. In: CASTRO, R. V. e VILHENA, J. (Orgs.). *A cidade e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, p. 11-17 [p. 11].

perder a potência da vida”. Sua análise segue: “O elogio da técnica se consolida como um novo paradigma de nosso tempo e que ocupa assustadoramente todos os espaços do mundo e do pensamento”⁵⁰³. E a partir desse cenário de encerro, o autor – sempre na primeira pessoa do plural – pensa o espaço das cidades de hoje:

As cidades, em suas verticalidades assustadoras, têm-se constituído numa das imagens de progresso. O elogio da aglomeração institui vidas que lutam desesperadamente por uma ascensão. Chegar no [sic] topo funciona como o motor da ação. Trata-se, como sabemos, de uma captura por uma imagem ideal. Neste percurso, muitos acidentes. Nas cidades podemos ver o que o progresso vai deixando de restos pelos cantos. Este progresso se alimenta de desigualdades. Se partirmos da proposição de Roger Caillois de que o eu é permeável ao espaço, precisamos entender a construção destes espaços urbanos para termos ideia de que sujeitos se fazem ali presentes. Como desenvolve Caillois, podemos ver no mimetismo este desenho da relação do organismo com o meio. Este mimetismo revela a função do espaço como estruturante de lugares possíveis para o sujeito. Uma das consequências já nos salta aos olhos: trata-se da despersonalização pela assimilação ao espaço⁵⁰⁴

Em tal desolação, *Poema sujo* torna-se exemplar: trata-se de uma das obras que permitem delinear “um ponto de passagem entre a ebulição contestatória da juventude dos anos 1970, e que progressivamente parece, ao que tudo indica, ter declinado assustadoramente, no que diz respeito a projetos coletivos de crítica social”⁵⁰⁵. O fragmento do poema que Edson Luiz cita é este:

[...]
O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 11-12.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 13.

que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
[...]

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
[...]⁵⁰⁶

Para Edson Luiz, este trecho do poema de Gullar é emblemático porque traz uma reflexão que permite enfatizar a importância da imaginação no que seria uma reinvenção das formas de vida nas cidades. O desafio, segundo ele, a partir do registro do poeta, é pensar “os diferentes modos de como podemos estar na cidade ou, para sermos mais precisos, de como a cidade está em nós”, sendo que surpreendente pode ser que “estes ‘diferentes modos’ cada vez mais se estreitam numa homogeneização do sentir e do pensar, sem precedentes na história e que marca, de forma preocupante, a crescente perda da responsabilidade de cada um para com as suas próprias vidas”⁵⁰⁷. E essa mesma responsabilidade, que se perde,

deveria nos lançar no compromisso de fazermos de nossos atos na vida “princípios-esperanças”, para lembrar a proposição de Ernst Bloch e, assim, resgatarmos, mesmo que parcialmente, a função da criação de novas formas de vida. A imagem poética de Gullar, na metáfora da árvore e do pássaro, nos indica uma separação que pode nos esclarecer sobre a geografia do contato, de como finalmente uma coisa pode estar em outra ou com outra. O pássaro se despede de seu lugar de pouso mas deixa o registro de sua presença. Encontramos, portanto, a ideia mesma de transmissão, que fica como traço daquilo que foi possível inscrever nos lugares de pouso. Para fazer as cidades voarem precisamos de

⁵⁰⁶ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 291-292.

⁵⁰⁷ SOUSA, Edson Luiz André de. *Cidades de morar, cidades de sonhar. Op. cit.*, p. 13-14.

imaginação e também da possibilidade de legitimar diante do coletivo que nos abriga o valor de uma experiência que ainda possa vir a alterar o fluxo dos imperativos dos funcionamentos autônomos e da burocracia que regula a vida⁵⁰⁸.

É possível afirmar que para Edson Luiz o que está em jogo é, sim, uma alternativa à burocratização da vida; mas, além disso, tratar-se-ia também de uma necessária alternativa à massificação de uma condição anestésica. Uma condição que – embora mimética, ou seja, potencialmente produtora de sentido, pela repetição e inoperância da própria lógica da reprodução – deve ser superada. Certamente, a valer a leitura do autor, e diante de tal encerramento, a abertura de uma estética anestésica, ou melhor, uma *an-estética* não encontraria o seu lugar. Não obstante, outro registro de Gullar pode ser interessante para que se encene uma proposição outra, baseada não tanto em uma nova geografia de responsabilidades, nem no resgate de “princípios-esperanças”, nem em funções ou projetos de formas de vida dependentes do reconhecimento de seus valores por uma legitimação coletiva, tantas vezes homogeneizante – imunitária – em sua consensualidade, mas sim, quem sabe, baseada na singularidade de um espaço-tempo a cada vez contingente, original, exílico.

Il faut l'avion, a cartografia, a imagem, a linguagem, o poder. “Uma fotografia aérea”⁵⁰⁹, poema datado de 1968 segundo Alcides Villaça⁵¹⁰, foi incluído logo na primeira edição de um dos livros de Gullar com maior acento ideológico. Não obstante, apresenta um micro-poder, uma micro-história, na medida em que, a valer as palavras do poeta, “não é só a história de D. Pedro, do golpe de 64, é a história de alguém que estava em casa e ouviu o avião passar”⁵¹¹. No poema, com efeito, passa-se ao largo dos grandes temas. A contenda é deslocada para

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁰⁹ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 8-12.

⁵¹⁰ Na edição de 1975 não há referência de local e data ao final deste poema. O ensaio de Villaça, no entanto, fornece ainda mais dados, precisando até o instante de sua gênese: “[...] num poema como ‘Uma fotografia aérea’, de 1968 (nascido quando Gullar se deparou, numa redação de revista, com uma foto panorâmica da sua São Luís tirada havia então 30 anos), a perspectiva poética é complexa e integradora [...]”. VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. *Op. cit.*, p. 88-107 [p. 100].

⁵¹¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*. *Op. cit.*, p. 55 [Entrevista].

em cada corpo em cada
habitante
dentro
de cada coisa
clamando em cada casa
a cidade
sob o calor da tarde
quando o avião passou

II

eu devo ter ouvido no meu quarto
um barulho cortar outros barulhos
no alarido da época
rolando
por cima do telhado
eu
devo ter ouvido
(sem ouvir)
o ronco do motor enquanto lia
e ouvia
a conversa da família na varanda
dentro daquela tarde
que era clara
e para sempre perdida
que era clara
e para sempre
em meu corpo
a clamar
(entre zunidos
de serras entre gritos
na rua
entre latidos
de cães
no balcão da quitanda
no açúcar já-noite das laranjas
no sol fechado
e podre
àquela hora
dos legumes que ficaram sem vender
no sistema de cheiros e negócios
do nosso Mercado Velho
– o ronco do avião)

III

eu devo ter ouvido
seu barulho atolou-se no tijuco
da Camboa na febre
do Alagado resvalou
nas platibandas sujas
nas paredes de louça
penetrou nos quartos entre redes
fedendo a gente
entre retratos
nos espelhos
onde a tarde dançava iluminada
Seu barulho
era também a tarde (um avião) que passava
ali
como eu
passava à margem do Bacanga
em São Luís do Maranhão
no norte
do Brasil
sob as nuvens

IV

eu devo ter ouvido
ou mesmo visto
o avião como um pássaro
branco
romper o céu
veloz voando sobre as cores da ilha
num relance passar
no ângulo da janela
como um fato qualquer
eu devo ter ouvido esse avião
que às três e dez de uma tarde
há trinta anos
fotografou nossa cidade

V

meu rosto agora
sobrevoa
sem barulho

essa fotografia aérea
 Aqui está
 num papel
 a cidade que houve
 (e não me ouve)
 com suas águas e seus mangues
 aqui está
 (no papel)
 uma tarde que houve
 com suas ruas e casas
 uma tarde
 com seus espelhos
 e vozes (voadas
 na poeira)
 uma tarde que houve numa cidade
 aqui está
 no papel que (se quisermos) podemos rasgar⁵¹²

O poema se inscreve como excritura: a imagem de um avião que “às três e dez de uma tarde / há trinta anos / fotografou”⁵¹³ São Luís do Maranhão. E, com essa imagem, como alguém à escuta, há uma voz que ressoa em todo o poema: “Eu devo ter ouvido aquela tarde / um avião passar sobre a cidade”; “eu devo ter ouvido / aquela tarde”; “eu devo ter ouvido no meu quarto / um barulho cortar outros barulhos”; “devo ter ouvido / (sem ouvir) / o ronco do motor enquanto lia”; “eu devo ter ouvido esse avião”⁵¹⁴. Esse *eu*, que deveria ter ouvido o avião, há trinta anos, é agora um *eu* tateante, dubitativo, que parece querer se convencer do que irremediavelmente conservou daquele tempo, quando rente à cidade: do que conservou como apagamento, como falta ou ausência. A identificação – se há – é assim aporética: quem e além da identidade, uma *figura* se dá como ensaio, como *desfiguração*. Do avião não se viu *o homem*, não se o veria; assim como ainda agora, enquanto seu rosto sobrevoa “sem barulho / essa fotografia aérea”⁵¹⁵, o homem mesmo não se vê; pois desse lugar que é em ambos os casos o alto, vertical – primeiro o avião, depois o olhar sobre a imagem –, só se pode ver uma heterogeneidade, uma dessemelhança: do avião um olhar acompanha – ou melhor: lê – uma superfície que passa, abstrata, “geograficamente /

⁵¹² GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Op. cit., p. 8-12.

⁵¹³ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Op. cit., p. 10.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 8-12.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

desdobrada / em si mesma / e escondida”⁵¹⁶, em texturas, sulcos, relevos, planos, cores; e sobre essa superfície *o homem* está ausente: toda antropotecnia é indicial, são vestígios, restos, talvez ruínas de uma infinidade de passagens, de existências singulares. Nesse sentido, de dentro do avião, ou de qualquer forma do alto, não se poderia descobrir *a natureza, o homem, tampouco o território*; tais identidades escapam mesmo ao instrumento mais minucioso, ao poder mais insidioso, que verticalmente capta apenas sinais de uma reiterada ausência, como se lê em *Pilote de Guerre* de Saint-Exupéry:

La terre est vide.

Il n'est plus d'homme quand on observe de dix kilomètres de distance. Les démarches de l'homme ne se lisent plus à cette échelle. Nos appareils photo à long foyer nous servent ici de microscope. Il faut le microscope pour saisir, non l'homme – il échappe encore à cet instrument – mais les signes de sa présence, les routes, les canaux, les convois, les chalands. L'homme ensemence une lamelle de microscope. Je suis un savant glacial, et leur guerre n'est plus, pour moi, qu'une étude de laboratoire⁵¹⁷.

Trata-se aqui da proposição de uma biopolítica algo inaudita: afirmativa da vida. Quer dizer: diante de um saber-poder glacial, afirma-se que, do alto, em suma, o que se vê é escritura, e com ela a ficção, o espaçamento. Héctor Ciochini, “un warburgiano del *finis terrae*”, segundo José Emilio Burucúa⁵¹⁸, ao que parece soube ler bem em Saint-

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁵¹⁷ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Pilote de Guerre* [1942]. In: _____. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982, p. 297.

⁵¹⁸ “Héctor Ciochini, nacido en la ciudad de La Plata en 1922, fue profesor de literatura española del Siglo de Oro en varias universidades argentinas hasta 1976 y director del Instituto de Humanidades en la Universidad del Sur (Bahía Blanca) desde 1956 hasta 1973. De ese instituto solía decirse, con acento sarmientino, que Ciochini había hecho de él una ‘increíble avanzada de la civilización europea en el desierto patagónico’. Es casi seguro que el modelo imaginado y aplicado en ese lugar fue el Warburg londinense, pues no sólo Ciochini frecuentó la biblioteca de Woburn Square en calidad de investigador visitante a comienzos de los sesenta (volvería, más tarde, en 1976, exiliado por la tiranía militar tras la ‘desaparición’ y el asesinato que ese régimen perpetró contra su hija María Clara, una adolescente de 16 años), no sólo entonces por la

Exupéry a sobrevivência da mitologia antiga do voo noturno nas asas da técnica mais moderna; soube ler na escritura desse piloto em exílio pelos desertos – o Saara, a Patagônia, os pampas, as praias, os rios, o oceano – uma instância privilegiada para a proposição de uma outra comunidade e uma outra comunicação – mais fluidas em sua situação latinoamericana – a partir do borramento dos limites, das propriedades, das fronteiras, inclusive aquelas que regulam de modo preempatório a separação da vida

familiaridad de nuestro Héctor con el sitio cuya irradiación estudiamos, sino que el interés de Aby Warburg hacia el *Nachleben der Antike* ya había atraído la atención de tres intelectuales argentinos activos en los años cuarenta y cincuenta, a quienes Ciochini ha llamado sus maestros. Me refiero a Vicente Fatone, un filósofo ocupado en el análisis comparativo de los pensamientos religiosos de las civilizaciones mediterráneas y de las civilizaciones asiáticas, a Arturo Marasso, un filólogo consagrado al descubrimiento de las huellas de la Hélade en la poesía y en la literatura de Castilla, y a Ezequiel Martínez Estrada, un ensayista que realizó el inventario y la exégesis de varios *topoi* o formas simbólicas recurrentes en la cultura argentina y sudamericana alrededor de 1950 (la inmensidad de los espacios vacíos, la soledad humana, las ciudades dinámicas y destructivas, las multitudes desarraigadas; Martínez Estrada, 1953)”. “Ahora bien, la mayor originalidad del trabajo de Ciochini como *scholar* se sitúa en la extrapolación que él ha hecho al arte contemporáneo del interrogante por el *Nachleben* y por la conformación de una mitología moderna. Magritte, Valéry, Saint-Exupéry y René Char fueron, en tal sentido, los autores principales estudiados en sus ensayos. De Saint-Exupéry, Ciochini destaca su elaboración del mito del ‘vuelo nocturno’ en el cual el avión frágil hace las veces del pájaro veloz de la noche que, en la mitología antigua, simboliza la fugacidad de la vida y el misterio en los extremos pasado y futuro del tiempo”. E Burucúa cita o seguinte trecho de Ciochini, encontrado em “Hacia un humanismo contemporáneo. Saint-Exupéry, René Char”, texto publicado em 1966 em *Cuadernos del Sur* e logo reunido em 1973 em *El sendero y los días*: “El vuelo a ciegas, con unos pocos indicadores, con una noche que es anulación del pasado y del futuro; adelante, atrás, arriba, abajo, desaparecen todos, sólo una pequeña luz ilumina dos manos asidas a los comandos de un avión. Y una voz que llega de otra parte va marcando las maniobras, las futuras escalas, la cercanía de las poblaciones. Dos ejes de simetría, al parecer antitéticos, como en una estructura épica, dividen el cuadro: [...] una realidad se mira en el espejo de la otra, se define por oposición. La situación límite pareciera adquirir nivel simbólico, sin embargo, es salvada por la humanidad y la poesía”. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura*: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 103-104/107-108.

e da morte, do passado e do futuro, do baixo e do alto⁵¹⁹. Eis, então, a paisagem, o sujeito, a cidade, num cruzamento de horizontalidade e

⁵¹⁹ Kelvin Falcão Klein retoma o ensaio de Ciocchini. “O que está em jogo entre essa atualização da mitologia e essa revitalização do humanismo é precisamente a leitura do contemporâneo a partir de um instrumental arcaico – um arcaico que vem não apenas de Warburg, mas de Warburg resgatando o Renascimento e este, finalmente, resgatando a Antiguidade pagã. Desse mise-en-abyme tão característico, e restringindo o olhar à obra de Saint-Exupéry, Ciocchini extrai uma imagem carregada de *Nachleben* – de ‘vida póstuma’, de ‘sobrevivência’ do arcaico –, uma imagem que é ao mesmo tempo índice do desenvolvimento econômico e científico e índice de uma das mais primitivas fantasias do homem, o desejo de voar. É a partir da utilização efetiva do avião que Saint-Exupéry extrai sua criação ficcional, e, nesse processo, argumenta Ciocchini, atualiza a mitologia clássica do voo noturno em uma mitologia moderna que mescla o desejo de ascensão (o sucesso, o domínio sobre a máquina e a natureza) com o desejo de morte (a queda, o encontro fatal com a terra que é observada do alto e que parece esperar a falha do piloto). O fragmento do ensaio de Ciocchini que se ocupa de Saint-Exupéry através da imagem do avião é aquele intitulado ‘O desejo de comunicação’, que é suplementado adiante por ‘O ser itinerante’. ‘A paixão pelo sagrado da vida, por sua matéria imperecível marca a obra de Saint-Exupéry’, escreve Ciocchini na primeira frase do fragmento ‘O desejo de comunicação’, e continua: ‘E dentro dela um meio de penetração, um instrumento, o avião, e um objeto, a terra, marcam essa leitura que se fará através de sinais mais ou menos evidentes, de belas visões e mitos que precedem a essa comunhão e a esse conhecimento que resulta de sua experiência’. [...] À visão da ‘vida latente nos lugares desertos’, escreve Ciocchini, ‘segue o conhecimento que se traduz como desejo de comunicação, como desejo de alcançar um infinito que participa da sagrada vibração da vida’. ‘A solidão do piloto noturno’, continua ele, ‘o mistério dessas consciências solitárias, se une a cada um dos homens que habitam esse rosto deserto da planície ou das colinas e que só se manifesta em uma pequena luz’. Ao mesmo tempo em que marca a ligação entre o arcaico, com o motivo do ‘voo noturno’, e o moderno, com o motivo do avanço da técnica, o avião também marca a ligação entre o individual e o coletivo, a articulação entre ‘a solidão do piloto noturno’, aquele que vê, e ‘cada um dos homens que habitam esse rosto deserto da planície’, aqueles que são vistos à distância. Aí, portanto, a ligação complexa entre tempo e espaço, o arco simbólico que leva da reflexão sobre o tempo (o avião no presente, o voo noturno no passado) à reflexão sobre o espaço (a visão do piloto noturno; o avião visto de baixo pela planície e as colinas, ou seja, mais um desdobramento da dialética entre ‘instrumento-avião’ e ‘objeto-terra’ exposta anteriormente por Ciocchini). [...] Quando vista do alto, de dentro de um avião, a terra apresenta uma lógica diversa. Os limites da terra podem ser reescritos e reinterpretados pelo aviador a partir de sua percepção, daí a ideia de

verticalidade sempre aberto ao tempo e sua repetição. Como um imenso jogo, quem sabe, um imenso tabuleiro, semelhante àquele armado no filme do exilado Raúl Ruiz, *Zig-Zag – le jeu de l’oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)*⁵²⁰, de 1980, em que a montagem justapõe as imagens terrestres de carros, trens e pedestres às imagens aéreas do tabuleiro, de Paris, do campo, do mundo, dos mapas e dos labirintos que, então, parecem mais uma vez repetir a exposição dos planos da loucura, numa grande afinidade com as construções de Ferrari e Carri, elaboradas no *limiar da representação e da abstração, e situadas – a-topicamente – en el Sur*. “O território desaparece; está começando a parecer um mapa”, diz, de dentro de um avião, um dos personagens do filme de Ruiz. A escritura escreve a paisagem sempre excrita. E assim se passa das grandes consignas ao pensamento da impropriedade comunitária, da impropriedade comum. No poema de Ferreira Gullar, o desdobrar-se dessa abstração é mimetizado com o arranjo espacial dos versos e das estrofes: a cartografia do poema reencena a construção, em distintas escalas, daquilo que, depois, com muitos nomes, *muitas vozes*, com *barulhos*, poderá vir a ser, talvez, “eu”, “Ferreira Gullar”, “cidade”, “São Luís”, “deserto”, “memória”, “passado”, “uma tarde”, “paisagem”, “literatura”, “autobiografia” etc.

Em vez de documento avalizador da descoberta, no poema a fotografia passa a ser um *meio*, um suporte qualquer para o sensível. Em outras palavras: se há algo pretensamente objetivo e realista na fotografia, também isso é construído, técnica, exílio, abstração. Há nisso um risco incontornável, sem dúvida: a imagem pode ser rasgada; também sua destruição – ou melhor: a destruição da existência – pode

uma reformulação do espaço latino-americano, por parte de Saint-Exupéry, a partir da configuração de um atlas especial, um atlas poético que inaugura seus próprios marcos de localização e significação. Como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, marcado pela convivência tensa e criativa de imagens provenientes de fontes, técnicas, temporalidades e geografias as mais diversas, também o atlas poético que Ciocchini reconhece em Saint-Exupéry faz do espaço latino-americano em geral, e do sul argentino em particular, um espaço de experimentação, um laboratório de articulação entre a criação estética e o pertencimento nacional”. KLEIN, Kelvin Falcão. “Dois atlas para a América Latina”. *outra travessia*, n. 17, p. 99-114, dez. 2014.

⁵²⁰ *Zig-Zag – le jeu de l’oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)*. França, 1980, 31 min. Antemme 2/Centre Georges Pompidou. Diretor: Raúl Ruiz; roteiro: Raúl Ruiz e Jean-Loup Rivière; música: Jorge Arriagada; fotografia: Alain Montrobert; edição: Annie Bequet.

ser construída. Isso significa, entre outras coisas, que a sintonia de Gullar toca precisamente a questão do poder. Afinal, a imagem da vista aérea potencializa, sim, um desfazimento dos ideais identitários, mas do mesmo modo como, simultaneamente, estando marcada pela guerra, permite a construção do mito de um homem inteiro em si mesmo, sujeitável, portanto, aos dispositivos, nos mais distintos laboratórios e campos, capazes de incorporá-lo pela igualdade ou de aniquilá-lo pela diferença⁵²¹. Na violência castrense, o que são, aliás, as imagens de reconhecimento aéreo – e, a seu modo, os voos da morte perpetrados pela ESMA durante sua “guerra antissubversiva”⁵²² – senão modos de fazer *desaparecer* os pontos cegos, os extracampos mais sutis por onde um corpo, um desejo pode passar. O sobrevoo no poema é então resistência e risco, passagem e captura, abertura e mercado, emulando, dir-se-ia, a ineludível ambivalência daquilo que se nomeia *exílio*, aquilo que seria uma *existência exílica*. E, no entanto, sobre este ponto, é preciso salientar o que parece ser uma singular posição: no poema, a decisão pela destruição – rasgar a fotografia, apagar a imagem, silenciar a linguagem –, ou mesmo qualquer decisão, está suspensa. No fim do poema, bem no centro do último verso, instala-se, entre parênteses, uma figuração de um vazio absolutamente potente: “[...] (se quisermos) [...]”. O fim do poema, com essa suspensão, é precisamente o que franqueia a sua continuidade. Valeria dizer: revolução e reação desencontram-se do seu paradigma opositivo; de maneira que “Uma fotografia aérea” torna-

⁵²¹ “Mesmo se o filme militar é feito para ser visto em uma projeção que dissimula a análise das fases do movimento em questão – deixando assim sua utilidade prática às séries fotográficas –, a situação é inversa à desencadeada pelos trabalhos de um Muybridge ou de um Marey: não mais se trata de observar um cavalo ou um homem, ou seja, um *corpo inteiro* para estudar as deformações inerentes ao seu deslocamento, *é necessário agora tentar reconstituir as linhas de ruptura das trincheiras, a infinita fragmentação de uma paisagem minada que é animada por incessantes virtualidades*”. VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993, p. 161.

⁵²² Em *El vuelo*, Horacio Verbitsky narra os diálogos que manteve com o ex-capitão de corveta da ESMA Francisco Scilingo, nos quais este admitiu (foi o primeiro oficial da Escola de Mecânica da Armada a fazê-lo) os voos que foram realizados, de 1976 a 1983, para lançar ao mar, nus e anestesiados, prisioneiros da “guerra antissubversiva”. Esses aviões podem ter sobrevoado, bem de perto, a cabeça de Gullar, que escreveu o “Poema sujo” em Buenos Aires e lá ficou até 1977. Ele deve tê-los ouvido. VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

se, assim, a cartografia de um espaço-tempo fluido, não disjuntivo, indecível, onde-quando a rememoração de um sujeito singular-plural, longe de cristalizar-se, segue trabalhando livremente, com os tempos, com seus afetos. Daí que se desloquem, com os deslocamentos dos versos e das estrofes, as proximidades e as distâncias, as escalas, as temporalidades, os tempos verbais, as pessoas do discurso; daí que se vá passando dos homens às frutas e aos minérios, dos mortos aos jardins, da natureza à tecnologia, dos cheiros aos negócios, da imprecisão da memória à precisão das horas, do corpo às nuvens etc., num sentido sem garantias de fixação ou saldo.



Raúl Ruiz, *Zig-Zag – le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)*, 1980 (still de vídeo).

7. O franco desencanto com as promessas liberais, o agravamento da crise nacional e o simultâneo esgotamento da proposta latinoamericanista do marxismo estão marcados nos poemas de *Dentro da noite veloz*, já em sua primeira edição de 1975. Um poema como “Uma fotografia aérea” pode ser lido como uma espécie de procura, como a demanda de uma saída desse impasse político que, na época, era também um grave impasse para a constituição dos sujeitos. Para muitos,

uma ontologia, por assim dizer, mantinha-se intimamente dependente dessas definições e dos agenciamentos morais em torno a elas. No poema, contudo, a saída é ensaiada com a dúbia recuperação de uma mocidade livre de ideologias e pertencimentos na cidade natal. Trata-se de uma inflexão do *nacional-popular*, poderia ser dito, contanto que depurado de qualquer incorporação pelo Estado, suas instituições e suas instâncias de representatividade. E mais ainda: nessa inflexão, o *nacional* não se confunde com a Nação, e tampouco o *popular* é expressão de uma coletividade transcultural legitimada pelo consenso ou pela disputa hegemônica. E do mesmo modo, ainda, também não se trata da guerra de um homem só: a debilidade do *eu* figurado com o poema – um *eu* dubitativo, indeciso – não serve de veste para o heroísmo e sua dessemelhança não dá crédito para a formação de identidades soberanas (nem pessoais, nem culturais, nem nacionais, como gostaria João Luiz Lafeté). Nesse sentido, qual o “lugar” de um sujeito sem memória – ou mais precisamente: um sujeito para o qual a memória é um suplemento anacrônico, uma antiga fotografia onde ele aparece ausente – que reitera obsessivamente o seu lugar de *devedor*? “Eu devo ter ouvido”, repete a voz no poema; e é justamente esse caráter obsessivo que afeta a obrigação contraída o que aponta para o aspecto impagável do débito, o que por sua vez inviabiliza a existência da própria dívida: *eu devo ter olvido*, parece ecoar. Em suma, de fato há aí, nessa inflexão do *nacional-popular*, um hiato: um hífen, um traço, um espaço que une-e-separa os termos em jogo, espaço no qual o poema se joga, e com ele a des-figuração de um sujeito.

Essa heterogeneidade diz respeito igualmente à fatura do poeta. Está claro que segue prevalecendo o que se vem chamando aqui a virada ou o giro realista de Ferreira Gullar: afinal, nada mais distante de “Uma fotografia aérea” – e dos outros trabalhos de *Dentro da noite veloz* – que o experimentalismo dos seus poemas concretos (alguns deles, como “Girafa”, “Árvore” e “Verde”, ainda assim tão “próximos”, já que incluídos em *O vil metal*, volume que em 1975 era parte desse livro que, aliás, trazia capa montada a partir da tela *O príncipe negro*, de Paul Klee), ou que as abstrações dos últimos poemas de *A luta corporal* (como o arquitecido “Roçzeiral”, por exemplo). E não obstante há aí um ponto em que esse mesmo realismo – encenado com o uso da primeira pessoa do singular, da dicção narrativa, dos resquícios de uma descrição referencial e memorialística, do tom nostálgico etc. – parece faltar em seu próprio lugar. Como se o seu *retorno* – parece ser disso que se trata, afinal: também *uma reiteração, uma repetição, um ecoar* – não pudesse

deixar de expor um caráter traumático, se assim puder ser dito: esta, talvez, uma forma de ler a retomada, nos anos 1960 e 1970, de um ideário nacionalista de residual romântico, afim, é certo, não à ruptura propugnada pelas vanguardas modernistas, mas sim a uma institucionalização do modernismo a partir dos anos 1930 e, antes ainda, aos processos de independência e constituição das Nações latinoamericanas em meados do século XIX. Mas em que consistiria esse caráter traumático? Em poucas palavras: na exposição da impossibilidade do descobrimento e, portanto, do redescobrimto; na exposição da impossibilidade da própria Nação como propriedade, isto é, como homogeneização ou integração de afetos, de diferenças a rigor inconciliáveis; na *ex-posição* do fundamento realista, enfim.

Dá-se assim, como o poema, uma série de movimentos ambivalentes. O que se encena – um sujeito, o nacional-popular – e o que se usa para encenar – o dispositivo, o poder, a técnica empregada para a expressão de um “realismo fundamental” – são, a um só tempo, afirmados e negados. Mas tais ambivalências – essa sorte de *realismo traumático*, para fazer explícita a formulação de Hal Foster que tangencia esta proposição – não se restringem, obviamente, a este único poema: perpassam o trabalho de Gullar, sua crítica e sua poética, como uma *cifra*, com a qual se pode desdobrar a leitura ficcional de sua contemporaneidade. Com efeito, talvez seu poema mais célebre seja mesmo o espaço-tempo de maior interesse para essa compreensão. E nada impediria que se lessem “Uma fotografia aérea” e *Poema sujo* (além de outros, numa série aberta) como dobras, um do outro, um no outro. Quem sabe como se num sobrevoo detido, ou estendido e colado ao chão; como se num rasante demorado, então, o *Poema sujo* pontuasse e ao mesmo tempo alargasse algumas imagens de “Uma fotografia aérea”. Quer dizer: o que não se viu no sobrevoo, ou quando o sujeito se detém sobre uma fotografia aérea – tirada “às três e dez de uma tarde / há trinta anos” –, agora, com o *Poema sujo* – escrito “às quatro horas desta tarde / de 22 de maio de 1975 / trinta anos depois”⁵²³ –, como se mais embaixo, ganha figuração, faz-se sensível, transita⁵²⁴. Desse modo

⁵²³ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Op. cit., p. 251.

⁵²⁴ “Me extravio / na Rua da Estrela, escorrego / no Beco do Precipício. / Me lavo no Ribeirão. / Mijo na Fonte do Bispo. / Na Rua do Sol me cego, / na Rua da Paz me revoltado / na do Comércio me nego / mas na das Hortas floresço; / na dos Prazeres soluço / na da Palma me conheço / na do Alecrim me perfume / na da Saúde adoço / na do Desterro me encontro / na da Alegria me perco / Na Rua do Carmo berro / na Rua Direita erro / e na da Aurora adormeço”. “e o quintal da Rua das Cajazeiras? O

é como se houvesse um presente compartilhado pelos poemas: o dom de uma *agoridade* a rigor sem antes ou depois, já que disponível sempre como escritura, que continuamente constrói seu espaço-tempo e o situa, em simultâneo, com o corpo do sujeito – dos sujeitos, de um sujeito – e com o corpo da cidade: a paisagem heterogênea de São Luís do Maranhão.

Em Buenos Aires, em 1975, Ferreira Gullar elabora esse que seria o seu *Aleph*. *Poema sujo* é a sua máquina diabólica; algo engripada, deve-se dizer, na medida em que o ponto capital, ou melhor, o coração da engrenagem é um corpo de exposição, aberto a todas as disseminações nas distâncias estelares, mas também perfeitamente situado, bem baixo, rente ao chão. A passagem em que o poema apresenta essas coordenadas borgeanas é notável e auxilia no entendimento da *inflexão do nacional-popular como interrupção do fundamento – do mito – realista* aqui proposta.

Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercotado de relâmpagos
Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.

[...]

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra
sem se saber pra quê

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai

tanque / do Caga-Osso? a Fonte do Bispo? a quitanda / de Newton Ferreira? / Nada disso verá / de tão alto / aquele hipotético passageiro da Braniff?. *Ibidem*, p. 278/272.

corpo que se para de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José de Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
[...]

Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mais que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alzirense
meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
ao lado de uma padaria
sob o signo de Virgo
sob as balas do 24º BC
na revolução de 30
[...]⁵²⁵

Não há afinal a memória, isto é, não há a infância ou o passado *a priori*, nem José de Ribamar Ferreira, nem Ferreira Gullar, nem São Luís, nem corpo, nem povo, nem Brasil etc. Como se sabe, a civilização ocidental e cristã é indissociável da perda, da ausência: foi preciso a obliteração do corpo de Jesus, que é também o corpo da nação eleita, para que se pudesse elaborar um corpo outro com a letra, um corpo como letra, sendo este corpo, desde então, sempre um *retorno da diferença*. Por isso a tensão entre passado e presente não se inscreve na linearidade inequívoca do tempo vivido, recuperável segundo a lógica de uma lembrança, e sim “postula a sobrevivência do passado numa superfície de exposição ou aparição pungentes. A presença já não dispõe, portanto, da possibilidade fenomenológica de simplesmente aparecer”⁵²⁶. Seja uma fotografia aérea, seja uma palavra, é sempre a

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 237/239-240.

⁵²⁶ ANTELO, Raúl. O dispositivo boitatá. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis:

escritura, *uma* escritura que se apresenta e se doa como *phármakon*, ou seja, sem remédio, de maneira ambivalente. A referência mais concreta e precisa *in-existe*, exatamente deste modo, de acordo com esta materialidade singular, com a qual se dá a espacialização do tempo em temporalidades. Inadvertidamente ou não – mais uma vez: isso não importa, ou não importa tanto –, no *Poema sujo* o trabalho de rememoração, mesmo que acentuadamente personalista, é portanto uma construção impessoal, exterior, sem dúvida não da descoberta, mas sim, pela repetição diferida do dispositivo realista, da sua interrupção: é a desconstrução da naturalização fenomenológica da realidade e da descoberta – mesmo que se trate de uma realidade e uma descoberta “poéticas” – que um *a priori* realista pressupõe. O *corpo*, o *povo*, o *nacional-popular*, uma demanda qualquer deve construir-se do mesmo modo como se constrói esse singular pertencimento que, diante da ausência de léxico – ou mais precisamente: diante da impossibilidade da efetiva representação –, vale-se de uma impropriedade, de uma agramaticalidade, de um erro, de uma *anormalidade*, se assim se quiser, para investir seu afeto: um sujeito que vem a ser ao requerer para si nomes dados ao esquecimento, ao exílio, nomes nunca ouvidos: *nordestino*, *sanluisense*, *ferreirense*, *newtoniense* etc. Se assim puder ser dito: *entregue à escuta do que houve, um sujeito constrói e constrói-se com a escrita do que agora ouve, ao pé do olvido*.

A atenção ao *topos* da escuta não é uma arbitrariedade; o *Poema sujo* a solicita. E não apenas por acentuar de distintas maneiras e recorrentemente que o seu fazer repousa na linguagem da voz e não na voz da linguagem. Novamente, um dado marginal, situado no limiar entre o que ainda é poema e o que já tendendo para o exterior permanece, no entanto, produzindo efeitos, é o disparador da leitura aqui proposta. Trata-se, neste caso, da explícita referência à música de Villa-Lobos – colocada entre parênteses, no canto da página, apartada da estrofe. De modo mais preciso, deve ser dito que, mais que referência, trata-se mesmo de uma destinação: “(Para ser cantada com a música da *Bachiana* n. 2, *Tocata*, de Villa-Lobos)”⁵²⁷, lê-se no segundo movimento do poema, no início do trecho em que o sujeito que diz *eu* remete a uma viagem de trem que, quando menino, teria feito com seu

Editora da UFSC, 2011, p. 273-291 [p. 277]. Na passagem citada, Antelo refere-se aos estudos de Carl Einstein sobre as *formas tectônicas* na plástica escultórica. Segundo Antelo, trabalhos de Franklin Cascaes, nos quais figura o boitatá, ilustram esse processo tectônico estudado por Einstein.

⁵²⁷ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. *Op. cit.*, p. 245.

pai. Aí os versos buscam seguir a composição também conhecida como *Trenzinho do caipira*, recorrendo para isso à melodia, às rimas, à variação rítmica, e entrecortando os versos com o mimetismo dos sons que um trem produz, por meio de criações onomatopáicas.

Tal destinação, porquanto sustentada pela *a-logicidade* da faculdade mimética, e em detrimento, então, do rigor aurático que regula a lógica da reprodução, amplifica o deslocamento a contrapelo da matriz realista. Por meio das onomatopeias, da variação gráfica no registro das letras (ora são usadas maiúsculas, ora minúsculas), das rimas, das cesuras, da modulação do ritmo dos versos, o poema, enfim, assim como a composição de Villa-Lobos, emula a suposta realidade da aceleração de uma locomotiva a vapor, no que ela é *composta* de sons, silêncios, ritmos, timbres, cadências etc.; e isso é suficiente para que se possa dizer que a realidade em questão é absolutamente inessencial, não havendo nem a natureza da técnica nem a natureza da natureza para serem descobertas em si mesmas e descritas, senão através de um espelhamento que faz transitar numa superfície exterior o incontornável aspecto antropotécnico de suas realizações. Daí a suspensão da progressão que conduziria da realidade presente à sua positiva expressão; daí a suspensão do progresso que viria a bordo da descoberta da identidade – individual, cultural, nacional – numa infância tão sem culpa quanto maculada – já que suja, baixa, marginal, corpórea, meramente sensível –, mas que justamente assim, e sempre que amparada pela tecnologia, poderia reunir e apaziguar quaisquer diferenças. Em uma palavra: talvez seja mesmo essa a singular *cadência* do poema: a condução da escritura como corte, como uma sorte de cesura imemorial, como *queda*, ou de modo mais preciso, como suspensão do movimento ascendente⁵²⁸.

⁵²⁸ Agamben comenta a escultura *Sem título*, datada de Gaeta, em 1984, de Cy Twombly. “Chega um momento no processo criativo de todo grande artista, de todo poeta, no qual a imagem da beleza que ele parecia perseguir até então numa escalada contínua de repente se inverte e começa a cair vertiginosamente, por assim dizer. É este momento exato que encontra expressão na peça sem título de Twombly, na quebra da madeira que, revertendo seu movimento ascendente, recua para a terra no ponto em que a plaqueta inscreve o mote rilkeano. / Nas anotações obscuras, algo vibrantes, sobre a tradução de Sófocles, Hölderlin desenvolveu uma teoria da cesura que não parece impertinente lembrar aqui. No corte da costura do verso pela cesura, que por isso chama de ‘suspensão antirrítmica’, o que surge, escreve Hölderlin, já não é a alternância das representações, o movimento contínuo do tema e do sentido, mas a própria

café com pão
 bolacha não
 café com pão
 bolacha não
 vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 nada vale
 quem não tem
 nada não vale
 nada vale
 quem nada
 tem
 neste vale
 nada
 vale
 nada
 vale
 quem

representação, a ‘palavra pura’. Parece-me que, nesta escultura visionária, Twombly teria conseguido dar uma forma à cesura, dar a ver seu equivalente escultórico. Ao eliminar drasticamente a parafernália floral do *Jugendstil* rilkeano, ele reduz o problema a seu núcleo formal básico. E como, de acordo com Hölderlin, a cesura mostra a palavra em si, tanto a obra quanto a arte em si mesmas aparecem aqui na quebra e na interrupção do movimento ascendente. O que quero dizer é que a obra não é simplesmente uma representação da cesura, mas é a cesura mesma, em seu movimento, a cesura – a cesura que expõe o núcleo inativo de toda obra, o ponto em que a vontade de arte que a sustenta parece meio cega e suspensa. Por isso, é como se o movimento da beleza cadente não tivesse peso, não fosse fruto da gravidade, mas uma espécie de voo inverso, como aquele em que Simone Weil teve de pensar quando indagou: ‘A gravidade faz as coisas caírem, as asas fazem-nas subir. Que asas elevadas à segunda potência podem fazer as coisas caírem sem peso?’ / Este é o gesto de Twombly nestas esculturas-limite, nas quais toda ascensão é revertida e suspensa, como uma abertura ou cesura entre uma ação e uma inação: Beleza cadente. É o momento de descrição, quando o artista em seu ponto máximo não mais cria, porém descrevia, o momento messiânico para o qual não há título possível e no qual a arte milagrosamente estaciona [*stands still*], como que em estado de choque, em queda e em ascensão o tempo todo”. AGAMBEN, Giorgio. “Beleza cadente”. Tradução de Luiz Guilherme Barbosa. Revisão da tradução de Gabriela Cavalheiro. *Sopro*, n. 95, set. 2013, p. 02-05. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n95.html#.VSKm2vnF_Ew>.

não
tem
nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!⁵²⁹

O desejo cria este voo inverso, rasante, qual mergulho impróprio, negativo, exílico: quem não tem *nada* no vale. Mas ainda é preciso ir um pouco além nesta análise para mostrar como se desdobra um sentido possível para a reivindicação de Villa-Lobos pelo *Poema sujo*. Diante do exposto, seria desnecessário afirmar que, embora coetâneas, *Trenzinho do caipira* (1930) não é *Pacific 231* (1923): a locomotiva de Arthur Honegger é futurista, urbana, apolínea, hiperbólica (como Marinetti e Russolo), uma máquina desbravadora do progresso em tudo contrária, portanto, à melancolia quase morosa que se imprime com a *Tocata*⁵³⁰ de Villa-Lobos, com essa imagem-melodia de um trem, um irônico *trenzinho*, uma *maria-fumaça* que parece seguir sendo tocada em sentido inverso, pelas margens, arcaicamente, acompanhando as migrações interioranas do início do século XX. Mas é por essa distância entre as composições que se pode apontar para uma inflexão crítica legível na *Bachiana n. 2*: o moderno, aqui, não pode deixar de ser uma reescrita do antigo; uma sobrevivência desse passado que resiste, que mergulha ou cai fora, sempre inadequado à vertiginosa fluência simbólica da modernização. Nesse sentido, a designação *bachiana* não seria só intensiva, qual reforço tributário ou homenagem, mas sobretudo *uma repetição, uma diferença* de Bach situada no Brasil rural, espaço-tempo em que se suspende a monumentalização romântica a que fora submetida a figura do compositor de Leipzig quando de sua

⁵²⁹ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 248-249.

⁵³⁰ Pode-se delinear – grosso modo – a forma compositiva da seguinte maneira: *tocata*, de “tocar”; para instrumentos de teclas ou de cordas tocadas (distinta, portanto, da *sonata*, de “soar”, para instrumentos de sopro ou de cordas friccionadas, como o violino); acompanha a forma *rapsódica* da suíte barroca (*rhapsodein*, tecer ou juntar tecidos – peças – heterogêneos); algumas características: descontinuidade, liberdade de improviso, polifonia, rapidez na execução (virtuosismo) etc.

transformação em fundador da música alemã pelo nacionalismo do século XIX⁵³¹.

No entanto, a complexa figura de Villa-Lobos não deve ser simplificada. Quer dizer: o compositor também participou assiduamente na edificação de um nacionalismo sintético para o Brasil, por meio de suas atividades desenvolvidas a partir da década de 1930, quando retorna de sua segunda viagem à Europa (onde permanecera três anos), e durante a vigência do Estado Novo, ou seja, atividades coincidentes com o período – posterior ao da privilegiada experimentação dos choros e serestas – em que compunha o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, de modo que tal ciclo não poderia ser facilmente dissociado dos demais trabalhos do autor, ainda quando se trate desses trabalhos movidos por uma moral cívico-religiosa, destinados à exaltação e à defesa da pátria⁵³². Como se sabe, é nesse momento que Villa-Lobos assume a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA), criada por Anísio Teixeira em sua gestão do Departamento de Educação. Em 1932, é instituído o ensino obrigatório de música e canto orfeônico nas escolas. Logo, como resultado do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, Villa-Lobos cria o Orfeão dos Professores do Distrito Federal, formado por pedagogos e professores ligados à Secretaria com o objetivo de instruir e disciplinar o indócil corpo coletivo para o exercício do civismo⁵³³. Com a demissão de Anísio

⁵³¹ “No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência alemã. Ele tornou-se o fundador da ‘música alemã’, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Lizst, Wagner, Brahms. Os românticos descobriram em Bach seu verdadeiro pai, o homem que, acima de todos eles, era também o início de tudo. Com admiração e assombro, os românticos chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração”. RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 25.

⁵³² Cf. ARCANJO JR., Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas brasileiras* de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado em História (Tradição e Modernidade). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 162 f. Ano de defesa: 2007. (Orientadora: Prof. Dra. Adriana Romeiro).

⁵³³ “Foram escolhidos para fazer parte de seu repertório trechos de autores clássicos já conhecidos em peças para piano, violino, canto, etc., para que desta forma, o público tivesse a oportunidade de apreciar a mesma música por intermédio destes instrumentos, tratadas para vozes a seco, despertando-lhe, assim, o gosto pelo gênero de coros, que é justamente o mais necessário para a

Teixeira, acusado de envolvimento no levante armado promovido em 1935 pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), que reunia numa frente de combate contra o fascismo e o imperialismo diversos setores da esquerda, a decisão de Villa-Lobos de permanecer na direção da SEMA e no controle da política de educação musical no Distrito Federal teria feito com que o compositor “se aproximasse do projeto autoritário que posteriormente se consolidou com a implantação do Estado Novo”⁵³⁴. Daí então a afinidade entre as figuras do maestro e do chefe estadista diante da diabólica máquina governamental, desempenhando funções análogas a respeito da harmonização, do concerto, do bom arranjo dos corpos e das vozes para que, subsumidos, facilitassem a tutela, a contagem e a partilha consensual no *uno* organismo nacional, em direção a uma integração sem restos cujo ideal civilizatório remeteria ao descobrimento e à catequese de Anchieta e Nóbrega, legitimamente retomada pelo Estado Novo, quatro séculos mais tarde⁵³⁵.

disciplina coletiva do povo”. VILLA-LOBOS, Heitor. *Ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: SEMA, 1937, p. 5. *Apud* PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 173-189, jul.-dez. 2008.

⁵³⁴ PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940”. *Op. cit.*, p. 179.

⁵³⁵ Cf. WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982. Sobre a missão cívico-religiosa em marcha, cf., por exemplo, o hino *Invocação em defesa da pátria*, de 1943, com texto de Manuel Bandeira; ou *O descobrimento do Brasil*, filme de Humberto Mauro de 1936-1937, com trilha sonora de Villa-Lobos, que se encerra com uma reencenação, carregada de dramatismo, da tela de Victor Meirelles *Primeira missa do Brasil*; ou então, de modo mais direto, a seguinte passagem de *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*, livreto publicado pelo DIP no início da década de 1940: “Quase que se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram até certo ponto os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva. E não será, também, uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo, quatro séculos mais tarde, lançando as bases do canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio dessa catálise musical e desse renascimento do canto coletivo, despertar as energias raciais e fortalecer o sentimento de civismo?”. *Apud* GALINARI, Melliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado em Letras (Estudos

Ainda assim, e novamente em função de as dissociações radicais serem sempre problemáticas, há em Villa-Lobos uma atenção e um interesse pela experiência, que, a rigor, é sempre arrancada à morte. Suas composições na linha das lendas amazônicas, como os poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*, são sinais disso, em consonância com as relações que, já no início da década de 1920, algumas previamente à Semana de Arte Moderna, uniriam a figura do compositor às de Vicente do Rego Monteiro, Ronald de Carvalho e Maria Martins, artistas interessados na arte pré-colombiana amazônica e que conduziriam desdobramentos primitivistas paralelos à Antropofagia, sem vínculo de dependência, como comenta Raúl Antelo⁵³⁶. Após ser introduzido em Paris por Darius Milhaud⁵³⁷, Villa-Lobos, então já bastante celebrado, apresentaria *Amazonas* (além das peças *Três poemas indígenas* e *Choros X*) no quarto Festival Ibero-americano de Barcelona, no ano de 1929. É interessante notar a recepção que este trabalho teve logo após a apresentação. Rafael Moragas foi entusiasta, afirmando “el ímpetu es lo que más me sorprende en este músico tan apartado de Europa y que tanto interesa a los europeos”⁵³⁸. Por sua vez, a ponderação mais crítica

Linguísticos). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 107 f. Ano de defesa: 2004. (Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello).

⁵³⁶ Cf. ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*. *Op. cit.* (Capítulo III).

⁵³⁷ Integrante do Grupo dos Seis (os outros cinco eram: o já citado Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey, além dos patronos Jean Cocteau e Erik Satie), o compositor esteve no Brasil em 1917. Viajando pelo país em companhia de Paul Claudel, que servia como Ministro Francês, Milhaud pôde ter contato com os ritmos nativos, que deixaram forte impressão nele, assim como a cidade do Rio de Janeiro: *Saudades do Brasil*, peças para piano, foi composta depois de Milhaud retornar à França e constitui-se de evocações ou sugestões originais – melhor dizendo: nenhuma gravação nativa ou folclórica foi reproduzida nas peças – de diferentes bairros.

⁵³⁸ O crítico segue: “¿Qué impresión nos dejó anoche el poema sinfónico *Amazonas*, de este ilustre compositor brasileño? Pues algo así como la sensación de una cosa intensa y que deja el gusto de un manjar nuevo. Es este un poema sinfónico en el que el músico vacía su riqueza a cada instante. Pocos poemas, de los que ahora tan secamente se escriben, contienen mejores tintas, caprichos y bizarrías que tanto sorprenden como esa gracia tan ágil y fuerza natural tan sostenida, que Villa-Lobos ofrece en este *Amazonas*”. MORAGAS, Rafael. “La música en exposición”. *La Noche*, 26 out. 1929, Barcelona. In: BATTISTA, Martha Rosetti; LÓPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares

do mestre catalão Jaime Pahyisa não deixou de enfatizar “el tipismo”, quer dizer, o acento exótico das composições do brasileiro, uma vez que elas estavam

[...] basadas en los cantos indios de su país, es decir, de los indios que había en aquellas tierras antes que fueran echados por los colonizadores europeos, que son los que actualmente pueblan América, trátese de la República de que se trate, y para cuya sociedad actual son los indios tan lejanos y desconocidos, casi, como para nosotros; de modo que esto de la música propia, o nacional, refiriéndose a la música americana, es una fantasía, o un apoyo curioso y en cierta manera cómodo y productivo⁵³⁹.

Tais ressalvas não impediam que sobressaísse a escuta que o autor de *Bachianas Brasileiras* soube dispensar às vozes e sonoridades silenciadas pela civilização ocidental e cristã, na medida em que doou a superfície de sua composição para a encenação uma demanda pungente. Mais que isso, aliás, a valer as palavras de Pahyisa, dir-se-ia que ao redobrar a fantasia – a fábula da presença indígena –, com seu poema sinfônico Villa-Lobos estaria desdobrando os *tipos* em *topos*, dando potência, portanto, ao aspecto ficcional, à ausência, ao espaçamento, isto é, com sua técnica estaria justamente salientando uma condição exílica que toca de modo inevitável qualquer construção dessas figuras míticas da origem. Em outras palavras: se no monumental quadro renascentista de Victor Meirelles ou em sua reencenação dramática mas acrílica através das lentes de Humberto Mauro, o índio – assim como muitas vezes a “natureza” em torno dos próceres do Brasil –, conquanto em tensão, permanece à sombra, marginal, mas tão presente quanto em silêncio, tutelado segundo uma rigorosa lógica de composição e equilíbrio que tende ao estatismo mantenedor do poder central, em *Amazonas* poderia ser dito que o *topos* é distinto: sempre aí, ausente, é deste modo preciso que a “natureza” quer se mostrar; é o “índio”, o

de. *Brasil: 1º tempo modernista. 1917-29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p.383-385.

⁵³⁹ PAHYISA, Jaime. “La música: Palacio Nacional. Festivales sinfónicos americanos”. *Las Noticias*, 26 out. 1929, Barcelona. In: BATTISTA, Martha Rosetti; LÓPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista. 1917-29. Documentação. Op. cit.*, p. 381-383.

“povo”, o “outro”, é a diferença mesma que se expõe segundo uma imprópria dinâmica poderosa, desnaturalizando, diante do animal que se apropriou de si como *homem*, a pretensão de uma linguagem imediata, natural. A linguagem dessa e de qualquer “natureza” é assim o espelhamento do exílio humano numa incontornável condição antropotécnica.



Victor Meirelles, *Primeira missa do Brasil*, 1860
(óleo sobre tela, 270 x 357 cm). Museu Nacional de Belas Artes.

A boa recepção de Villa-Lobos na Espanha não deixaria de apresentar outros efeitos diferidos que tocam diretamente a experiência de Ferreira Gullar em seu exílio portenho. Sabe-se que desde o início dos anos 1950 Victoria de Los Angeles realizava apresentações na cidade, onde era ovacionada, principalmente no Teatro Colón, mas também em outros espaços, como o Teatro Coliseo. Nesse sentido, não seria descabido imaginar que a rememoração da tocata *Trenzinho do caipira*, antes de aparecer no limiar do *Poema sujo*, tenha encontrado outra superfície de exposição, outra forma de pervivência situada saerianamente à margem do verificável: entre um recital em 1972 e outro recital de câmara em 1976, é mais que provável que Gullar, enquanto escrevia seu longo poema entre maio e outubro de 1975, ou mesmo antes, tenha escutado alguma gravação, alguma reprodução em

rádio que, prescindindo da presença positiva da célebre soprano catalã, já tão familiar aos ouvidos brasileiros em sua gravação da cantilena da *Bachiana n. 5*, potencializou a imaginação e o deslocamento da escritura em direção às composições de Villa-Lobos e ao mimetismo do seu nostálgico trezinho. Além disso, como ecoando a crítica de Jaime Pahiya ou a dobra da ausência do poema sinfônico de Villa-Lobos, também o poema de Gullar, em seu realismo traumático, repete e difere a figura ausente do indígena, figura da diferença. São marcantes os versos que aludem aos timbiras; e especialmente notável é a passagem que o poema franqueia para sua sobrevivência, porquanto dispensa a prova fenomenológica de sua presença dando força, ao contrário, para uma imaterialidade patética, que fluida pode encontrar os mais distintos meios e superfícies de contato.

Mas desses índios timbiras
nada resta, senão coisas contadas em livros
e alguns poemas em que se tenta
evocar a sombra dos guerreiros
com seu arco
ocultos entre as folhas
(o que não impede que algum menino
tendo visto no palco da escola
Y Juca Pyrama
saia a buscar
pelos matos de Maioba ou da Jordoa
– o coração batendo forte –
vestígios daqueles homens,
mas não encontra mais
que o rumor do vento nas árvores)

Exceto se encontra
pousado
um pássaro azul e vermelho
– a brisa entortando-lhes as penas feito
um leque feito
o cocar de um guerreiro
que nele se transformara
para continuar habitando aqueles matos.
E mesmo que
não seja o pássaro o guerreiro
foi decerto visto por ele um dia
e por isso
estranhamente

está presente ali
vendo-o de novo
quem sabe agora mesmo atrás do menino atrás
dos ramos
quando
algo se mexe
e uma lagartixa foge sobre as folhas secas.
[...]
Tudo isso se passa
como parte da história dos matos e dos pássaros
E na história dos pássaros
os guerreiros continuam vivos⁵⁴⁰.

Seja como for – melhor dizendo: sendo precisamente desta maneira, complexa, ambivalente – interessante é destacar onde recai, por assim dizer, o acento de Ferreira Gullar sobre esse Villa-Lobos tensionado entre a ficção barroca e a institucionalização romântica; uma indagação que parece encontrar uma resposta possível exatamente nessa figura que – para além de suas premissas civilizatórias, pedagógicas, disciplinares, normativas etc. – ainda possibilita a passagem de uma diferença arriscada à obliteração pela lógica da máquina imunitária ocidental; diferença que desse modo, então, passa a assediá-lo o centro iluminado da cena, num *des-cobrimento* tenso como uma natureza desnaturalizada, uma essência desconstruída, uma paisagem decomposta; como o movimento a contrapelo de um povo que, sempre aí, ausente, ainda está por vir, o que não significa que, nessa vinda, deverá vir a *ser*. Certamente, seu retorno é anunciado e requerido de várias maneiras, inclusive ao modo dos mitos sacrificiais, com uma eloquência quase wagneriana, como ocorre em *Deus e o Diabo na terra do sol*, estreado no ano do golpe de 1964, com trilha sonora que reivindicava a mesma cantilena da *Bachiana n.5*, além de outras composições de Villa-Lobos, para montar a sua singular atmosfera de luta nacional-popular. Em outras palavras: se a política é indissociável da paixão, então dela também participam os jogos, os cantos, as montagens, as encenações, as repetições. Um *trenzinho* – assim como uma imagem, uma gravação, um clichê, uma *figurinha* qualquer – também é uma superfície – lúdica – para o desejo, um espaço-tempo *atópico* onde-quando os afetos, os nomes exílicos, as demandas singulares, em suma, podem, em suas cadências, ser escritas.

⁵⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 264-265.

impessoalidade

1. O Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, inaugurado em 2008 num dos prédios da antiga Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), é hoje uma das várias instituições que em espaços públicos buscam responder ao passado recente argentino. Localizado onde funcionou, durante a última ditadura militar, o que talvez tenha sido o mais emblemático centro de detenção, tortura e extermínio da América Latina, o Centro Cultural tem como objetivo ser um “espacio de difusión y promoción de la cultura y los derechos humanos”⁵⁴¹. Em sua página da *web* há uma boa síntese desse programa compartilhado com outros espaços semelhantes, não só na Argentina, na medida em que se baseia num aparente consenso – num discurso tão cristalizado quanto sujeito a disputas⁵⁴² – sobre a necessidade de se fazer ressoar eventos

⁵⁴¹ Página da *web* do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponível em: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.shtml>>.

⁵⁴² “Durante las décadas del ochenta y el noventa, la actitud del Estado nacional fue débil y ambigua: más allá de las condenas en juicios, la ESMA continuó desempeñando sus funciones militares. En el marco de su política hacia el pasado reciente, el presidente Carlos Menem, en enero de 1998, propuso demoler las instalaciones de la ESMA para crear en ese lugar un espacio verde como ‘símbolo de la unión nacional’, iniciativa frenada por la oposición del movimiento de derechos humanos y una medida judicial. / En febrero de 2004, el presidente Néstor Kirchner anunció su intención de allanar el camino para que en la ESMA se construyera un Museo de la Memoria. Lo hizo en un contexto de fuerte presencia del tema de la memoria de la dictadura en el espacio público [...]. / Desde el año 2004, cuando se inició el proceso de constitución del Espacio, se produjo un notable deslizamiento en las discusiones: inicialmente ancladas en la cuestión de la memoria, y específicamente acerca de qué tipo de museo construir en la ESMA, derivaron en disputas acerca de la interpretación histórica al pasado reciente. / El fuerte sesgo ‘setentista’ que tanto se les adjudica como asumen los gobiernos kirchneristas ha influido en esta dinámica, y estos rasgos encontraron en las discusiones acerca de la ESMA un espacio privilegiado”. LORENZ, Federico. La ESMA, un espacio en construcción: Estado y actores sociales en un sitio de memoria. In: BIRLE, Peter [et. al.]. *Memorias urbanas en diálogo*: Berlín y Buenos Aires. Buenos Aires: Buenos Libros, 2010, p. 157-176 [p. 165/167] (Colección Ensayo e Investigación). Uma discussão sobre os usos do passado e da memória na contemporaneidade argentina, como crítica dos privilégios do relato subjetivo – em primeira pessoa – e do reconhecimento da experiência pessoal como argumento de verdade, pode ser encontrada em SARLO, Beatriz.

traumáticos da história: “Transformar en un espacio abierto a la comunidad lo que antes fuera un sitio emblemático de privación, exclusión y muerte es el mayor compromiso y desafío para contribuir a la construcción de memoria, verdad y justicia”⁵⁴³. Não deixa de ser significativo que, no horizonte-futuro de justiça a ser construído, também apareçam como construções ainda necessárias a memória e a verdade, noções que desse modo se afastam da lógica da presença e da percepção fenomenológica e, desnaturalizadas, se deslocam para a a-logicidade de um *a posteriori* contingencial. Passa-se da imediata relação com um passado já dado e reconhecível como tal para a constante mediação de demandas ou *topoi* flutuantes, que não escapam da ambivalência que diz respeito às semânticas da *abertura* e da *comunidade*, com suas inúmeras aporias. Nesse sentido, o *tópico* dos *direitos humanos* talvez seja um nó semântico por excelência, com o qual tais ambivalências se mostram de maneira acentuada.

Na Argentina, os noticiários da manhã de quinta-feira, dia 25 de julho de 2013, anunciavam que, durante aquela madrugada, aos 92 anos, León Ferrari havia falecido. Assim, coube ao grande vão térreo do Centro Haroldo Conti ser o espaço que recebera a última exposição em vida de León Ferrari, realizada entre março e maio desse ano, na qual também figuravam alguns trabalhos do seu então assistente, Yaya Firpo. Chamada *Taller Ferrari*, a mostra tinha como eixo curatorial acercar-se do espaço de trabalho, do contexto de experimentação do artista, levando ao ambiente expositivo a possibilidade de um contato não somente com as já definidas “obras”, mas também com o contínuo processo criativo, por meio da “reinstalación de múltiples y significativos elementos provenientes de su taller, que constituyen la materia prima de su trabajo”⁵⁴⁴. Sem trazer para o centro da discussão a acentuada distância entre a proposta da curadoria e a efetiva colocação

Tiempo pasado. Op. cit. Um exercício comparativo de dois espaços de memória pode ser visto em BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur. *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 1, jul. 2012, p. 1-9. Disponível em: <http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Burucua-Kwiatkowski.html#>.

⁵⁴³ Página do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. *Op. cit.*

⁵⁴⁴ Texto de apresentação de Andrés Duprat, curador da exposição.

em cena da exposição⁵⁴⁵, é possível afirmar, ainda assim, que com os elementos escolhidos para a mostra mais uma vez se evidenciava como a pluralidade dos trabalhos (técnicas, suportes, materiais, núcleos de sentido etc.) e dos interesses (religião, violência, estética, ética, música, erotismo, literatura, história etc.) de Ferrari na verdade compõe uma singular trama, absolutamente complexa, que entre uma dobra e outra vai apresentando seus diferentes aspectos. Mas desse modo, isto é, com a atenção voltada também para o espaço da exposição e o contexto que ele imediatamente faz ressoar – um campo amplificado de forças contrapostas, em tudo oposto à suposta esfera imune do cubo branco – seria possível enfatizar certos trabalhos que estabelecem uma relação singular com a ditadura, com sua violência. Não porque sejam trabalhos que simplesmente a transformam em tema ou objeto sobre o qual incide a crítica, desde sempre *contrária*; nem porque foram produzidos *apesar* dela, e sim porque são trabalhos que surgiram *com* ela: em certo sentido, em razão da ditadura, como um excesso não calculado ou um resto sensível, mas por isso mesmo não pacífico, resistente, do que parece ser a sua lógica. Nesses trabalhos o que se vê como saída é uma espécie de suspensão ou bloqueio; uma saída que, a seu modo, também pode ser encontrada em escritos de Ferreira Gullar, quem, como León Ferrari, viveu – com – a ditadura, unido a ela pela exclusão, numa relação de

⁵⁴⁵ Muitos comentários poderiam ser feitos em relação a isso. Para mencionar apenas um ponto em que se mostra facilmente essa distância entre proposta e execução, basta pensar na desproporção que há entre as dimensões do *taller* de Ferrari e as do Centro Haroldo Conti; e a esse descompasso entre as escalas físicas se somaria uma divergência no modo de pensar e ocupar o espaço: se no estúdio os elementos se movimentavam em função do pensamento, do experimento, da montagem, da superposição e do acúmulo, da tentativa e do erro, em função da desordem, enfim, na exposição, ao contrário, eles se cristalizaram num já-acabado quase linear, às vezes em séries, em nichos, organizados num todo que enfraqueceu muito a potência do que é processo. Um dia após o falecimento de Ferrari, num pequeno texto de Andrea Giunta que circulou por e-mail e foi publicado pela autora em sua página numa rede social, há uma passagem com a qual se pode reafirmar a distância em questão: “El taller de León era una usina de ideas, un abroquelamiento barroco de objetos y de obras entre las que no se podía caminar. En los años noventa León tenía un taller frente a la central de Policía en el que, literalmente, un día ya no se pudo entrar. Estaba completamente lleno de obra. León trabajaba en un espacio mínimo, rodeado de sus objetos y de sus dibujos. Nos sentábamos a conversar casi sin poder movernos, completamente rodeados de dibujos, cucarachas de plástico, flores, cocinitas, licuadoras, sartenes”.

exceção. Quer dizer: se o projeto “político” ditatorial se exercia – ou, mais precisamente: se executava – por meio de uma polícia imunitária de marcado fundo *personalista*, nos trabalhos desses exilados – nos trabalhos do exílio, ou ainda, nos trabalhos exílicos – pode-se ver marcada a politicidade do *impessoal*.

2. O pensamento da impessoalidade encontra na América Latina figurações ineludíveis. Dir-se-ia, nesse sentido, que a escritura indígena, no que se sabe dela, nos seus mais distintos suportes e meios, não faria mais que apresentar alguns dos traços mais potentes dessa ética, inoperante de acordo com as muitas modalizações possíveis de um pensamento sobre o *comum* ou o *neutro* que situa numa zona de indecisão – à margem do verificável – as consensuais categorias do *logos* ocidental. Mas também a literatura moderna e as experiências das vanguardas e das pós-vanguardas puderam elaborar suas inflexões e diferimentos de um caráter *terceiro* que, sendo suspensivo da dialogia e da dialética, é desse modo capaz de apontar para o jogo contingencial com a linguagem, recolocando a *potência dis-positiva da técnica*. “Carpentier, Guimarães Rosa, los modernos escritores latinoamericanos, como sabemos, estaban más empeñados en una lógica de la situación que en una simple oposición diacrítica”, escreve Raúl Antelo⁵⁴⁶. O mesmo interesse que parecia mover Luigi Pareyson, diretor da Facultad de Filosofía da Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, com ativa participação no Congreso de Filosofía de 1949; congresso esse que, ao pé da Cordilheira dos Andes e diante do deserto, ou seja, num ponto qualquer entre verticalidade e horizontalidade, situaria a importância da discussão a respeito da noção de *pessoa* apenas um ano depois da Declaração Universal dos Direitos Humanos⁵⁴⁷, que rezava em seu Artigo I: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade”. Com efeito, foram recorrentes os trabalhos que debateram o conceito a partir de distintas

⁵⁴⁶ ANTELO, Raúl. El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. In: _____. *Imágenes de América Latina*. Comentarios: Maximiliano Crespi. Buenos Aires: EDUNTREF, 2014. Trata-se do texto lido pelo autor na cerimônia de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa* oferecido pela Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, em novembro de 2013.

⁵⁴⁷ Pode-se conferir o texto da Declaração de 1948 na página do Ministério da Justiça: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>.

perspectivas: de uma positivação fenômeno-ontológica da pessoa⁵⁴⁸, passando por uma definição do seu “ethos” próprio⁵⁴⁹, até um posicionamento reticente quanto ao primado do espiritual – em detrimento do corpóreo ou do anímico – em sua identificação⁵⁵⁰ e,

⁵⁴⁸ “Si, pues, la persona se constituye *específicamente* tal por esta perfección de su *intencionalidad* cognoscitiva, que la pone frente a la trascendencia del ser (*objeto*) y en posesión consciente de su propio ser inmanente (*sujeto*), y en dominio activo de su actividad por la *libertad*, y tales notas tienen su raíz ontológica y constitutivo esencial en la *espiritualidad*, síguese que el *constitutivo o diferencia específica de la persona es la espiritualidad*. La nota específica, pues, de la persona, la que la contrae y distingue esencialmente de la noción genérica de supósito es la *espiritualidad* o, como decían los antiguos atendiendo a la primera manifestación de esta espiritualidad, la *racionalidad* en el amplio sentido de *intelectualidad*”. DERISI, Octavio Nicolás. “Fenomenología y ontología de la persona”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo I, p. 281-299 [p. 299].

⁵⁴⁹ “La personalidad es la esencia íntima del hombre individual abierta por antonomasia al mundo. No solamente en virtud de las condiciones de su ser, sino más aún por el contenido significativo de su existencia, el ‘ethos’ y el contenido de valor suyos, ella se encuentra incorporada a su mundo circundante, al mundo espiritual-corporal del hombre. Y como ya el ser de la mera persona traza alrededor de sí un círculo de *pertenencia*, una esfera de poder de influencia que llevan el sello de propiedad de la persona, así también lo hace la personalidad”. HARTMANN, Nicolai. “El ‘ethos’ de la personalidad”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Op. cit.*, tomo I, p. 300-315 [p. 313].

⁵⁵⁰ “[...] la unicidad de cada ser humano no se debe exclusivamente a la persona. Tan única como ésta es la unidad anímica subpersonal del individuo y hasta el ser de su organismo. Esto nos lleva a señalar un extremo discutible, cual es el aserto de que sólo con el espíritu, sin nada previo, nace la persona. El examen imparcial de la realidad pone de manifiesto que hay cierta continuidad en el proceso diferenciador que va desde la cosa hasta la persona, pasando por el ser vivo y el individuo anímico. Esta gradación –que no se opone a la diferencia fundamental– es particularmente manifiesta tanto entre lo orgánico y lo anímico, cuanto entre lo anímico y lo espiritual. [...] No está probado que la identidad de la persona dependa exclusivamente del espíritu. Por el contrario, parece que desempeñan un papel importante en su conservación condiciones comunes con el despertar del yo y con la conciencia del yo, entre las cuales sólo señalaremos una de orden psicofisiológico: las sensaciones de nuestro propio cuerpo, que, repetidas, condicionan una estructura de impresiones privilegiadas, promotora y renovadora del discernimiento y la convicción de nuestra íntima permanencia. A este propósito, y en relación con nuestro asunto, confesamos

finalmente, uma proposição compósita, afirmativa em razão justamente do seu aspecto *des-figurador*, como a de Luigi Pareyson:

Iniciativa parece ser a situación como actividad a pasividad. La situación es pasividad: no dependen de mí mi colocación espacial y temporal, mi estado actual a pesar de que resulte de mis libres actos, la espontaneidad de mis dones naturales, que constituyen mi naturaleza: necesidad a la que estoy sujeto. Pero aún la iniciativa, en su estructura, como exigencia y evaluación, es naturaleza y necesidad: como exigencia es obligación de operar y ley del operar, y yo no puedo dejar de operar, ni tampoco substraerme al reconocimiento del carácter perentorio de la ley; como evaluación es aprecio y juicio, y yo no puedo dejar de apreciar, ni tampoco substraerme a la inevitable presencia, en cada uno de mis actos, del juicio que determina su valor, y que yo mismo doy, quiéralo o no. Como *tengo* una situación, un estado, un don, así *tengo* el poder de la libertad y la facultad de juzgar: este tener no soy yo que me lo di, mas lo recibí: posesión acogida, naturaleza recibida, pasividad del yo. Pero en el hombre no hay pasividad que no se resuelva en actividad. Los datos de la situación no son por sí mismos obstáculos e impedimentos, pero pueden llegar a serlo en aquella reacción mía personal frente a ellos, la cual puede también resolverlos en ocasiones y oportunidades: en todo caso se trata de pasividad que se convierte en actividad; de determinación inicial que se muda en libertad final. Además la libertad y el juicio, como poder y facultad, son dados, más aún impuestos al hombre, pero en su uso y ejercicio dependen integralmente del hombre. Que yo sea libre en

que cada día la experiencia nos inclina más y más a dar importancia al cuerpo – al cuerpo vivo, que San Pablo pedía a los hombres que lo ofrecieran a Dios como hostia santa, y que Nietzsche lo identifica con nuestro *Selbst*– la experiencia nos inclina, digo, a darle importancia en asuntos que, según las ideas en boga, dependen sólo del espíritu”. DELGADO, Honorio. “La persona humana desde el punto de vista psicológico”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Op. cit.*, tomo I, p. 270-280 [p. 274/275-276].

disponer de mí mismo y juez de mi experiencia no depende de mí, pero *yo* soy el autor de cada uno de mis actos y de toda mi experiencia. Mi naturaleza de ser libre y juez se hace acto, acto de un yo que es libre y juzga: mi pasividad se vuelve actividad. [...] las personas que uno quisiera ser son muchas, y sucesivas y sustituibles, de modo que en este sentido la persona llega a ser verdaderamente la ‘máscara’, es decir el carácter típico que se asume o se depone o se sustituye, como ideal o tarea. Cada una de estas máscaras tiene una interna coherencia lógica, la cual de necesidad lógica se muda en necesidad física y aún moral, después del libre acto con el que se la asume como tarea⁵⁵¹.

A estratégia de Pareyson parece ser a de expor e reforçar o artifício, com o que o poder de captura do dispositivo reveste-se de potência de suspensão da positividade: a *pessoa*, então, como um *dispositivo*. Uma posição que afasta Pareyson das demais elaborações do conceito, filosóficas ou eminentemente políticas, nas quais, de maneira geral, a *pessoa* é um suplemento ao dado meramente corpóreo, material, da vida, mas como um plus de *bíos*, isto é, como evolução de uma capacidade voluntariosa, baseada na racionalização e na autodeterminação, que tem como efeito a objetivação da vida e principalmente da animalidade, o que destinaria a *pessoa* a um plano de transcendência em que o homem, não mais como animal, e sim, finalmente, como “pessoa humana”, encontraria seu ideal mais acabado. Daí o paradoxal dessa lógica que afirma a unidade por meio da disjunção: o *direito humano* se generaliza ao ser consagrado não ao *homem*, mas às *pessoas*. A partir da leitura dos textos mendozinos⁵⁵² e de seus trabalhos posteriores, Raúl Antelo apresenta um cenário onde se desdobraria o pensamento latinoamericano – ou melhor: exílico – do filósofo italiano.

⁵⁵¹ PAREYSON, Luigi. “Sobre el concepto de persona”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Op. cit.*, tomo II, p. 1079-1083 [p. 1079-1080/1081].

⁵⁵² O outro texto lido pelo filósofo foi: PAREYSON, Luigi. “La filosofía italiana contemporánea”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Op. cit.*, tomo I, p. 480-492.

En esa realización imposible de la metafísica, en esa irrupción del *escaton* en el propio tiempo de la experiencia y en ese consecuente advenimiento de la metahistoria en el seno mismo de la historia (“a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”), que, como muestra Roberto Esposito, serviría para separar personalidad de subjetividad, Pareyson retomaba lo que Macedonio Fernández ensayara mucho antes, primero con su tesis de abogacía, (*De las personas*, 1897), simultáneamente, en algunos artículos para *La Montaña*, la revista de Lugones e Ingenieros, como “La desherencia” (1897), donde augura que el siglo que suprimirá la herencia empezará por no heredar casi nada y, en consecuencia, en sus ficciones, que desconstruyen, *avant la lettre*, el ciclo de ensayos de interpretación nacional de la *persona*, de la personalidad nacional, en que figuran, entre tantísimos otros, la *Radiografía de la pampa*, *Raíces do Brasil* o el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Contra la hipóstasis del Autor continuo (la persona), Macedonio inventa el lector salteado, el no existente caballero (lo fragmentario, los significantes vacíos). De algún modo, la desherencia macedoniana se leería, después, en Luigi Pareyson y, gracias a él, en cierta filosofía italiana contemporánea, como en Cacciari o Espósito.

En efecto, Pareyson elabora, en sus años mendozinos, un existencialismo renovado, un personalismo ontológico, que se sistematizaría, al regresar a Italia, en *Existencia y persona* (1950). Dándole la espalda a Croce, o sea, al liberalismo vivo aún en Gramsci, Pareyson parte de una filosofía de la persona para proponer una metafísica de la forma, cuya expresión teórica más acabada se leerá en *Estetica. Teoria della formatività* (1954)⁵⁵³.

⁵⁵³ ANTELO, Raúl. El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. *Op. cit.*

Em Roberto Esposito podem ser vistos, portanto, os efeitos de uma série de proposições in-operantes que eram encenadas, bem antes, em distintos espaços-tempos latinoamericanos. Com efeito, em busca de uma espécie de biopolítica afirmativa da vida, ainda inaudita, e dando prosseguimento às suas notáveis análises a respeito das categorias que fundamentam a política policial da civilização ocidental e cristã, caracterizada por sua maquinaria imunitária, Esposito recoloca a relevância da noção de *pessoa*, traçando as inflexões – teológicas, filosóficas, legais, bioéticas – com as quais se pode ver que o princípio de uma vida dupla se transfere do indivíduo vivente para a espécie humana em seu conjunto, e isso, contemporaneamente, tanto nos marcos ideológicos do racismo nazista quanto, finda a guerra, e sobre os restos desse último avatar de uma antiquíssima razão eugênica⁵⁵⁴, no relançamento global da categoria, como forma de encontrar resposta para o que é dito em seu próprio nome. “Uno de estos nudos antinómicos entre lo arcaico y lo contemporáneo, sin duda el más relevante”, escreve Roberto Esposito, “es precisamente [...] el ‘dispositivo’ de la persona”, destacando “su rol performativo, esto es, productor de efectos reales”⁵⁵⁵. Segundo o autor de *Bíos*, tal dispositivo se baseia na separação “presupuesta, y recurrente una y otra vez, entre persona como entidad artificial y hombre como ser natural para el que puede ser apropiado o no un estatus personal”⁵⁵⁶. Ou seja: em poucas palavras, pessoa “es aquello que en el cuerpo es más que el cuerpo”⁵⁵⁷:

[...] nunca reducible por completo al sustrato biológico del sujeto al que designa; adquiere su significado más pleno, justamente, en una suerte de excedente, de carácter espiritual o moral, que la hace algo más que ese sustrato biológico, sin

⁵⁵⁴ Cf. ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A comunidade dos espectros*. I. Antropotecnia. Tradução: Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila de Oliveira. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

⁵⁵⁵ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Traducción: Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 20-21 (Mutaciones). Mantenho a tradução castelhana, já que o texto ainda não encontra versão portuguesa diretamente do italiano.

⁵⁵⁶ “Esta separación sistemática no es otra cosa que la primera y originaria distinción entre categorías abstractas, pero concretísimas en cuanto a los procedimientos de exclusión que originan, plasmadas por el derecho romano”. *Ibidem*.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 23.

coincidir tampoco del todo con el individuo autosuficiente de la tradición liberal⁵⁵⁸.

Ao traçar o percurso da categoria de pessoa no pensamento político moderno⁵⁵⁹, Esposito mostra que, ao contrário do que quer fazer crer o discurso humanitário – seja remetendo à semântica da cidadania nos marcos da trindade revolucionária francesa ou à reivindicação da “pessoa humana” na Declaração Universal dos Direitos Humanos –, essa noção não livra, não irmana e nem iguala os homens em justiça, uma vez que ela está na própria base do que os diferencia não apenas uns dos outros, mas também de si mesmos. *Pessoa* é aquilo que produz uma diferença excludente (e que só se produz por essa exclusão); uma distinção valorativa, entre os seres e em cada ser, que, sendo política e jurídica, é simultaneamente vital: é aquilo que em seus efeitos permite que sobre a vida humana incida um poder decisório, dotado de razão ou espírito – dotado de direito –, que tanto pode legitimar a condição da vida qualificada, sobreposta à animalidade, como pode condenar a existência, retirando-se e deixando exposta nada mais que essa vida qualquer, reduzida a uma coisa, um “mero” resto biológico. A expressão “pessoa humana”, distanciando-se assim do que seria um excesso retórico, marca bem o papel do excedente e o sentido a ser cobrado com a ameaçadora e sempre possível disjunção dos termos.

Exilados, desaparecidos, sequestrados, torturados, assassinados são desse modo *sujeitos*: vidas que, de forma concreta, sofrem os efeitos de uma cisão análoga e, no limite, tributária daquela operada com a arcaica noção de pessoa, na medida em que esta, como outros dispositivos implicados numa forçosa separação de *bíos* e *zoé*, serve para *sancionar uma objetivação*: para admitir ou confirmar a superioridade de um poder, de uma lógica policial imunitária; e igualmente para aplicar a devida punição àqueles que não devem participar dessa forma apropriadora do comum, o que então acontece por meio da desaplicação do direito. São por isso sujeitos que, em falta ou destituídos de “personalidade”, de um suplemento para o humano, seguem, não obstante, como vida sem forma, sem máscara, como matéria vivente ou como homens, apenas, capturados pelo componente

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁵⁹ Vale frisar: sem desconsiderar a forte impronta teológica que o conceito traz, associando a ideia de máscara à de espírito num tom metafísico que permite a articulação entre doutrina cristã, aristotelismo e neoplatonismo. Cf. *Ibidem*, p. 109-113.

pessoal. Não à toa, essa vida sem forma, que à margem do verificável assoma como uma espécie de complementaridade contrastiva à vida qualificada, parece referir-se muito bem aos milhares de desaparecidos da última ditadura militar argentina, e isso de acordo com a conhecida definição fornecida por ninguém menos que Jorge Rafael Videla, em entrevista concedida em 1979, após a visita ao país da Comissão Interamericana de Direitos Humanos:

La Argentina atiende a los Derechos Humanos en esa omnicomprensión que el término Derechos Humanos significa [...]. Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendría un tratamiento X, y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido⁵⁶⁰.

Poderia ser dito, em suma, que exilados, desaparecidos, sequestrados, torturados, assassinados são sujeitos pessoais: sujeitos à objetivação; sujeitos que se mostram apenas por meio da própria reificação, ao mesmo tempo em que mostram e confirmam, por essa diferença de valor e pela separação, a maquinaria à qual estão sujeitos.

Como suspender o funcionamento desse dispositivo excludente, se a mera oposição – ser “anti” ou “contra” pessoa – claramente resulta em ser mais o seu oposto necessário, em ser uma espécie de complemento fundamental ou constitutivo, por assim dizer? Esposito apresenta a leitura de autores que elaboraram de diversos modos um pensamento do impessoal ou da figura *terceira* da terceira pessoa: Simone Weil, Benveniste, Kojève, Jankélévitch, Levinas, Blanchot, Foucault, Deleuze. Não obstante, como já visto, numa série mais ampla é possível acrescentar a esses nomes, outros; e talvez seja possível encontrar indícios dessas “diversas filosofias de lo impersonal”⁵⁶¹ em trabalhos não propriamente filosóficos e que, considerando-se as urgências da época, deveriam, em princípio, estar rendidos pelo

⁵⁶⁰ O vídeo com o trecho em questão pode ser visto na página: <<http://www.infobae.com/notas/711088-Videla-y-su-historica-explicacion-sobre-los-desaparecidos.html>>.

⁵⁶¹ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 29.

dispositivo. Nesse sentido, parece que a intensa experimentação de León Ferrari durante o exílio em São Paulo bloqueia o resultado de reificação da semântica da pessoa, ou seja, “no es su negación frontal –como lo sería una filosofía de la antipersona–, sino su alteración, su extraversion hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente”⁵⁶², o que Daniel Link nomeou como “la experiencia exterior”⁵⁶³. Ferreira Gullar, por sua vez, parece ter elaborado, e não só no *Poema sujo*, uma experiência *po-ética* onde se pode ler o que seria uma “estrategia de extrañamiento o de rodeo”; estratégia essa que – para além da intencionalidade do poeta – se expõe na fala e na escuta da linguagem da voz, pela passagem aberta para um “conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona –como pretendió hacerlo la tanatopolítica del siglo XX, que terminó por reforzarla–, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos, e incluso gramaticales”⁵⁶⁴.

3. De São Vicente, uma linha litorânea que um dia, muito depois, seria delegada aos diletantes – quando não delirantes – aventureiros, e não aos centrados trabalhadores, partira para sua volta à Europa, num barco português rumo a Lisboa (e daí a Sevilha, Cádiz e, finalmente, Amberes), Ulrich Schmidel, em 24 de junho de 1553, depois de dezoito anos de vida e mortes nas Índias Ocidentais. São Vicente, uma linha-delírio onde, na mesma época, também se encontrara, quase perdido, Hans Staden, um jovem aventureiro alemão na casa dos vinte e poucos anos de idade, naufrago de um navio espanhol, já em sua segunda viagem ao Novo Mundo, quando então, capturado por índios tamoios, por pouco não fora comido. Séculos depois, o exílio de León Ferrari em São Paulo iniciar-se-ia igualmente excêntrico, pelos limites da/do capital – onde a cabeça delira –, junto às margens dessa mesma linha oceânica, onde a cada vez recomeçam as ambivalências da abertura e que, bem situada, leva o nome de outro santo: São Vicente é também a cidade que acolhe Ferrari e sua família – com exceção de Ariel, seu filho, morto pela ditadura – no final de 1976. São Vicente que, como se vê, ocupa um lugar que poderia ser dito fundacional na história do Brasil, como vila litorânea pioneiramente organizada, logo batizada em homenagem ao diácono Vicente de Zaragoza, cristão martirizado em Valência por

⁵⁶² *Ibidem*, p. 27.

⁵⁶³ LINK, Daniel. León Ferrari: la experiencia exterior. *Op. cit.*

⁵⁶⁴ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 27.

ordens do pró-cônsul romano Daciano, no início do século IV. São Vicente, este, que, segundo sua hagiografia⁵⁶⁵, após a reconquista de Lisboa aos mouros e o traslado de suas relíquias para esta cidade, em 1173, quando então são depositadas no presbitério da catedral, passa a ser considerado seu padroeiro, tendo seus atributos prolificamente expostos na iconografia lisboeta: a dalmática e o evangelho da pregação; o cavalete, a grelha e o garfo de ferro do martírio; a mó e, principalmente, os corvos e o barco, relacionados ao corpo que, mesmo destroçado e morto, teria resistido em desfazer-se por completo e desaparecer. Com o que se pode reafirmar: se exilar-se é afinal “sair para fora”, este “fora” deve inevitavelmente ser considerado também sob uma perspectiva que postula sua mais profunda imersão nos próprios fundamentos da civilização ocidental e cristã, do que redundaria uma zona de indiscernibilidade fundamental entre exílio e política⁵⁶⁶. Por essa obscuridade que se espraia e permeia as dobras do tempo e da linguagem, mas com a qual se pode vislumbrar os restos da violência e as marcas do poder, exilar-se seria assim arriscar-se a sair para onde, a rigor, não haveria saída.

⁵⁶⁵ Cf. SANTAMARÍA, Eduardo Carrero. La catedral, el santo y el rey. Alfonso IV de Portugal, san Vicente mártir y la capilla mayor de la sé de Lisboa. In: ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (Eds.). *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida: Universitat de Lleida, 2008, p. 73-92.

⁵⁶⁶ Cf. ROMANDINI, Fabián Ludueña. Ultrahistoria del exilio: una genealogía de la Modernidad. *Op. cit.*. E, a esse respeito, ainda, vale estender-se um pouco nas reflexões do autor, agora em outro trabalho: “De certa forma, os anjos, verdadeiros espectros rebeldes, declaram uma espécie de *herem* voluntário que os separa da comunidade sagrada de pertença e, portanto, são os primeiros proscritos e os exilados originários da hierarquia do governo angélico. Por isso também o exílio é a categoria política originária, e toda política é co-originariamente exílica. O mundo da política humana é o lugar do exílio dos anjos caídos. [...] Ao sacrificar a si mesmo, Jesus tenta reparar a cisão originária e, no mesmo gesto, santificar, sacralizar a totalidade do mundo. Se for assim, o *exilio*, como forma de afastamento do poder soberano de Deus se torna de agora em diante inviável como atitude política, dado que a crucificação faz com que, a partir dela, todo exílio seja impossível, já que não há território fora dos domínios de Deus. Mesmo o Inferno, figura suprema da profanação, é só um modo de seguir sob as hierarquias diabólicas dos anjos, só que agora sob a forma da punição perpétua. Jesus absorve em si toda separação, liquida todo exílio, dirime toda cisão. A partir de sua morte, todo o mundo não cessará de sacralizar-se e toda profanação só poderá reforçar o novo poder divino”. *Idem*. *A comunidade dos espectros*. I. Antropotecnia. *Op. cit.*, p. 121/126.

presidente da Bolívia, as crianças desaparecidas⁵⁶⁷. Recortava e colava as matérias da imprensa oficial em grandes folhas, indicando a data e o periódico. Em São Paulo esse material seria editado com o título de *Nosotros no sabíamos*, fazendo *eco* à frase com que um setor da sociedade argentina tentava explicar sua apatia frente aos crimes do Estado castrense; crimes que, não obstante, podiam ser facilmente constatados por meio dessas mesmas notícias, publicadas ou porque burlavam a censura ou porque correspondiam à estratégia dos militares para disseminar uma atmosfera de terror: afinal tratava-se de uma ameaça que, exatamente por ser pouco precisa em relação a quem se dirigia, podia estar dirigida a qualquer um.

Nosotros no sabíamos: a força dessa repetição⁵⁶⁸ permite a exposição do caráter pessoal que regula também a primeira pessoa do plural: em *nós*, na verdade, há sempre a predominância do *eu*, na medida em que só pode haver *nós* a partir de um *eu* que deve sujeitar o *não-eu* – seja ele qual for – na formação dessa espécie particular de totalidade, nunca equivalente. Essa formulação de Benveniste⁵⁶⁹ é retomada por Esposito, que em sua leitura chama atenção para a dilatação dos rasgos identitários do *eu* que há nessa pessoa estendida pelo plural, reafirmando que, de outro modo, “la única que tiene un plural –incluso cuando es singular, o justamente en cuanto tal– es la tercera persona, pero precisamente porque, en sentido estricto, es no-persona”⁵⁷⁰. Ou seja: se “el ámbito de sentido del yo y del tú es la presencia eterna –redoblada en

⁵⁶⁷ Cf. Introdução da edição de 1992 de *Nosotros no sabíamos*. Buenos Aires: Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, e cronologia de Andrea Giunta em GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. Op. cit.

⁵⁶⁸ “El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y metucioso del grabador o bien desde la posibilidad de multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición. A León Ferrari le cuestionaban que siempre decía lo mismo. Afirmaba que lo hacía porque las cosas que denunciaba seguían sucediendo. Repetir es resistir. Es convertir el mensaje en un repiqueo, una metralla. El sonido y la imagen repetidos, insistidos. La monotonía, las repeticiones con desvíos mínimos, la demora de las imágenes, la actualización de archivos en los que éstas reiteran el mismo esquema, son un rasgo recurrente en el arte contemporáneo”. GIUNTA, Andrea *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014, p. 35.

⁵⁶⁹ Cf. BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1976, p. 256.

⁵⁷⁰ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. Op. cit., p. 157.

la representación que un término produce en el otro—, el de la tercera persona es la ausencia”⁵⁷¹, como sería o âmbito de um acontecimento sem sujeito.

Nosotros no sabíamos: no pretendo enunciado comum se ouve o discurso da propriedade. E assim, com a exposição desse caráter pessoal que submete os sintagmas, o que também se mostra com a montagem de Ferrari é uma incontornável antinomia, porquanto *não saber* é uma instância que não participa do paradigma da pessoa; é uma experiência, por assim dizer, propriamente impessoal ou acéfala, no preciso sentido de que depende da ausência, da suspensão da dimensão racional, dialógica e hierárquica implicada na concepção apropriadora de pessoa. Só se pode não saber, em suma, em terceira pessoa ou como não-pessoa, de modo que essa repetição operada por Ferrari in-opera o precedente enunciado do *eu*, uma extroversão que faz o significado girar em falso, mostrando a sua falsidade.

4. Em uma carta a Bengt Oldenburg datada de junho de 1977, Ferrari parece esboçar as linhas de uma resistência como pensamento do exterior, como um exílio ou confim: um pensamento alheio à estrutura paradigmática, disjuntiva, que regula dicotomias como arte/vida, estética/ética e, mesmo, dentro/fora:

Estuve este fin de semana en Iguazú (Foz) para renovar la visa [...]. Las cataratas desprendían un humo blanco que parecía la corporización de furiosos pensamientos, angustias, de quién se cae de tan alto al torbellino que se ve abajo. Esas gotitas de pensamientos, el aire azul (aquí no se ve el azul del cielo de BAires [sic] aunque seas Rockefeller) y el arco iris, medio cubrían la costa argentina, roja, como el Viejo Toro que me estoy tomando. [...] Pero mientras estaba allá (medio rengo pues me torcí la pata derecha tontamente levantando no se qué cosa del piso del taller, tengo las tabas medio herrumbradas por la pegajosa humedad de Santos y por ese sudor que a veces brota para adentro) con la rodilla envuelta en una larga venda que me recordaba la tumba de Tutankamón [...] aproveché para mandarles tarjetas con cataratas al dorso a media humanidad.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 155.

Crucé al Paraguay también: vaya tranquilo y goce de la seguridad del Paraguay, me dijeron en guaraní en la aduana.

Estoy trabajando fuerte, me paso el día soldando alambre en complejas e intrincadas formas que parecen reflejar la suma de hechos palabras sensaciones que vivimos en estos últimos años. Les mandaré fotos. Si no pudiera hacer estas transfusiones de pequeñas muertes a los alambres de inoxidable, estaría con todo el cuerpo como la rodilla de Tutankamón. Pero gracias al arte, en serio les digo, en general me siento bastante bien y mejor ahora con las noticias⁵⁷².

Os pensamentos furiosos e as angústias de quem cai, muito distantes do peso do formalismo, das palavras de ordem e de uma organicidade revolucionária, vigorosa e combativa, materializam-se, aqui, com um corpo débil, imaterial, dado à suspensão: uma fumaça branca, pequenas gotas são o seu meio, como numa aparição bem situada do vapor que Tony Oursler usaria em *A máquina-influência* (2000), uma pesquisa de criação do vazio que se apoia na força da repetição – as imagens projetadas no vapor não param de falar – para desdobrar um pensamento da disseminação provavelmente inaugurado em 1919 por Marcel Duchamp com *50cc of Paris Air*, e que encontraria suas próprias condições de originalidade também nas experiências subterrâneas de Hélio Oiticica e, ainda, nas liquefações de uma comunidade por vir como as encenadas por Lygia Clark em *Baba antropofágica*⁵⁷³. Essa figura do informe é o que Ferrari vê na fronteira, desse modo imprecisa, da Foz, espaço onde a força prevalecente é mesmo a da vazão, quer dizer, a força de um esvaziamento que corre sem fim, de um ausentamento insistente, de maneira que o que se chama Argentina, agora, como uma sorte de significante vazio-flutuante, abstrai-se, por trás ainda do véu de gotas de pensamentos, ar azul e arco-íris, como uma linha vermelha, logo em seguida comparada por Ferrari ao vinho tinto, e não, como se poderia esperar, de imediato, ao sangue

⁵⁷² Carta de León Ferrari a Bengt Oldenburg, São Paulo, 8 de junho de 1977. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

⁵⁷³ Cf. ANTELO, Raúl. “Institucionalização e disseminação”, intervenção apresentada em 09 de fevereiro de 2009 no evento *Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais*, promovido pela Fundação Hassis (Florianópolis – SC) e pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Texto cedido pelo autor.

dos mortos ou – muito menos – a qualquer bandeira; assim como abstraem-se, qual transfusões ou traduções, as pequenas mortes, em arames inoxidáveis, que, soldados, paradoxalmente são o que libera o fluxo, a passagem, a negatividade mesma do pensamento, enfim, que de outro modo reduzir-se-ia ao engessamento. Nesse sentido, a carta de Ferrari, ou melhor, o pensamento que ela dá a ver parece participar daquilo que Jacques Rancière denomina “el paradigma estético de la nueva comunidad, la de los hombres libres e iguales en su misma vida sensible”⁵⁷⁴. Segundo Rancière, tal paradigma estético – absolutamente não-autônomo – “tiende a cerrar a esta comunidad todos los caminos por los cuales suele procurarse alcanzar una meta”⁵⁷⁵, e uma de suas expressões mais potentes pode ser encontrada na greve geral:

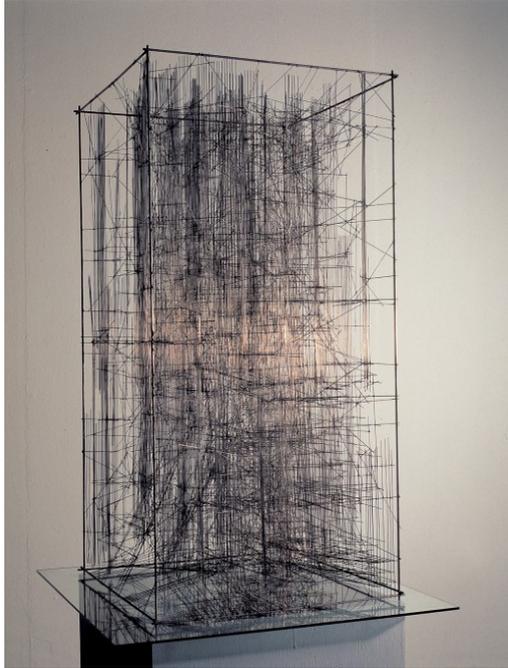
[...] la expresión consumada de la colectividad obrera combatiente se llamará huelga general, equivalencia ejemplar de la acción estratégica y la inacción radical. La revolución científica marxista quiso, por cierto, terminar con las ensoñaciones obreras como con los programas utópicos. Pero al oponerles los efectos del desarrollo real de la sociedad, sometía una vez más los fines y los medios de la acción al movimiento de la vida, a riesgo de descubrir que lo propio de ese movimiento es no querer nada y no autorizar la prevalencia de ninguna estrategia. [...] La revolución social es hija de la revolución estética, y para negar esa filiación no pudo sino transformar en policía de excepción una voluntad estratégica que había perdido su mundo⁵⁷⁶.

Sinal dessa inação radical que caracteriza o movimento da vida é também o modo como se dá a elaboração do trabalho de Ferrari. Sua intensa dedicação a soldar arames é nesse momento uma estratégia depuradora, em certo sentido sabática, assumida diante da violência e dos vários traumas vividos. Um meio sem meta ou sem fim que constrói esculturas certamente complexas, nas quais sobrevive a soma imensurá-

⁵⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*: escenas del régimen estético del arte. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013, p. 15. Também aqui se mantém a tradução do original disponível.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.



León Ferrari, *Lembranças de Meu Pai*, 1977 (aço inoxidável).
Museu de Arte Contemporânea da USP.

vel de acontecimentos, palavras e sensações (incluindo, como acento da escritura em curso, as lembranças do pai, Augusto César Ferrari, nascido na Itália, arquiteto de igrejas, fotógrafo e pintor de panoramas que preparavam, em chave realista e popular, as traumáticas ambientações e instalações contemporâneas⁵⁷⁷). Assim, numa coincidência silenciosa de atividade e passividade (como coincidem, nesse sentido, os interiores intranscendentes pintados por Juan Pablo Renzi, as paisagens pintadas por Pablo Suárez, os céus pintados por Oscar Bony e a pintura expressionista de Luis Felipe Noé, na segunda metade da década de 1970, quando vários artistas realizaram esse *retorno* às suas “práticas artísticas”, após a dissolução do horizonte utópico revolucionário⁵⁷⁸), uma vez que recebem as *transfusões* dessas

⁵⁷⁷ Cf. FERRARI, León (Ed.) *Augusto C. Ferrari (1871-1970): cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Lycopodio, 2003.

⁵⁷⁸ Cf. GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

pequenas mortes, esses arames inoxidáveis, entre linhas verticais, horizontais e *obliquas*, contaminam-se com um sentido obliterado pela leitura mais consensual, autonomista, que tende a identificar nas esculturas a vertente “estética”, a “arte abstrata” de León Ferrari, focada especialmente em aspectos formais e por isso despreocupada de compromissos políticos ou éticos: uma arte oposta, portanto, à sua “outra arte”, ao “outro León”, “político”. E por isso, nesse movimento da vida, não deixa de ser notável o fato de Ferrari voltar à imagem da múmia de Tutankamón ao referir-se à liberdade que então sentia fazendo essas intrincadas formas: como se com elas Ferrari pudesse desatar-se do largo alcance de um arcaico dispositivo cujo propósito se cumpriria sempre na forma de uma polícia de exceção, ao produzir a separação da vida em dois corpos imunes, neste caso, a separação de León em dois “Leões”, um dos quais seria, segundo este efeito, doméstico.

5. Essa extroversão que situa o pensamento e o trabalho de León Ferrari no confim do horizonte da pessoa – “sobre las líneas de resistencia que cortan su territorio”⁵⁷⁹ –, não contra ela, mas a contrastando pelo alheamento que bloqueia seus efeitos, pode ser seguida em outros registros, nem sempre explorados pela crítica. Um desses registros pode ser encontrado nos trabalhos do que ficou conhecido como *Taller Laberinto*, muito associado ao nome de Ruth Varsavsky. Alicia Barros Castro e León Ferrari conheceram Ruth Varsavsky e Oscar Conti em 1953, em Roma. Com ambos os casais de volta a Buenos Aires, entre 1958 e 1959, como se sabe, Ferrari se une como produtor a Fernando Birri para, a partir do quadro de Oski, realizarem *La primera fundación de Buenos Aires*, filmado em Castelar. Já Ruth Varsavsky e Alicia Ferrari se juntariam a partir de 1962 na produção de peças artesanais feitas com metais: chapas de latão, bronze, alumínio, alpaca (liga de cobre, zinco, níquel e prata) etc. Com esses materiais faziam diferentes objetos para decoração, molduras para espelhos e retratos, biombos, painéis, móveis e luminárias. Em cena, novamente, a criação de vazios: para “la tarea de decorar el aire”⁵⁸⁰, Ruth Varsavsky afirma ter sido influenciada tanto pelos móveis de Calder, que pôde ver no Museu de Arte Moderna de Paris, quanto pelo mundo infantil, como ilustradora de livros e revistas, quando ficava “hasta tarde dibujando mientras

⁵⁷⁹ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 27.

⁵⁸⁰ Cf. FERRARI, Alicia; VARSAVSKY, Ruth. *Taller Laberinto*. Buenos Aires: Licopodio, 2009.

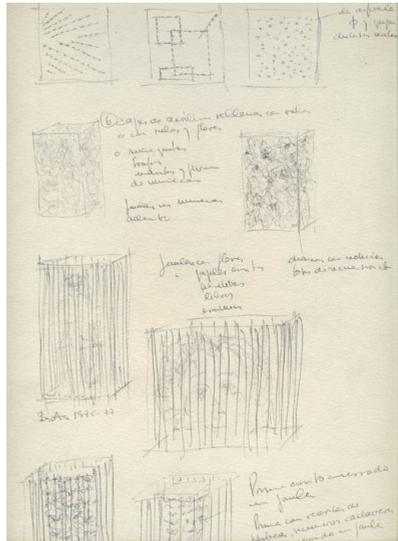
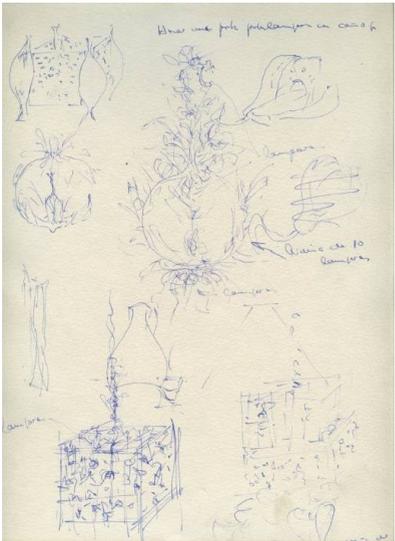
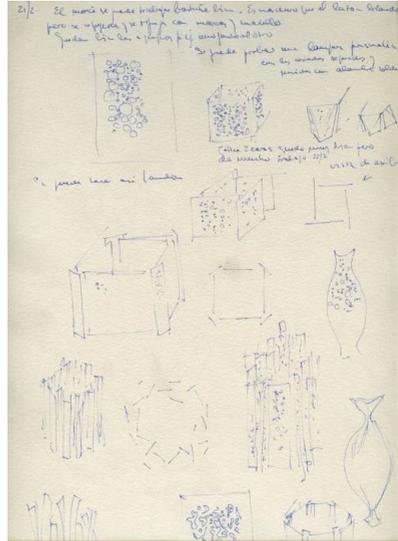
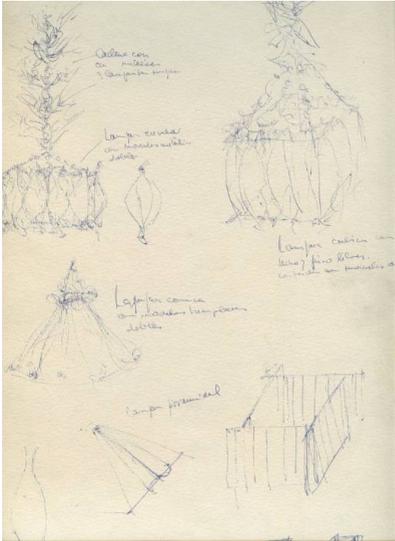
escuchava radioteatros”. O golpe de 1976 separaria momentaneamente as duas mulheres, assim como impediria o *Taller Laberinto* de continuar sendo em Buenos Aires um espaço de experimentação.

É muito significativo, portanto, que em um caderno de notas do ano de 1977 – que segue até começos de 1978⁵⁸¹ – Ferrari faça não só esboços para suas esculturas de arame – como as versões de *Mujer*, pensada como artefato sonoro, *silbante*, como logo seriam *Berimbau* e *Percanta* –, mas também, às vezes na mesma página e com grande semelhança nos traços que compõem os desenhos, estudos para luminárias, além de planos para cinzeiros, caixas para cliques de papel, estojos para lápis e canetas, porta-cartões etc. Que algumas das esculturas esboçadas (sobretudo os prismas) sejam pensadas e descritas como *jaulas* só faz reafirmar que a disjunção entre arte abstrata e arte política, ou entre estética e ética, no trabalho de Ferrari, apenas pode ser produzida por força da obliteração de uma das “partes”; obliteração essa que, ao mesmo tempo, produz a ideia de que há partes que podem ser separadas. Não obstante, o que León Ferrari faz é transitar pelas rugosidades do que Andrea Giunta chamou de *terceira zona*, um espaço-tempo com o qual sempre se encena uma *in-ação*, uma *in-existência*. Nesse espaço-tempo singular-plural, desenho, escritura, escultura, colagem, música – seus trabalhos coincidem numa margem crítica e sempre móvel, na qual o pensamento da escrita toca o pensamento do desenho, e o pensamento da escultura, e o pensamento da música, e o da colagem, e o da vida, do corpo, dos corpos, do sensível, o pensamento do pensamento, enfim, uma vez que, enquanto potência, “el pensamiento siempre es ante todo un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo que era impensable”⁵⁸².

Nesse sentido podem ser lidas as páginas de seu caderno de notas de 1977. Como espaço-tempo singular-plural em uma trama mais extensa que envolve, isto é, que dá a ver o impessoal. Instância em que convivem fazeres, pensamentos que se posicionam lado a lado, não hierarquicamente. A arte, desse modo, não se sobrepõe à decoração ou ao

⁵⁸¹ Nesse caderno, mais de uma vez Ferrari se equivoca no registro do ano, escrevendo 1976 no lugar de 1977. O que pode ser apenas uma desatenção também permite supor que se trata do retorno de uma forte marca (por certo, nesse momento, ainda muito recente), como uma cadeia complexa de sentidos que teria como possível núcleo significante o ano 1976. O caderno em questão também faz parte da Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo.

⁵⁸² RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Op. cit.*, p. 12.



León Ferrari, Caderno de notas (1977-1978).
Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

que hoje se nomeia *design*. O que parece exigir que se pense a arte a partir de lugares que em princípio seriam distintos da arte, ou ainda melhor, que se pense a arte pelo que cairia fora: não por aquilo que não

seria arte e sim pelo que seria alheio ao limite da arte, ou ao limite entre as artes. Pensar a arte seria assim acolher esse alheamento a respeito da arte. E quem sabe pensar que a arte se faz a si mesma, plenamente, ao desfazer-se de si e do que a faz ser a mesma: ao *des-fazer-se*. Bruxinhas, borboletas, flores, sóis, luas, estrelas, galos, corujas, pavões, pássaros, rostos, linhas retas, formas curvas: tal a heterogeneidade das figuras que surgiam inscritas, recortadas, montadas, esmaltadas nas produções do *Taller Laberinto* – algumas delas desenhadas por Oski –, pensadas para adornar as casas. Como nos estudos de Ferrari para lâmpadas, materiais de escritório, para esculturas, trata-se de um sentido de decoração não assimilável ao consumo de luxo ou supérfluos, mas sim incorporado à vida impessoal e suas várias expressões. Um sentido que se pode encontrar num galo de latão mexicano, como o trazido por Oski de presente para Ruth, ao fim de uma de suas viagens⁵⁸³; sentido arcaico, portanto, anacrônico, fluido como o desejo, e por isso já presente em outros lugares, como em Paris, por exemplo, no início do século XX, em trabalhos de René Lalique, célebre por suas joias e outros objetos de motivos não muito distantes daqueles que apareciam nas peças latinoamericanas do *Taller Laberinto*.

Las joyas de Lalique tal vez solo sean llevadas por mujeres de la buena sociedad. Pero ponen en el adorno de estas el signo de la igualdad. Un artesano las ha hecho como composiciones pictóricas, ignorando la jerarquía entre bellas artes y artes aplicadas. Esas composiciones pictóricas no están destinadas, como los cuadros de caballete, a decorar los salones de aquellas elegantes; su finalidad es incorporarse a la vida de estas, para acompañar sus manifestaciones. Y si son valiosas es por la parte de su propia vida, de su propio pensamiento que el artesano ha incorporado a ellas. Ahora bien, esa vida misma está hecha de la emoción que él ha sentido frente a la vida impersonal de las flores, insectos o paisajes cuyas formas estilizan sus piedras. Lo que brilla sobre el pecho de la mujer de mundo es, por lo tanto, esa vida impersonal, igualitaria, y no la marca de su clase. El valor de su alhaja no la dan ya el tamaño o los quilates del diamante, sino la

⁵⁸³ Cf. FERRARI, Alicia; VARSAVSKY, Ruth. *Taller Laberinto*. *Op. cit.*

manifestación singular de la gran vida anónima que han compuesto el pensamiento y las manos del artesano. [...] La elegante lleva en su adorno la igualdad de las artes y la de sus materiales. La única distinción de ese adorno es la del genio artístico que lo ha compuesto. [...] No es sino una expresión singular de la vida impersonal⁵⁸⁴.



Taller na Rua Amália de Noronha, São Paulo, 1982. Na imagem, uma luminária e esculturas iluminadas. Fundação Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

6. Esculturas, jaulas, luminárias, escritas, desenhos: o que parece caracterizar esse labirinto, aqui, é antes de tudo a linha. E com a linha, a letra, a trama. De fato, um *taller laberinto*, uma oficina do enredo, da urdidura, do tecido, na medida em que um labirinto pode ser compreendido também como bordado de bastidor, no qual o pano destinado ao artesanato é trabalhado no desfiar de seus fios interpolados, onde se criam vazios. A essa *feitura* – que parece poder desdobrar-se na própria *fatura* de Ferrari – igualmente se costuma dar o nome de *crivo* – de *cribrum*: joeira, peneira, ciranda, um corpo qualquer, crivado –, o mesmo significante escolhido por Deleuze como condição para um acontecimento:

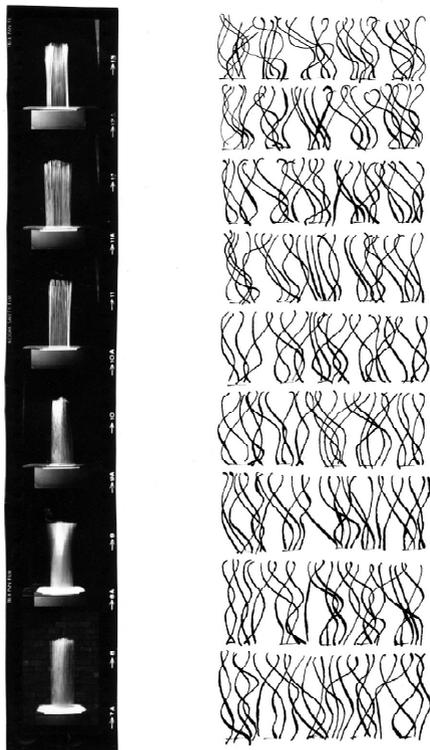
⁵⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Op. cit.*, p. 162.

Um acontecimento não é somente “um homem é esmagado”: a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos..., uma passagem da Natureza ou uma passagem de Deus, uma visão de Deus. Quais são as condições de um acontecimento, para que tudo seja acontecimento? O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo⁵⁸⁵.

A arte parece propor uma forma de escritura singular, mas não avessa à filosofia: trata-se, talvez, de uma espécie de queda que desse modo intervém na criação de um contexto, ou seja, trata-se de situar-se sem *a priori*, de com a linguagem criar um texto e suas condições de emergência assim como se criaria um espaço-tempo potente, tenso e suspenso, aberto e incontornável: não se pode eludi-lo, e tampouco se pode reduzi-lo à estabilidade do presente ou da presença. Esse sentido móvel da linha, da letra, do texto, labirinto aberto, por assim dizer, ao que passa, franqueia uma produtiva leitura para o trabalho de León Ferrari em exílio. Ele está, por certo, nos estudos que remontam ao *Taller Laberinto*, mas se estende também às séries de desenhos e colagens com *letraset* (como *Diccionario*, *Vocabulário*, *Traduções*, *Kama-sutra*, da série *Códigos*, de 1979, ou mesmo nos diferentes *Labirintos*, da série *Xadrez*, de 1981) em que Ferrari expõe a uma forma de contenda – ora mais amorosa, sedutora, ora mais combativa, irônica – a operatividade do poder que está na base da codificação e decodificação de signos; e se estende ainda à série *Projetos*, aos *Planos*, às heliografias, trabalhos nos quais se percebe um uso afirmativo, irônico e lúdico dos códigos normalizados e mecanicamente produzidos, espelhados com diferença por meio da construção desses espaços fechados, inabitáveis labirintos sem saída, muitos simultaneamente povoados por multidões que se aglomeram e crivados por um vazio central (como em *Planta*, *Proyecto*, *Cuadrado*, *Espectadores*, *Espiral*, *Autopista del Sur*, *Round Point 1*, *Round Point 2*⁵⁸⁶, todos do início dos anos 1980); e se estende, ademais, aos diversos mimetismos nomeados a

⁵⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2000, p. 132.

⁵⁸⁶ Estas séries, algumas publicadas em *Homens* (1984) e *Imagens* (1989), estão reunidas em FERRARI, León. *Plano y Papeles* (1979-1982). *Op. cit.*



León Ferrari, *Sin título*, 1979 (32 x 21,5 cm).
Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo.

partir de 1986, encenados com colagens e montagens não só de figuras e objetos, mas também de textos (como sua série de *Mimetismos escritos*, já do final da década de 1990⁵⁸⁷). E quem sabe uma das inflexões mais notáveis dessa série de objetos in-existentes possa ser lida na imaterialidade que potencia os *escritos en el aire*⁵⁸⁸ que são as linhas, as grafias, os desenhos de suas esculturas sonoras. Tal é a cadência do pensamento de León Ferrari: criadora de espaçamentos, de aberturas. O silêncio, nesse sentido, é uma das possibilidades levadas adiante com sua música: não uma “parte” dela, nem, muito menos, a sua negação.

⁵⁸⁷ Parte desses trabalhos está em FERRARI, León. *La bondadosa crueldad: poemas e collages*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2000.

⁵⁸⁸ *Escrito en el aire* é o título de um livro publicado em 1964 com desenhos de León Ferrari e poemas de Rafael Alberti.

Em *Sin título*, da série *Códigos*, encontra-se de maneira notável uma das possíveis *excrituras* desse sentido vaporoso, vazante, capaz de drenar significados cristalizados. E trabalhos como *Berimbau*, como *Percanta* e mesmo o nome da editora que Ferrari cria – Edições Exu – mostram um sentido de texto, um texto por vir, se assim se quiser, afim a uma noção de arquivo em que os afetos jogam sempre um papel central.

Berimbau – do quimbundo *mbirimbau* – é outra das muitas palavras alheias que Ferrari escolhe para compor seus trabalhos⁵⁸⁹. Esta nomeia uma escultura de grande altura, composta por cem barras de diferentes diâmetros, unidas em sua extremidade inferior a uma base comum, numa espécie de pêndulo invertido, e que foi apresentada na exposição de Arte Lúdica no Museu de Arte de São Paulo, em 1979. Inspirada no instrumento utilizado nas rodas de capoeira – arte da dança e da luta que se jogava com uma navalha presa no pé –, sua concepção valoriza os contornos de um pensamento da impessoalidade: a criação de sons, de silvos, de cantos, com a passagem do vento ou dos corpos através dos vazios entre as barras metálicas. O silêncio e o espaçamento: o vazio entre uma nota e outra, entre um timbre e outro, entre cada uma das cordas ou linhas dispostas e à disposição dos ouvintes que, à escuta, devem tocá-las, criando com isso o que vem a ser um instrumento, e igualmente o que Ferrari pensa como uma espécie de escultura ou de desenho no ar, isto é, criando assim a imaterialidade de uma força, de um pensamento singular-plural⁵⁹⁰. *Berimbau* é uma escultura que dança

⁵⁸⁹ *Palabras ajenas* é o título do livro editado por Ferrari em 1967. Trata-se de uma extensa montagem de citações, com cerca de 120 personagens ligados a diferentes tempos da civilização ocidental e cristã: o Antigo Testamento, a Alemanha nazista, o imperialismo norteamericano. Ademais, trechos de agências de notícias, periódicos e de diversos autores, entre eles Sade. Ferrari concebeu o texto para ser encenado, uma peça sem começo nem fim: “ya habrá empezado cuando el primer espectador entre en la sala, y sólo terminará cuando el último se haya ido”. Cf. FERRARI, León. *Palabras ajenas*. Buenos Aires: Falbo, 2008. Adaptado, o texto teve uma montagem de Leopold Maler em 1968, estreando no Arts Laboratory, de Londres, com o título de *Listen Here Now. A News Concert for Four Voices and a Soft Drum*.

⁵⁹⁰ “La música contemporánea nos es necesariamente tonal o atonal, no es obligatoriamente electrónica ni se desenvuelve forzosamente en la ultracomplejidad contrapuntística. A veces juega con las convenciones anteriores y a veces las niega. En algunas ocasiones elige circular por los mismos canales que la música del pasado –los conciertos, las representaciones de ópera– y en otras intenta fundar, con ella, nuevas formas de recepción. La música compuesta a partir del siglo XX puede ser casi de cualquier manera pero

uma “música não figurativa”, como definiu Ferrari⁵⁹¹, mas também uma escultura que se lê, ou nas inscrições dos desenhos no ar ou em suas traduções, como no texto *Flasharte I: Berimbau: artefato para desenhar sons*, escrito por León Ferrari em 1979 e então reproduzido para ser enviado por correio. Nesse texto, como se verá, coexistem leveza e luta, entrega e resistência, outro modo de criar a inação como estratégia, o movimento da vida ou o acontecimento, que, enquanto impessoal – escreve Esposito em sua leitura de Deleuze –, “coincide con una emisión de singularidades que no tienen la forma aperceptiva del yo ni la transcendental de la conciencia”⁵⁹².

Tal emissão de singularidades corresponderia ainda às carícias entre os corpos, aos afetos, aos encontros de tempos heterogêneos, de linhas de deslocamento e concatenação⁵⁹³. As esculturas sonoras que se seguiram a *Berimbau* receberam outro nome significativo: *Percanta*, “palavra do lunfardo de Buenos Aires que significa ‘menina, moça, garota’”, explica Ferrari⁵⁹⁴. Com efeito, o léxico do lunfardo registra esse sentido: “Mujer, considerada desde el punto de vista amoroso”; mas acrescenta a ele uma deriva das mais notáveis: “Probablemente, del esp. *percal*: tela de algodón, muy empleada en la indumentaria femenina”⁵⁹⁵. O célebre tango *Percal* de Homero Expósito, de 1943, não deixa de abrir a passagem de um sentido a outro:

[...]
La juventud se fue...
Tu casa ya no está...
Y en el ayer tirados

siempre responde a una especie de vacío inicial. En todo caso, es la primera en la historia para la que no hay una estética fijada de antemano; es la que inaugura la necesidad de, antes de existir, preguntarse –y responder con la obra, es claro– acerca de su estética. Y es la única que partió, aunque haya sido para no tener en cuenta ese punto de partida, de la posibilidad de no ser música”. FISCHERMAN, Diego. *Después de la música: el siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 29

⁵⁹¹ Cf. Cronologia de Andrea Giunta em GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*

⁵⁹² ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. *Op. cit.*, p. 206.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁹⁴ *Apud* GIUNTA, Andrea. (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*, p. 177.

⁵⁹⁵ GOBELLO, Jose. *Diccionario Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Pena Lillo Editor, 1989, p. 164.

se han quedado
acobardados
tu percal y mi pasado.
La juventud se fue...
Yo ya no espero más...
Mejor dejar perdidos
los anhelos que no han sido
y el vestido de percal.
[...]⁵⁹⁶

Cria-se assim uma sucessão de dobras em que se passa do labirinto à linha, e da linha à letra, e da letra à música, e da música ao corpo, e do corpo ao tecido, e do tecido à linha, e isso não linearmente mas sim em trama, quer dizer, com texto, por passagens que coexistem, se disseminam, se aproximam e distanciam em modulações, tonalidades, vazios, línguas, linguagens, num contínuo flerte entre si, como num jogo de sedução do pensamento. Poderia ser dito que o trabalho de Ferrari *percanta*, no caso de se escutar essa palavra num português quem sabe alheio à língua portuguesa: composta pelo prefixo latino *per-* – movimento através de, passagem por, mas também proximidade, intensidade – e o verbo *cantar* conjugado na terceira pessoa: ele, ela, um qualquer *percanta*: quando se busca ou é através do canto, e quando um cantar se canta cantando o outro. Eis, enfim, uma forma de extroversão que se situa no confim do horizonte da pessoa; uma suspensão ou bloqueio dos seus efeitos a partir da identificação com o acontecimento, instância em que a causa concorda com seu próprio efeito e o agente é uma mesma coisa com seu próprio paciente⁵⁹⁷. Uma saída que passa pela vida, na medida em que esta escapa por todos os lados ao controle e exatamente assim constitui cada singularidade, não deixando de ser, portanto, ainda uma última linha de resistência à reificação. Uma terceira pessoa *percanta*: seduz, seduzida.

7. Na poesia de Ferreira Gullar, o que se delinea como pessoa ou homem, particular ou universal, povo, justiça, liberdade, memória, linguagem, poema, corpo – para citar assim algumas das figurações mais frequentes em sua poética –, o que se delinea, em suma, com significantes como esses muitas vezes parece ser inseparável de uma

⁵⁹⁶ Agradeço a referência a Gaston Cosentino. A letra e a música são encontradas facilmente na *web*.

⁵⁹⁷ CF. ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. *Op. cit.*, p. 205-206.

outra demanda, que em princípio é tão abrangente quanto vaga, e que, no entanto, influi de modo notável também sobre o sentido que, com os poemas, pode-se desdobrar a respeito do político, do poético, do ético etc.: a *vida*. Com efeito, a vida enquanto *demanda*, isto é, enquanto significante investido de afeto e lançado como *sensível* num campo de contendas hegemônicas é algo absolutamente recorrente nos textos de Gullar. E nos poemas que estabelecem franca relação com seu exílio (1971-1977), sobretudo, o termo aparece como articulador semântico fundamental. Agora, que vida é esta? Como essa vida se relaciona com a singular situação do exilado? E de que modo seu sentido está implicado nas demais figurações da poesia de Gullar? Tais questões – que já vêm encontrando aqui algumas proposições de leitura – inevitavelmente fazem eco a uma larguíssima e muito complexa discussão a respeito das políticas da vida que estão na base do que constitui a civilização ocidental e cristã. Não se deve, portanto, naturalizar a vida pensando-a como portadora de uma essencialidade que fala por si, e tampouco como um conceito autônomo ou um recurso poético livre de consequências; de outro modo, pode-se, sim, tentar compreender como em poemas esse significante permite expor a performatividade de dispositivos que produzem efeitos concretos sobre *isso* que costuma chamar-se, exatamente, *vida*. Nesse sentido, assim como salientava Freud no célebre ensaio de 1913, em sua leitura a respeito do termo polinésio *tabu*⁵⁹⁸ – ou, para os antigos romanos, o equivalente *sacer*, tão caro às análises de Giorgio Agamben⁵⁹⁹ –, *vida* seria um significante que dá a

⁵⁹⁸ “‘*Tabú*’ es una palabra polinesia cuya traducción nos depara dificultades porque ya no poseemos el concepto que ella designa. Este era corriente aún entre los antiguos romanos; su ‘*sacer*’ era lo mismo que el ‘*tabú*’ de los polinesios. [...] El significado del *tabú* se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice ‘sagrado’, ‘santificado’, y, por otra, ‘ominoso’, ‘peligroso’, ‘prohibido’, ‘impuro’. Lo opuesto al *tabú* se llama en lengua polinesia ‘*noa*’: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al *tabú* algo como el concepto de una reserva; el *tabú* se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta ‘horror sagrado’ equivaldría en muchos casos al sentido del *tabú*”. FREUD, Sigmund. Tótem y *tabú*. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912-13]). In: _____. *Obras completas*. Vol. 13 (1913-14). Tótem y *tabú* y otras obras. Traducción: José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 01-164 [p. 27].

⁵⁹⁹ Quem, a respeito do ensaio de Freud, afirma no primeiro volume de sua longa série de estudos sobre a vida nua e a soberania: “[...] é somente com esse livro que uma genuína teoria geral da ambivalência vem à luz, sobre bases não

ver uma ambivalência, uma situação sujeita a tensão: trata-se de uma força ao mesmo tempo reivindicada e obliterada pelo poder; uma pulsão – poderia ser dito – estruturante e ao mesmo tempo desestabilizante, que por isso deve ser reprimida – ou banida, não chegando a ser, contudo, cancelada – em suas recorrentes manifestações.

Como visto, a primeira edição de *Dentro da noite veloz*, publicada em 1975, com Gullar exilado, trazia também poemas mais antigos reunidos sob o nome de *O vil metal*. O conjunto, longe de fechar-se num todo, abrangia assim um largo e heterogêneo período de produções que se estende de 1954 a 1974. Entre os poemas mais antigos encontra-se “Vida,” que precisamente abre *O vil metal* e pode ser um dos trabalhos mais interessantes para se pensar esse nó antinômico que o poema anuncia já em seu título, não apenas com o significante, mas igualmente com uma sorte de transitividade, ou melhor, de condição suplementária, marcada com a vírgula:

Vida,

a minha, a tua,
eu poderia dizê-la em duas
ou três palavras ou mesmo
numa

corpo

sem falar das amplas
horas iluminadas,
das exceções, das depressões
das missões,
dos canteiros destroçados feito a boca
que disse a esperança

fogo

sem adjetivar a pele
que rodeia a carne
os últimos verões que vivemos
a camisa de hidrogênio
com que a morte copula
(ou a ti, março, rasgado
no esqueleto dos santos)

Poderia escrever na pedra
meu nome

apenas antropológicas e psicológicas mas também linguísticas”. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. *Op. cit.*, p. 86.

gullar
mas eu não sou uma data nem
uma trave no quadrante solar
Eu escrevo
facho
nos lábios da poeira
lepra
vertigem
cona
qualquer palavra que disfarça
e mostra o corpo esmerilado do tempo
câncer
vento
*laranjal*⁶⁰⁰

O poema se joga na contenda da disseminação e do controle. É uma cena da finitude e de sua escritura: trata-se do que poderia ser dito ou escrito a respeito da peremptória efemeridade que a passagem de todo vivente prolifera e de como esse dizer e escrever, mesmo em silêncio – “sem falar [...]”, “sem adjetivar [...]” –, toca, por uma ambivalência incontornável, ao que parece, as exceções, as ruínas, os dispositivos destinados à decisiva arbitrariedade, por assim dizer, que todo poder gestor calcula. Assim se pode ler, por exemplo, a aproximação à figura do Sol, no poema não só alentadora simbólica de verões passados, mas sobretudo ameaçadora em sua recriação tanatológica, na forma do artefato, conhecido então como bomba H, que também libera energia por meio da fusão nuclear do hidrogênio: este, quem sabe, um tecido sem adjetivos – de experiência impossível – “com que a morte copula”, na medida em que bem serve à captura do vazio, da ausência, da imaterialidade de um elemento gasoso, formador ele, também, da fluidez da água; um tecido estendível, ainda, à figuração de um mês de março que, conquanto igualmente prescindia de qualificações, é “[...] rasgado / no esqueleto dos santos)”, entre parênteses, suspenso como no preparo⁶⁰¹ de um estado de exceção, como no preparo de um golpe.

A inscrição da vida humana não se dá por si mesma, isto é, não basta a natureza vivente para que sua ontologia encontre expressão: é preciso o poder, a técnica, a linguagem para que essa vida então ganhe sua materialidade singular. *Vida* é aquilo que requer um suplemento,

⁶⁰⁰ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Op. cit., p. 81.

⁶⁰¹ Vale lembrar: os poemas de *O vil metal* foram escritos entre 1954 e 1960.

uma prótese, uma inscrição impessoal que sempre incida sobre ela com uma investidura *a posteriori*, sendo esta a sua paradoxal condição essencial. Nesse sentido, *vida* é algo que poderia ser dito ou escrito, sem, contudo, como o que vem a seguir de uma vírgula, ser necessariamente explicado ou definido, e sim repetido em sua diferença, deslocado, excedido. Para isso bastaria uma palavra, *corpo*, um corpo singular que desse modo diz o plural. É o que se reafirma se ao chamado do título, como se fosse um vocativo, atende a série de substantivos em itálico – note-se: todos em letras minúsculas, como nomes impróprios, ou seja, nomes afins a uma contemporaneidade sem consignas ideológicas, mas não sem demandas políticas –, série que é composta como uma coluna vertebral partida, e mesmo *de-cadente*, ao longo do corpo do poema: *Vida, corpo, fogo, gullar, facho, lepra, vertigem, cona, câncer, vento, laranja*. Nada explica a vida que, embora inscrita no curso de uma inseparável escritura lapidária – vale dizer: no curso de uma incontornável *des-figuração* autobiográfica –, extravasa seu sentido numa cadeia de significantes vicários potencialmente sem fim: “Poderia escrever na pedra / meu nome / [...] / mas eu não sou uma data nem / uma trave no quadrante solar”⁶⁰². Com o que se pode dizer que o forte dialogismo que condicionaria a discursividade e a relação de poder e dependência entre primeira e segunda pessoa, muito recorrente, aliás, nos poemas de Gullar, parece ser deslocado em direção a uma exterioridade não pessoal inominável que se insinua nos distintos nomes e mesmo no nome próprio – sempre impróprio para José de Ribamar Ferreira –, que é destituído de seu caráter exclusivo para, minúsculo, menor, inscrever-se na deriva como um nome comum⁶⁰³. Com essa impessoalidade que não enuncia nada e desloca a vida, em suma, vida passa a ser questão de vestígios e passagens: “Eu escrevo / [...] / nos lábios da poeira / [...] / qualquer palavra que disfarça / e mostra o corpo

⁶⁰² GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁰³ Afirma Roberto Esposito em sua leitura de Benveniste: “Así como la persona –en la alternancia del yo y del tú– no puede referirse autorreferencialmente más que a sí misma en una situación puramente discursiva, la tercera persona –vale decir, la no-persona– remite siempre a un referente externo de tipo objetivo, a algo o a alguien, pero a un alguien no individuabile como *esta* persona específica, pues no es referible a nadie o bien es extensible a todos. Se podría afirmar que ella se sitúa precisamente en el entrecruzamiento entre nadie y quienquiera. O no es persona en absoluto, o es toda persona –en realidad, ambas cosas a la vez–”. ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. *Op. cit.*, p. 155.

esmerilado do tempo [...]”⁶⁰⁴. Uma palavra qualquer *re-vela* essa passagem impessoal do tempo e da vida; inclusive a palavra *eu*, tão singular-plural, e tão alheia, neste caso, quanto ele, ela, um. A poeira, o tempo esmerilado: onde há pó há pensamento, ou seja, há arquivo, leitura, contato, contingência, de modo que *vida*, enfim, é isso que se dá com a potência do que pode sobreviver, com o imaterial que *per-vive*.

8. Não obstante um poema como “Vida,”, ao que parece, a drenagem de significados cristalizados que redonda da faculdade mimética da linguagem, ou ainda, a repetição diferida de uma an-originalidade fundamental nem sempre encontra facilmente a sua efetividade, a sua vazão. Ao contrário, afunilando-se em canais estreitos, de direções contrárias e incomunicáveis, muitas vezes parece estancar e condensar-se, até que um trabalho do tempo e com os tempos desobstrua as superfícies, os meios, em abertura do pensamento. É assim que, em certos momentos, mesmo com intenções pretensamente críticas, a repetição de uma estrutura parece encaminhar acriticamente as suas melhores condições de continuidade e eficácia. Analisadas a partir do distanciamento temporal e, sobretudo, desde a radical alteração dos pressupostos que garantiam a vigência de sua historicidade, as polarizações ideológicas em torno do horizonte revolucionário que marcaram as disputas políticas desde o final da segunda guerra mundial são, provavelmente, nesse sentido, emblemáticas de um desempenho intensivo que afinal lograram algumas das posturas mais refratárias das vias da ocidentalização do mundo. Desse modo é que “Vida,” torna-se ainda mais notável, quando lido em contraposição às reincidências da palavra *vida* em poemas posteriores, mas também reunidos em *Dentro da noite veloz*. Vale passar por algumas dessas reincidências, a fim de salientar suas distintas inflexões, com seus efeitos.

Em “Voltas para casa”, datado de 1963, ou seja, quando o engajamento marxista de Gullar já se consolidara, reverberando em proposições verticais – tanto críticas quanto poéticas – conscientizadoras de um povo algo tipificado, dado *a priori*, o comum cede à força da captura da estrutura social e da máquina da governabilidade. A função do poema e do poeta é apontar a exploração e a alienação impostas, sem rodeios: “Desde quando / tua vida parou? Falas dos desastres, / dos crimes, dos adultérios, / mas são leitura de jornal. Fremes / ao pensar em certo filme que viste: a vida, / a vida é bela! // A vida é bela / mas não a

⁶⁰⁴ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 81.

tua”⁶⁰⁵. *Vida* é desse modo a vida *do* sujeito, isto é, a vida própria de uma segunda pessoa – a quem o poema se dirige numa espécie de autoridade onisciente – sujeitada por um ramerrão em que “[...] a guerra / agora é outra”⁶⁰⁶ (possivelmente fazendo eco, em outro tom, ao Drummond de “Economia dos mares terrestres”, que em 1945 apontava para o mal-estar da domesticação da vida ou, mais precisamente, do desejo: “A queixa / comprimida na garrafa / quer escapar / [...] / Dir-se-ia, na chama, uma sombra, / não arde, também se destrói. / [...] / Limita-se / à contemplação metódica da mosca / fora da garrafa / (mas já são outros problemas)”⁶⁰⁷). Gullar mantém o tom e a discursividade em “No mundo há muitas armadilhas”. No poema, uma segunda pessoa é concebida não como vivente e sim como individualidade cindida, para a qual a vida é ao mesmo tempo alteridade e encerro: “Estás preso à vida como numa jaula”⁶⁰⁸, do mesmo modo que, segundo tanto a tradição cristã quanto o neoplatonismo, a alma seria prisioneira do corpo⁶⁰⁹. Certamente, distinto seria afirmar que um homem é inseparável da vida, o que permitiria pensar nos termos de uma figura vivente, um incidível de *bíos* e *zoé*⁶¹⁰. Ao valer-se de uma semântica policial, no entanto, o poema joga com a objetivação das partes – uma coisa na outra – e a exclusão dos contrários. Sua estrutura é paradigmática. Assim, perguntar-se qual o horizonte da liberdade não implica pensar na liberação de um interdito: é tão somente o mesmo que indagar a respeito da morte: “[...] não te mataste e não vais / te matar / e aguentarás até o fim”. A resistência não se dá pelo alheamento ou a impessoalidade mas sim na forma de uma contra-força, uma negação que na verdade não escapa senão complementa o efeito excludente da apropriação: “O certo

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁰⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 71-72.

⁶⁰⁸ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁰⁹ “[...] del mismo modo en que la persona, implantada en la materia viviente del individuo, sobresalía de ella de manera irreductible”. ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. *Op. cit.*, p. 113.

⁶¹⁰ Neste ponto, é interessante notar a diferença que se estabelece no poema entre o homem e a infância, caracterizada por uma animalidade desejanete e um não saber: “[...] olhas o teu filho, o bichinho / que não sabe / que afoito se entranha à vida e quer / a vida / e busca o sol, a bola, fascinado vê / o avião e indaga e indaga”. GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 40.

é que nesta jaula há os que têm / e os que não têm”⁶¹¹. É, portanto, nesse sentido, um poema que registra o regime de sentido do biopoder que, em sua modalização tanatológica, decide sobre “deixar morrer” e “fazer viver”⁶¹²: “De fato / o homem está preso à vida e precisa viver”⁶¹³.

É interessante notar que Ferreira Gullar e León Ferrari incidem sobre o mesmo significante, *jaula*. Uma escolha nada aleatória em que o sentido, no entanto, se maneja de modo diverso. Se em suas notas de 1963 Ferrari pensava suas esculturas de arame e seus desenhos, consensualmente considerados como abstratos, também como “trampas para generales”, em 1977, exilado, pensaria em sentidos mais abertos, por assim dizer, para suas peças *jaula*, algumas das quais não são verdadeiramente fechadas, mas de fato “abiertas afuera”⁶¹⁴, enquanto em outras poderiam ser colocados prismas de acrílico com flores, papéis escritos, livros, além de bonecas, fotos, notícias de sequestros e de cadáveres. “Jaula para aire”, “espacio enjaulado”, “límites del espacio”, “jaula para espacio”, “espacio cruzado”, “espacio tomado” são nomes que aparecem junto com os desenhos em seu caderno. Esses possíveis títulos pouco explicariam os trabalhos, no sentido de que não os complementaríamos discursivamente. São títulos que nomeiam, mas pouco apropriam. Eles apontam no sentido do que pode vir a ser cada jaula, para o que cada situação pode ou não encerrar. Uma inscrição diferente, portanto, da metáfora do homem preso à vida *como* numa jaula, que estabelece um regime de sentido em que a condição da separação confinadora se estenderia, fatalmente, a todos os homens. Mas há, no entanto, um momento em que essa diferença parece se tornar menos marcada. Trata-se de outra coincidência significativa, encontrada numa escultura de arames de Ferrari de 1961 e em três versos, precisamente, ainda do mesmo poema de Gullar: a referência a Yuri

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 41.

⁶¹² “[...] uma das mais maciças transformações do direito político do século XIX consistiu, não digo exatamente em substituir, mas em completar esse velho direito de soberania – fazer morrer ou deixar viver – com outro direito novo, que não vai apagar o primeiro, mas vai penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo, e que vai ser um direito, ou melhor, um poder exatamente inverso: poder de ‘fazer’ viver e de ‘deixar’ morrer”. FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 285-315 [p. 287].

⁶¹³ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁴ FERRARI, León. Caderno de notas (1977-1978). Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

Gagárin: “Estamos todos presos / nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver / de fora e nos dizer: é azul”⁶¹⁵. Embora mantenha a semântica policial da exclusão, esse deslocamento que faz, agora, com que jaula seja o mundo, o planeta que se chama Terra, e não mais a vida, é o que abre a vida à sua potência, à sua *ex-istência*, na medida em que suspende a separação – ou a união traumática – que antes se estabelecia, exatamente, entre homem e vida. Quer dizer: com esses três versos se afirma que se antes uma pessoa estava separada mas confinada à vida, agora todos os homens encontram no mundo o seu *confim*. Um confinamento aberto, dir-se-ia, porquanto a figura de Gagárin estende a vida ao limiar dos mundos possíveis, e mesmo aos mundos onde prevalece – como na escultura vazada de Ferrari – um sentido alheio e ainda não encontrado de *comunismo*; mundos, em suma, onde se dá, onde se doa o que há de mais comum ou impessoal: o vazio, o fora, o espaço: aquilo que não pode ser conquistado e *não faz parte*, embora se possa *com-partir*.

Outros poemas de *Dentro da noite veloz* seguem essa figuração da vida, que busca fazer-se livre sem deixar de estar sujeita à performatividade dos dispositivos da civilização ocidental e cristã. Assim, redonda uma primeira pessoa que se dirige a um *tu* ou a um *você*, muitas vezes no intuito de conformarem o *eu* expandido da primeira pessoa do plural. Datado de 1963 e tendo Brasília como lugar assinalado, “Homem comum” reúne em poucos versos uma série de dispositivos de controle e captura da vida e a dilatação da identidade do *eu*, que ao chamar um *amigo* para a luta de um “homem comum” faz com que um outro, certamente *inimigo*, seja pressuposto (a “pressão do imperialismo”⁶¹⁶ será nomeada logo em seguida), deixando à mostra que a lógica que rege o poema é, em verdade, não comum, e sim imunitária: “Sou um homem comum / brasileiro, maior, casado, reservista, / e não vejo na vida, amigo, / nenhum sentido, senão / lutarmos juntos por um mundo melhor”⁶¹⁷. Mas talvez o registro mais tenso da antinomia que se inscreve nesses poemas que tocam o exílio de Gullar se encontre em “Maio 1964”, publicado antes num dos principais veículos da resistência cultural à ditadura, a *Revista Civilização Brasileira*, de Ênio Silveira⁶¹⁸.

⁶¹⁵ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁶¹⁸ Cf. CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Resistência e Crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, jul.-dez. 2004, p. 891-913.

Aqui, a complexidade da relação entre direito e vida é evocada através da incorporação do discurso difundido com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, e a negação frontal do *vazio de direito* que é o estado de exceção criado pela decisão soberana:

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
 que é cheia de crianças, de flores
 e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
 ter dois pés e mãos, uma cara
 e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
 que nenhum ato
 institucional ou constitucional
 pode cassar ou legar⁶¹⁹.

A tensão se mostra por um movimento duplo e em certo sentido contrário. O primeiro poderia ser enunciado da seguinte maneira: ainda que o poema mantenha uma continuidade entre *vida* e *todos*, quer dizer, ainda que não separe a vida em vida qualificada e vida biológica, e nem em outras formas, *legítimas* ou não, de vida e de viventes, a inscrição da vida *propriamente* humana no âmbito do direito é o que permite sua objetivação e a incidência de um poder gestor sobre ela. Em poucas palavras: a reivindicação do poema, no modo como é conduzida, reconduz a demanda insatisfeita à linhagem paterna do *oikos*. Isso porque o direito é – ao menos até agora – a instância mesma que administra toda sorte de exclusões e legitimações dessas exclusões. Ou mais precisamente: o direito só se constitui por meio desses efeitos. Nesse sentido, uma expressão como “direito comum” é uma fórmula que antes de tudo expressa a profunda contradição dos termos em jogo. O direito, tal como se o conhece em exercício e jurisprudência, não encontra equivalente em nenhuma forma de direito da vida, senão na exemplaridade do direito das *pessoas*. Vale lembrar: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos”; um direito que naufraga junto com o discurso que o reivindica, como assinalou Hannah Arendt, tão logo se apresente uma figura totalmente desprovida de qualquer categorização, qualquer pertencimento: um homem despojado de qualquer complemento. Nessa cena, *pessoa* é exatamente o performativo

⁶¹⁹ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Op. cit., p. 46.

daquilo que Roberto Esposito nomeia *maquinaria imunitária*⁶²⁰; em função de sua operação “los términos ‘individuo’, ‘derecho’ y ‘humanidad’ no llegan a disponerse a lo largo de una única línea”. O direito não é capaz de unificar humanidade e indivíduo: o indivíduo não pode reconhecer-se como ser humano no dispositivo do direito⁶²¹. Para o trabalho de Gullar, o que se configura, então, é um irônico espelhamento, inadvertido, sem dúvida, sintetizado no poema seguinte de *Dentro da noite veloz*, “Agosto 1964”:

Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar⁶²².

Nesses poemas, o que se lê muitas vezes assemelha-se à análise que Agamben faz do corpo biopolítico do Ocidente: “Uma lei que pretende fazer-se integralmente vida encontra-se hoje cada vez mais frequentemente diante de uma vida que se desanima e mortifica em norma”⁶²³. Seja como for, é preciso reconhecer nesses versos a aposta que outros poemas – como “Vida,” – dão a ver de modo mais marcante. É a aposta em que *vida e todos*, ou melhor, em que *vida, homem, animal, ele, ela, um* seriam compostos, efetivamente, lado a lado, com o que bastaria referir-se à vida para expor o seu caráter singular-plural, como expressão de uma força indomesticável pelo direito; uma força, aí sim, comum, que na verdade *destituiria* o direito⁶²⁴: *uma força*, precisamente, sem expressão discursiva nem dialógica: designada com a impessoalidade de uma não-pessoa que aponta para o horizonte de “un derecho que finalmente pueda traducirse en justicia”⁶²⁵. É desse modo,

⁶²⁰ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 29.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 101.

⁶²² GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz. Op. cit.*, p. 48.

⁶²³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I. Op. cit.*, p. 193.

⁶²⁴ Essa força que destituiria o direito encontra em Walter Benjamin, em texto de 1921, o nome de *violência pura*: “É na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica”. BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas cidades, 2011, p. 155.

⁶²⁵ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 29.

quem sabe, que em “Verão” se lê: “É essa esperança doida / que é o próprio nome da vida”⁶²⁶. *Essa* que retoma na situação enunciativa tão somente um fugidio “fevereiro azul” que resiste à morte “como fera ferida”⁶²⁷. E, com isso, *essa* que sobretudo aponta para um referente externo ou alheio, assim como a não-pessoa tem como âmbito de sentido a ausência. É um verão, um momento, uma linha de deslocamento e de concatenação sem origem nem final, feita de velocidade, afetos, trânsitos⁶²⁸. Tal é a aposta: uma “esperança doida” que é própria para o nome da vida na medida em que não enuncia nada, ou enuncia somente *um nada*, sua impropriedade. Essa esperança doida, essa ausência presente ou, enfim: *essa, ausência*. Poderia ser dito que uma espécie de loucura abala a consciência – o direito, o discurso, a pessoa – e coloca em jogo uma pulsão que seguia reprimida: a vida que se alinha regularmente com as rimas do poema de dez estrofes com quatro versos em cada é ao mesmo tempo a vida que se desalinha: a afirmação da vida com o delírio da língua.

Outras figurações desse estranhamento aparecem de modo muito interessante em “A Poesia”, “Passeio em Lima” e “Ao nível do fogo”, igualmente em *Dentro da noite veloz*. No primeiro, como já se viu, está uma modulação da pó-ética de Gullar, entendida aqui enquanto figuração do impessoal com a qual vida e arte se mantêm em contato e criam um espaço – *a-tópico* – de experiência que é incontornável, ou seja, não eludível e nem apropriável. Já em “Passeio em Lima”, poema que não estava presente na primeira edição de *Dentro da noite veloz*,

⁶²⁶ GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. *Op. cit.*, p. 30.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ A isso se poderia dar o nome de *ecceidade*, como escreve Esposito em sua leitura de Deleuze. “La individuación de la vida, de una vida, no coincide con la de un sujeto personal. Entre ambos se interpone la categoría de ‘ecceidad’. También esta designa, individuándolo, algo muy particular, pero no necesariamente una persona, una cosa o una sustancia. Por ejemplo, una estación o una hora del día son ecceidades igualmente determinadas de los individuos propiamente dichos, pero no coinciden con ellos, como tampoco un fragor de lluvia, un soplo de viento o un rayo de luna. Lo que los caracteriza, además del movimiento producido por la combinación de sus moléculas, es una aptitud para la composición de otras fuerzas, de cuyo efecto, o afecto, son objeto, transformándose y transformándolas en individualidades más complejas, sujetas ellas mismas a la posibilidad de ulteriores metamorfosis. Un grado de temperatura puede combinarse con determinada intensidad de blanco, así como esta puede revestir una superficie hasta identificarse con ella”. ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. *Op. cit.*, p. 213-214.

sendo também ele, portanto, efeito de uma definição exílica *a posteriori*, a figuração do impessoal remete uma vez mais às passagens de tecido, de texto, de crivo e de acontecimento, assim como remete à não-autonomia das artes e dos materiais, o que encontra inflexões notáveis também nos trabalhos do *Taller Laberinto* ou de René Lalique:

Debaixo desta árvore
sinto no rosto o calor
de suas flores vermelhas (como
se dentro de um relâmpago)
Podiam ser de trapo
essas flores, podia
ser de pano esse
clarão vegetal –
que é a mesma a matéria da flor,
da palavra
e da alegria no coração do homem⁶²⁹

É essa figuração do acontecimento – que desfaz os limites entre sujeito e objeto, agente e paciente, causa e efeito – que se mostra também em “Ao nível do fogo”, poema que abre o livro de 1975 trazendo o registro – dir-se-ia: a marca da passagem pela administração migratória – “(Buenos Aires, 1974)”. Com efeito, é considerável, no poema, a conjunção dos aspectos da impessoalidade que figuram na poesia de Gullar e o cruzamento deles com a figura do poeta. Após passar por Moscou, Santiago e Lima, Gullar volta a Buenos Aires – onde já havia estado rapidamente durante o exílio –, cidade em que permanece até 1977, quando decide retornar ao Brasil. A crescente tensão que passou a fazer parte do cotidiano das grandes cidades argentinas nos momentos que antecederam o golpe de 1976 foi, para ele, igualmente impactante, e pode-se mesmo afirmar que de certa forma ainda mais intensa, na medida em que seu passaporte havia sido apreendido e logo cancelado, e estando o poeta ameaçado, agora, não apenas pela ditadura brasileira, mas pelo alcance amplificado do Plano Condor. Assim, como em “A Poesia” e *Poema sujo*, há um forte sentido referencial, ou melhor, situacional em “Ao nível do fogo”, o que sem dúvida é acentuado pela situação limite: com o poema, o significante *morte* não se distancia do efeito do acontecimento por antonomásia que

⁶²⁹ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 227.

leva esse nome. É *dai* – desse limite de toda experiência – que então se quer enunciar:

[...]
Ao nível do fogo
e entre fogos (em Santiago
do Chile, em
Buenos Aires, em)
falo
à beira da morte
como os vegetais
com seu motor de água
como as aves
movidas a vento,
como a noite (ou a esperança)
com suas hélices
de hidrogênio⁶³⁰

Falar à beira da morte talvez seja a forma mais radical de identificação com o acontecimento e a impessoalidade. Isso no sentido de que esse *falar* não significa confrontar dialeticamente a morte. Significa uma dobra do ser sobre si mesmo, o que se chama *devir*. “Esto es la vida, siempre *una* vida: no lo que resiste a la muerte y se origina en el enfrentamiento con ella, sino lo que la separa de sí misma desplegándola en un proceso de permanente mutación”⁶³¹. É assim que se dá uma abertura do *eu* e da figura autoral fixada num território em direção a uma heterogeneidade não transcendente e nem atada a pertencimentos de sangue, raça, nacionalidade etc. Nessa heterogeneidade que se dobra sobre si a vida é uma vida que se compõe com uma série de desdobramentos: por vegetais, motor de água, aves, vento, a atmosfera da noite, a da esperança – em suspenso – e, exatamente por isso – por que não? –, com hélices de hidrogênio, quer dizer, já então, com uma possibilidade afirmativa que toca os *dispositivos*. O que conta “[...] es sobre todo el devenir de una vida que se individua sólo rompiendo las cadenas y las prohibiciones, las barreras y las fronteras que el hombre grabó en ella”⁶³². Isso é estar ao nível do fogo: passivamente, como este “falo / à beira da morte”; ativamente, como este *falo* que é também figura de uma pulsão liberada, de um

⁶³⁰ *Idem. Dentro da noite veloz. Op. cit.*, p. 3-4.

⁶³¹ ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 32.

⁶³² *Ibidem*, p. 216.

interdito caído, de um desejo em fluxo e sem objeto. Um *falo* que, além disso, como instância de passagem da voz, deve ser diferido: “A diferencia del ‘yo pienso’, retirado en la interioridad de la reflexión, el ‘yo hablo’ se vuelca a una exterioridad donde el que habla es más bien el lenguaje, en la forma impersonal de un murmullo anónimo”⁶³³. *Eu falo* se expõe como *se diz*: a situação limite encontra na impessoalidade – em *barulhos*, em *muitas vozes*⁶³⁴ – a sua mais intensa modulação.

9. Essa *vida enquanto aparição*, ou ainda, enquanto exterioridade imaterial e impessoal que toca um corpo, uma escuta, uma *otobiografia*, franqueia uma abordagem notável do mais célebre poema de Ferreira Gullar, emblemático de sua experiência do exílio e do contexto ditatorial no Cone Sul, mas apenas na medida em que é a disseminação do próprio texto que cria uma cifra de leitura para suas condições contextuais. *Poema sujo*, escrito entre maio e outubro de 1975 em Buenos Aires, dificilmente pode ser separado da história de sua feitura, muito divulgada pelo próprio Gullar, não obstante tenha sido Vinicius de Moraes quem de fato primeiro promovera a notoriedade do poema, ao gravar numa fita, em casa de Augusto Boal, também exilado na Argentina, a leitura feita pelo poeta. Os relatos dizem que Gullar já havia ensaiado na véspera uma apresentação do texto para um pequeno grupo de conhecidos. Como o impacto entre os presentes fora grande, Vinicius então insistiu para que nova leitura fosse feita, a fim de registrá-la com um gravador, devidamente providenciado, como enfim veio a acontecer. A fita com a gravação – já aí o registro da escritura, na ausência de toda presença do autor-leitor –, levada ao Brasil, em diversas oportunidades seria então tocada e reproduzida para pequenos grupos que se reuniam, até a edição do poema por Ênio Silveira, em 1976, ocasião em que Vinicius de Moraes publicou na revista *Manchete* um texto no qual afirmava a necessidade da volta de Gullar ao país⁶³⁵.

Dir-se-ia que a singularidade da experiência de Gullar comove, antes de tudo, pela exteriorização da voz que fala, que se fala, e pelo que se diz: cria-se com essa comunidade contingencial que compartilha e reenvia a escuta de uma presença ausente, de uma vida que, estando

⁶³³ *Ibidem*, p. 195.

⁶³⁴ Títulos de dois livros de poemas publicados por Gullar respectivamente em 1987 e 1999 (Rio de Janeiro: José Olympio). Seria preciso analisar detidamente as possíveis implicações da presente leitura sobre esses volumes.

⁶³⁵ São várias as recorrências dessa história. Cf. GULLAR, Ferreira. A história do poema. In: _____. *Poema sujo*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

fora, *per-vive*; comunidade que se encontra a partir desse endereçamento aberto, portanto, que parte na forma de um suporte, ou melhor, de um meio mínimo, *portátil*⁶³⁶ e quase imaterial de contato. Se o poema se entrega com um objetivo – pressionar o poder castrense –, seu fazer e sua fatura ganham força com a disseminação de um encontro faltoso. Essa é precisamente a força do poema: trata-se da força de *de-compor-se* ao compor, junto com essa comunidade imprevista, o laço de uma escuta anônima, à escuta do murmúrio da linguagem.

O poema pode ser lido, portanto, com essa escuta. De modo geral, no entanto, a crítica reincide sobre as diferentes conotações do *sujo* muito apoiada nas próprias declarações de Gullar, que afirma ter refletido muito “sobre o que seria esse poema antes mesmo de escrevê-lo”⁶³⁷. Assim, o *Poema sujo* seria sujo por três razões: “em primeiro lugar ele é sujo porque é nordestino”, pela “miséria, a doença, a morte, o lodaçal, a favela, as palafitas”; depois, é “sujo também porque, de acordo com a moral estabelecida, um poema que fala de boceta, de cancro, de todas as obscenidades, é sujo”, com “sujeira da vida”; e finalmente, o poema é “sujo porque, estilisticamente, também assim cabia ser chamado, pois não obedece a nenhuma norma”, “porque mistura prosa, ritmo, rima – enfim, mistura tudo”⁶³⁸. Afirmadas desse modo, tais razões atenuam a força situacional do poema, que, como já visto, vai além das tipificações e dos gêneros. Quer dizer, ditas desse modo, essas razões – tributárias, de modo geral, de um formalismo, ou quando muito de uma abordagem de matriz sociológica –, embora pretendam apreender ou explicar o sentido, dificilmente o tocariam, uma vez que o sentido, com efeito, não cessa de escapar ao “porque”, não cessa de *ex-plicar-se*: o sentido só se dá com uma exteriorização do sentido, só se entrega como o que não pode senão entregar-se. Pois é isso que se escuta em *Poema sujo*: poema do exílio, da língua de um outro, alheio à língua materna que, escreveu Derrida, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm como

⁶³⁶ A partir da constelação que se movimenta com Duchamp, Enrique Vila-Matas, com os vagabundos, os viajantes errantes, os exilados da arte, seria possível seguir a leitura da portabilidade do poema de Gullar.

⁶³⁷ GULLAR, Ferreira. “Entrevista”, *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 18, set. 2004, p. 387.

⁶³⁸ *Ibidem*.

suspiro, como nostalgia comum, juntamente com seus mortos⁶³⁹. É essa língua estrangeira que, como repetição diferida e diferenciadora, responde à escuta do *Poema sujo*; não, portanto, na forma de uma apropriação pelo código e sim como retorno da escritura que se endereça ao impessoal, ao que se dissemina com a linguagem da voz: *Poema sujo*, escrito em português, se escuta em castelhano, como se nos confins lógicos da língua portuguesa, como *poema suyo*⁶⁴⁰, quer dizer, *seu poema*, *poema dele*, em que o pronome possessivo corresponde à forma de uma terceira pessoa, ou seja, precisamente à ausência da pessoa, estando fora do seu regime dialógico de sentido, o que também se mostra no uso *neutro*⁶⁴¹ que o pronome admite com a terminação masculina singular (*lo suyo*), sendo invariante, neste caso, quer se refira à terceira pessoa do singular ou do plural, ao masculino ou ao feminino (*lo suyo: lo de él, lo de ella, lo de usted, lo de ellos, lo de ellas, lo de ustedes*). Este *pronome* singular-plural, forma vicária de uma força irrepresentável, de um informe – de *uma* vida –, expõe assim a vitalidade que se enuncia com o poema: com um pronome possessivo a suspensão da posse: um estranhamento, uma extroversão que se afirma com o querer-viver, fora do querer-agarrar, permanecendo alheia, inclusive, a toda a reflexão do poeta sobre o que deveria ser o poema. Nesse sentido, pode-se afirmar que com o *Poema sujo* se trata, verdadeiramente, de literatura:

⁶³⁹ DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução: Antonio Romane. Revisão técnica: Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003, p. 79.

⁶⁴⁰ A escuta é sempre a/à escuta do outro: esta leitura se deve a Raúl Antelo.

⁶⁴¹ Seria possível seguir com a leitura de Benveniste e Blanchot, mas igualmente com Barthes, explorando a potência da categoria: “O Neutro sofre sob o peso (a sombra) da gramática: = o que não é masculino nem feminino, ou (verbos) o que não são ativos nem passivos (= depoentes) = o que está retirado da genitalidade, o que não é viril nem atraente (feminino); [...] O que se pode fazer é derivar, deslocando o paradigma. → no lugar da ‘virilidade’ ou da carência de virilidade eu poria a vitalidade. Há uma vitalidade do Neutro: o Neutro brinca no fio da navalha: no querer-viver, mas fora do querer-agarrar”. E no resumo do curso: “[...] definiu-se como da alçada do Neutro toda e qualquer inflexão que esquive ou burle a estrutura paradigmática, opositiva, do sentido, visando por conseguinte à suspensão dos dados conflituosos do discurso”. BARTHES, Roland. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 149.

[La escritura literaria] habla a la tercera persona porque su enunciación no enuncia nada, o justamente la nada, puesto que no se dirige a nadie, salvo a aquellos que se posicionan ellos mismos en las fronteras exteriores del lenguaje. Este movimiento de exteriorización, o de extrañamiento, es el carácter prominente de la verdadera literatura: el escritor, al menos a partir de Proust, es aquel que arrastra a la lengua fuera de sus surcos, haciéndola literalmente “delirar”, abriéndola y poniéndola del revés como un guante. Esto puede ocurrir por la introducción de un lenguaje extranjero dentro de la lengua materna, o bien, por el contrario, por la transferencia de la lengua materna a la terminología de un lenguaje extranjero⁶⁴².

As figurações do corpo, da memória, da terra natal, da língua, do *eu*, contaminam-se, assim, com esse alheamento em que o exílio se mostra como uma sorte de *ethos* da poesia, do mesmo modo que a figura do poeta encontra sua melhor expressão autobiográfica no estranho, no *unheimlich*. A separação entre sujeito e objeto, primeira e segunda pessoa, e mesmo a separação entre *bíos* e *zoé*, parece desfazer-se num fluxo de aparições, de sentidos, de afetos, de espaços e tempos abertos que se redobram sobre si expondo-se em diferentes aspectos. Aqui, vale voltar a um fragmento já comentado, uma vez que, neste seu reaparecimento, ele se mostra distinto:

[...]
Desce profundo o relâmpago

de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco

pra tantas mortes e vidas
que se desdobram

no escuro das claridades,
na minha nuca,

no meu cotovelo, na minha arcada dentária
no túmulo da minha boca

inesperadas
palco de ressurreições

⁶⁴² ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 210.

(minha cidade
 canora)
 de trevas que já não sei
 se são tuas se são minhas
 mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
 corpo?)
 lampeja
 o jasmim
 ainda que sujo da pouca alegria reinante
 [...]
 Me levanto em teus espelhos
 me vejo em rostos antigos
 te vejo em meus tantos rostos
 tidos perdidos partidos
 refletido
 irrefletido
 [...] ⁶⁴³

Cria-se uma deriva em que *eu* e *tu*, *meu* e *teu/tua* tornam-se significantes flutuantes, imprecisos, desprendidos de uma referencialidade e de uma presentificação que reconduzem sempre à norma. Assim como o *sujo* se expõe numa sorte de contaminação pelo *sujo*, um intruso inassimilável por força de qualquer lógica imunitária, também essas duas pessoas e seus possessivos parecem tender ao contato com a exterioridade de um *ele*, de um *seu/sua*, de *um*. Nas incontáveis tardes que há numa só “tarde geral que cobre de nuvens a cidade”, o que se *tece*, fala o poema, é “a história branca / da vida qualquer”⁶⁴⁴. Essa é vida que se expõe desde o início do *Poema sujo*. Em seus depoimentos e narrativas, Gullar afirma que o poema devia nascer “antes da linguagem”⁶⁴⁵, ou ainda, “antes de mim”, “antes do verbo”⁶⁴⁶. Em outras palavras: a escritura se situa junto ao vazio, com o desejo; o que neste caso poderia ser lido como “alheio ao código”, ou ainda, “antes ou atrás da consciência”, “antes da posse e do interdito”. Daí que o *Poema sujo* se inicie, então, com esta espécie de murmúrio ou de exteriorização que parece fazer eco ao desejo de Foucault, quem cinco anos antes, em sua aula inaugural no Collège de France, começava a leitura do seguinte modo:

⁶⁴³ GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia. Op. cit.*, p. 275-276.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 245.

⁶⁴⁵ Cf. *Idem. Rabo de foguete: os anos de exílio. Op. cit.*, p. 237-238.

⁶⁴⁶ Cf. *Idem. A história do poema. Op. cit.*

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível⁶⁴⁷.

Assim, a célebre abertura do poema, algo tateante, informe e certamente alheia à discursividade; situada no limiar do aparecimento e do desaparecimento de um *eu*, espaço-tempo de onde-quando se encadeiam os inúmeros versos do exílio, já aí conduzidos por essa voz sem nome que – “atrás de mim”, diz Foucault⁶⁴⁸, ou ainda “antes de mim”, segundo Gullar – parece levar o sujeito ao limiar de sua história, diante da porta que se abre sobre sua história.

Os versos do começo do poema, agora não como foram editados e sim de acordo com o esboço datilografado e anotado pelo poeta, trazem marcas que contribuem de maneira significativa para o que se vem expondo. São ajustes lexicais e marginália que, com efeito, reafirmam a extroversão e a aposta no estranhamento. Nesse registro da impermanência – indissociável da *impronta* do corpo, de sua *ex-posição* em outra superfície, como se aqui a escritura à mão emulasse os traços de uma ecocardiografia – a poesia pode ser lida enquanto processo de exteriorização e proliferação de rastros, de restos: “sssssussussussurro / é voz? é vácuo?”⁶⁴⁹, lê-se rasurado do lado esquerdo da folha; e do lado direito outro ensaio, também rasurado, do que parece ser uma diferente

⁶⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5 ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 5-6.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁴⁹ Citado a partir da reprodução do documento na edição *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ferreira Gullar. *Op. cit.*, p. 82.

acaba possibilitando um íntimo contato com esse pensamento da disseminação, que passa igualmente por uma genealogia dadaísta que valoriza a força, a imaterialidade e suas figurações ao prescindir da presença fenomenológica e da permanência positiva dos corpos e das formas. Na tentativa de gravar, guardar e portar a memória, a verdade, a presença física do vivente, tudo que se alcança é a sua viva voz enquanto arquivo, o que por sua vez dá lugar à reprodução e à repetição da escuta segundo a lógica mimético-mecânica da contaminação, da diferença; lógica *a-lógica*, como bem se sabe, uma vez que não recusa – na verdade, não pode senão aceitá-los – o acaso, a sorte, a contingência como meios *dis-positivos* – situados ao nível do fogo, do esquecimento, do pó – de se doar *uma* vida. É assim que, na iminência de desaparecimento do *eu* – seja pela disseminação da linguagem estranhada a partir de si mesma, seja pela efetividade tanatopolítica –, a voz em primeira pessoa, que em princípio pareceria reforçar-se com as marcas do corpo e as figurações da memória, da terra natal, da língua materna etc., singulariza-se e ganha potência ao aproximar-se exatamente da impessoalidade, do homem despojado de atributos, da vida vivente, do desejo, esta espécie de ausência que em última instância aparece como linha de fuga, quer dizer, de alheamento em relação à razão revolucionária e às diversas manifestações na língua da lógica imunitária. É nessa espécie de extroversão da linguagem – com a qual o exílio não responde à topografia, aos limites, às fronteiras, mas sim se cria ao criar a escritura, a grafia, e a escuta –, é com esse endereçamento à impessoalidade, enfim, que hoje se compõem as forças de uma biopolítica afirmativa, de *uma* vida, ainda por vir⁶⁵⁰.

10. León Ferrari e Ferreira Gullar não se conheceram. E é mesmo muito curioso que Gullar, renomado também como crítico de arte, afirme nunca ter ouvido falar de León Ferrari⁶⁵¹. O que, não obstante, poderia ser entendido como sintoma de um largo gesto de recusa do autor de

⁶⁵⁰ “Precisamente la vida –*una* vida, como se titula el último texto que nos dejó el filósofo [Deleuze]– es el término en el que toda la teoría de lo impersonal parece condensarse y asomarse a una configuración aún indeterminada, pero por eso mismo cargada de inexpressadas potencialidades. La vida es la tangente, la línea de fuerza, a lo largo de la cual la inmanencia se repliega sobre sí misma neutralizando cualquier forma de transcendencia, cualquier añadido respecto del ser tal de la sustancia viviente”. ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Op. cit.*, p. 211.

⁶⁵¹ Depoimento ao autor em 23 de maio de 2012 no Rio de Janeiro.

Poema sujo com relação às questões ligadas ao *contemporâneo*; isso considerando-se as duras críticas de Ferreira Gullar ao que ele denomina “arte contemporânea”, tomando-a muitas vezes como sinônimo de “anti-arte” ou de “impostura” de “pseudoartistas” estimulada pelo poder midiático com a conivência das instituições⁶⁵². Em poucas palavras: repetir Duchamp é recair em farsa ou conivência; o que significa que, como crítico de arte, Gullar rejeita grande parte das experimentações com linguagens e materiais não-canônicos, rejeita muito do que se reúne sob o nome de conceitualismo e diversas das ações que seguem explorando, como já o fizeram as primeiras vanguardas do século XX, precisamente, o limite do que se entende por *arte*. A diferença, ou melhor, o problema, para Gullar, é que a arte contemporânea deixou de operar no campo que ele define como *estético*, e que a rigor poderia ser chamado de *formal*. Daí que a arte, para o crítico, somente possa ser avaliada, e assim definida, como já se viu, a partir de criações *permanentes*, identificáveis como arte dentro ou fora das instituições que as acolhem e legitimam: como produtos de criação humana com pleno domínio sobre uma linguagem. Trabalhos que se propõem explorar o tempo e as temporalidades, optando por registros que mimetizam a efemeridade, o que é perecível, são assim rechaçados por ele. As recorrentes censuras aos urubus que foram enviados à 29ª Bienal de São Paulo, em 2010 (presentes na instalação *Bandeira branca*, de Nuno Ramos, embora Gullar não nomeie nem o autor, nem o trabalho), recaem assim não sobre o aspecto do tempo, mas sim do lugar: retirados do espaço expositivo, tais urubus deixam de ser arte. O mesmo princípio vale para corpos nus (o que remeteria, pelo menos, à intervenção *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel, em 1970, no Salão de Arte Moderna do MAM/RJ, assim como à apresentação de Oscar Bony, *La familia obrera*, no evento *Experiencias '68* no Instituto Di Tella de Buenos Aires); para o investimento sensível das últimas proposições de Lygia Clark ou Hélio Oiticica; para as figurações da abjeção; para trabalhos que se compõem, por exemplo, de tijolos, arames, areia etc.: nada disso é permanente, nem necessário, então nada disso é arte. Nesse sentido, enfim, pode-se imaginar que Gullar muito provavelmente faria críticas e ressalvas diversas a alguns trabalhos de León Ferrari, caso os conhecesse, sobretudo às suas performances ou àqueles trabalhos que

⁶⁵² Cf. GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. *Op. cit.*, além de inúmeras intervenções do crítico em livros e em sua coluna semanal, aos domingos, no jornal *Folha de São Paulo* (Caderno “Ilustrada”).

utilizam galinhas ou pombas em gaiolas para criar, com seus excrementos, *de-cadências*, acontecimentos impessoais: pinturas abjetas, sem a intervenção do artista.

Ainda assim, como aqui se expôs reiteradamente, essa posição não impede que poemas de Ferreira Gullar toquem exatamente, assim como os trabalhos de León Ferrari, o problema do *contemporâneo* e da *pós-autonomia*, o que se pode colocar nos termos da impessoalidade, do comum. Na *vertigem do dia*, livro publicado em 1980 ainda com poemas datados do exílio em Buenos Aires, investe claramente no que poderiam ser consideradas figurações do contemporâneo na poesia: a ausência de centro ou fundação e a contingência de uma situação que, repetida, é sempre diferenciadora (como encontrar-se “Neste divã recostado / à tarde / num canto do sistema solar / em Buenos Aires”, ou em “São Luís do Maranhão”, “Rio de Janeiro”); o impessoal como um acontecimento ineludível, mas anunciado “por qualquer sopro num ramo”; o povo como uma demanda “que numa das mãos sustenta a festa / e na outra / uma bomba de tempo”; o sujeito “como um objeto que respira” fora do ângulo da visão, ou como “uma coisa onde o tempo deu defeito”⁶⁵³ etc. O que desse modo se mostra mais uma vez é que a linguagem não corresponde ao código, assim como afinal não se domestica a vida, que escapa por todos os lados às intenções autorais e ao controle dos dispositivos. Ou seja: se, por um lado, muitas vezes há um *eu* forte que, projetado pelo autor, margeia e tende a regular seus poemas, por outro há a efetividade mimética de uma *pó-ética* impessoal que opera seu radical diferimento. Uma ambivalência que é feita legível por meio da *ficção* e que seria, ela mesma, como uma sorte de encontro faltoso, outro traço incontornável da contemporaneidade, assim como do exílio. É a ficção, em suma, que pode, em seu espaçamento, enquanto espaçamento, apresentar esse imenso arquivo de semelhanças imateriais, de complexas afinidades: de *de-semelhanças*. Permanente, desse modo, é a passagem: a consagração pós-Juízo que glorifica eternamente, como “imortal”, o corpo *sujo* de Ferreira Gullar na Academia Brasileira de Letras se dá com a cadeira número 37, esse trono essencialmente vazio – como todos de fato o são –, uma vez já ocupado por João Cabral de Melo Neto, por Assis Chateaubriand, por Getúlio Vargas, entre outros; trono cujo patrono, o *inconfidente* Tomás Antônio Gonzaga,

⁶⁵³ Cf. “Ao rés-do-chão”, “Homem sentado”, “A espera”, “Bicho urbano”, “Minha medida”, “Ovni”. GULLAR, Ferreira. Na vertigem do dia. In: _____. *Toda poesia*. *Op. cit.*, p. 295-339.

reivindicava, justamente, o *pas-trono*, o *passar-o-trono*, o *não-trono*, em suma, a inoperatividade mesma⁶⁵⁴.

Na mostra *Taller Ferrari* no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, os visitantes podiam assistir ao documentário de Rubén Guzmán e Andrés Duprat *Civilización* (2012), um dos últimos realizados com León Ferrari ainda vivo. No filme, entre textos de Ferrari narrados *em off*, surge uma afirmação que parece reivindicar a força de um espaço-tempo dedicado à luta pelos Direitos Humanos, ao mesmo tempo em que desloca o consenso a respeito do que se diz com o nome *democracia*, tantas vezes afirmada pelo discurso como inseparável desses mesmos direitos, que todavia são sustentados numa espécie de cegueira quanto à antinomia que há na justaposição dos dois termos. “La democracia empieza en el culo: que cada uno haga lo que quiera con su hueco”, afirma Ferrari. Quer dizer: cada um com seu desejo, com seu vazio, com sua potência absolutamente inoperativa; cada um – como um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas – com o turvo turvo azul, com seu sussurro, seu vácuo, seu sopro, sua voz, seu

⁶⁵⁴ “Se compararmos, como amiúde me tem acontecido, a máquina do poder com uma máquina para produzir governo, então a glória é aquilo que, na política como na teologia, assegura, em última instância, o funcionamento da máquina. Ou seja, toma o lugar daquele vazio impensável que é a inoperatividade do poder; e todavia precisamente esta indizível, ingovernável vacuidade é aquilo que parece alimentar a máquina do poder, aquilo de que o poder tanto precisa, ao ponto de ter de o capturar e manter a qualquer custo no seu centro em forma de glória. / [...] *O trono vazio não é, então, um símbolo da realeza, mas da glória*. A glória precede a criação do mundo e sobrevive ao seu fim. E o trono está vazio não só porque a glória, embora coincidindo com a essência divina, não se identifica com esta, mas também porque ela é, no seu íntimo, inoperatividade. A figura suprema da soberania está vazia. / Na majestade do trono vazio o dispositivo da glória encontra a sua cifra perfeita. O seu objectivo é o de capturar no interior da máquina governamental – para fazer dela o motor secreto desta – a impensável inoperatividade que constitui o mistério último da divindade. E a glória é quer glória objectiva, que exhibe a inoperatividade divina, quer glorificação, na qual também a inoperatividade humana celebra o seu sábado eterno. O dispositivo teológico da glória coincide aqui com o profano e podemos, portanto, servir-nos dele como do paradigma epistemológico que nos vai permitir penetrar o arcano central do poder. / Começamos então a perceber porque o cerimonial e as liturgias são tão essenciais para o poder. Neles está em causa a captura e a inscrição numa esfera separada da inoperatividade central da vida humana”. AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política*. *Op. cit.*, p. 43-46.

cu. Quem sabe uma possível ética da vida vivente passe, de alguma maneira, por essa singular forma de democracia, à qual responderia a justiça de um inaudito *direito comum*, ou de um *direito em comum*, que se insinua no horizonte do pensamento, ainda como desafio.

nascimento

1. Em julho de 1984, em Buenos Aires, na extinta galeria Arte Nuevo, de Álvaro Castagnino – situada na Calle Florida, célebre espaço das vanguardas portenhas dos anos sessenta –, pouco depois, portanto, de participar com três heliografias – *Rua*, *Cruzamento* e *Passarela* – na Primera Bienal de La Habana, na qual obteve, aliás, uma menção, León Ferrari realizou a exposição *Ocho años en Brasil*, na qual apresentava desenhos, grandes planos de heliografias e esculturas em arame⁶⁵⁵. Uma publicação acompanhou a exposição; um breve catálogo que, entre textos de Hugo Monzón e José Teixeira Coelho, trazia dois textos do próprio Ferrari, *Prismas e Retângulos*, de 1980, e o anterior *Flasharte: Nascimento*, escrito em 1979 como uma sorte de exposição bifronte: não só se trata, ele mesmo, de um trabalho que, como os dois *Flashartes* seguintes⁶⁵⁶, unicamente se concretizava por meio da sua reprodução – em duzentas cópias, mas num diferimento potencialmente sem fim – e envio pelo correio – um endereçamento aberto, um *dom* que se costuma chamar “arte postal” –, mas, também, de um trabalho que se desdobrava como uma espécie de proposição de leitura sobre uma série de outros trabalhos que o artista desenvolvia com base na valorização da indeterminação dos limites entre as artes. Com o que se pode dizer que *Flasharte: Nascimento* não se esgota como *física* (obra, matéria) e nem, tampouco, como *metafísica* (ideia, espírito); não se reduz à *origem* (*arkhé*) e nem ao que pretenderia conduzir seguramente, eternamente, a ela: o *mito* (*fábula*, *história*). Sua inscrição é ambivalente, aporética, indecível entre os polos que, em tensão, compartilha. E considerando-se que esta mostra⁶⁵⁷ marca um primeiro retorno, ou melhor, uma primeira saída, a primeira exposição de Ferrari no território argentino, após o exílio em São Paulo, torna-se muito significativa a presença desse texto que, após a capa, abria o catálogo. O exílio, o nascimento: não como “parte” de uma vida e nem, apenas, como forma de re-partir: trata-se sobretudo da afirmação de um modo de parto, um modo de sair

⁶⁵⁵ Como em outras ocasiões, sigo aqui a cronologia estabelecida por Andrea Giunta. Cf. GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. *Op. cit.*

⁶⁵⁶ *Flasharte I: Berimbau: artefacto para dibujar sonidos* e *Flasharte II: A repetição*.

⁶⁵⁷ Realizada na sequência de duas coletivas, *Artistas en el papel* e *Libros de artistas*, exibidas entre abril e maio no então Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, futuro – desde 1989 – Centro Cultural Recoleta.

ou vir – do latim *venio*, *-ire*, vir, chegar, cair sobre, avançar, atacar, aparecer, nascer, mostrar-se – ao mundo, à linguagem.

Con esta página se inicia una serie de obras mixtas, retratos de hechos reales o imaginarios, estudios de situaciones dudas vacilaciones, casamientos de palabras con dibujos espacio fotografías, reflexiones sobre el uso de formas o líneas, encarceladas en algunas hojas de papel, repetidas cien veces en fotocopias, o mil veces en libro o cien mil veces en diarios. Ese grupo de reiteraciones sólo debe ser visto como el núcleo inicial del propósito que lo gobierna, como un *flash* catalizador de relámpagos que se repiten se reflejan se multiplican y crecen sumando vida color y distancia, como el generador de un complejo dibujo aéreo trazado con todos aquellos vínculos líneas y lazos que un papel escrito establece con quien lo lee o mira, esos caminos, esa intrincada escultura de alambres de aire de rutas recorridas por las cien páginas del correo a las casas, en los bolsillos o entre los dedos, y la multitud de rayos de luz y sombras en las lecturas, la selva de atajos y la relación de palabras y dibujos con las pasiones de cada uno de los que se acerquen los toquen o contemplen.

Ese dibujo de luz entre papel y retina, esa forma en su crecimiento explosiva en los millares de kilómetros que recorrerá cabalgando aviones y satélites, continuará creciendo y cambiando de forma alimentada con sonrisas conductas modificadas y rechazos integrados en esa movediza escultura de papel y pensamientos de burlas incomprensiones condenas y regocijos. Ese ser casi vivo que se desarrolla se reproduce y crece y que ya cree ser independiente de los rectángulos que le dieron vida, se construye con pedazos invisibles, con miradas y voces que desaparecen cuando nacen, con repugnancias canastos de papel carcajadas y exclamaciones que nunca nadie podrá encontrar porque estarán todas y cada una escondidas, resguardadas, protegidas por la complejidad del todo por ellas construido, escondrijos mimetizados en escondrijos que se

muestran una sola vez, para cumplir su papel de ladrillo sobre ladrillo, y luego se desvanecen entre los rayos del sol. Esa forma, tan grande en el espacio como débil en su textura, resplandecerá o desaparecerá según los ojos que la acaricien, pero su existencia no dependerá tanto de la complicitad de la imaginación de quien la suerte quiso que participara, sino de circunstancias que ignoro de actitudes heredadas o aprendidas en experiencias anteriores que permitirán al parpadear, más allá de su voluntad, proyectarla en el horizonte y reconstruir o percibir la construcción que por entonces habrá lanzado más de un tentáculo por encima del Pacífico. Incorruptible indeformable indestructible a pesar o debido a su debilidad y transparencia, esa escultura de recuerdos lecturas murmuradas no podrá ser modificada en su pasado: todo lo que ocurrió queda y quedará y no habrá fuerza ni odio ni rezo ni urgencia estética que pueda alterar un solo movimiento del papel ni la fracción de una sonrisa, aunque se retuerzan y manchen con dolores aunque se esfuercen arrepentidos en borrar lo que ya que persigan y roben imaginaciones sólo podrán alterar la pequeña parte del futuro que se acercó a ellos. ¿Se puede hacer un juicio estético de una obra constantemente inconclusa? No, porque bastará que a ella se acerque un par de ojos tiernos o doloridos o luminosos para que un resplandor repare el daño la herida el error⁶⁵⁸.

É preciso preencher – com um suplemento, uma prótese, um enxerto – para começar, fazer surgir a palavra *des-figuradora* ali onde a aurora acompanha o homem como uma falta que não cessa de se ausentar. “Allí donde estaba la marca a fuego, ha de nacer el lenguaje”⁶⁵⁹. Como no *Poema sujo*, também marcado pela violência

⁶⁵⁸ FERRARI, León. *Nacimiento* (Flasharte). Catálogo da exposição *Ocho años en Brasil*. Galeria Arte Nuevo, Buenos Aires, julho de 1984. O texto pode ser conferido em publicações mais recentes: FERRARI, León. *Escritos en el aire: 1961-2005*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes, 2005, p. 47-48.

⁶⁵⁹ SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt* (1988). *Op. cit.*, p. 21.

tanatopolítica, esse nascimento que vem antes do *eu* reitera-se, *a posteriori*, com a força de uma *poética do começar*, de uma resistência criativa, afirmativa, amparada nos devires de uma vida simultaneamente corpórea e imaterial, intranscendente e, sobretudo, impessoal, feita com linguagem. No lugar da resposta mítica forjada por qualquer modalização da razão histórica, ou ainda, no lugar do fundamento ou da descoberta de um nascimento-Nação que obtura a potência – o vazio, o desligamento, o desejo – com a inscrição da vida no âmbito imunitário do direito – de solo, de sangue, de língua etc. –, encontra-se o começar como poética, como abertura, como posição, como *sair*. No trabalho de Ferrari, as séries propagam-se como reverberações de relâmpagos – de suspensões – que, interrompendo a operosidade progressiva de um tempo naturalizado, franqueiam a criação de “vida color y distancia”. A complexidade criada por um papel escrito – “la relación de palabras y dibujos con las pasiones de cada uno” –, esse ser quase vivo, segue os caminhos de uma existência que prescinde da cumplicidade – liberal, romântica – do indivíduo, sendo mais afim a circunstâncias ignoradas que permitirão “al parpadear, más allá de su voluntad, proyectarla en el horizonte y reconstruir o percibir la construcción”. Dir-se-ia que, assim, *al parpadear*, trata-se de uma *ficção infraleve*: “escondrijos mimetizados en escondrijos que se muestran una sola vez, para cumplir su papel de ladrillo sobre ladrillo, y luego se desvanecen entre los rayos del sol”. A forma que se pode originar, tão grande no espaço quanto débil na textura, corresponderá à dinâmica de um acontecimento sem sujeito que, não obstante, está aberto aos possíveis laços de afinidade com um sujeito qualquer. É por essa via *patética* que o trabalho de León Ferrari pode ser colocado junto com os sintomas que as *Monotipias* de Mira Schendel dão a ver⁶⁶⁰. Assim como é por essa via – *desviante*,

⁶⁶⁰ “Tais desenhos devem ser lidos segundo a lógica não do signo mas do sintoma, não da impressão mas da emergência, da marca ou mancha espontânea. As características, formas, signos e gestos nas *Monotipias* sugerem traços tangíveis elevando-se à superfície de uma substância absorvente, um suporte translúcido, mas material. Nesse sentido, eles se apartam do papel mítico do signo como expressão da vontade do artista, transferindo ao papel a qualidade orgânica que Walter Benjamin reservava para a ‘marca’, em oposição ao ‘signo absoluto’. [...] / Um sintoma é um alerta involuntário, estritamente orgânico, de um estado físico. O que significa para um texto assumir tal forma? Os signos e os escritos nas *Monotipias* são indicativos; em vez de nomear as coisas, apontam para elas. Apresentam – em vez de apenas representar – a personalidade orgânica que os produziu, ou melhor, que tornou possível sua

vagabunda, ociosa – que se poderia propor que Ferrari também tivesse participado em novembro de 1978, em São Paulo, dos *Mitos vadios*, performances, improvisações e interações que foram realizadas num *estacionamiento* – quer dizer: num espaço-tempo suspenso, alheio à oficialidade do calendário institucional –, planificadas por Ivald Granato (quem, como Ferrari, também mandava pelo correios suas “huellas de existencia”) juntamente com alguns dos artistas com quem o autor dos *Flashartes* trabalharia na capital paulista, desdobrando suas experimentações exílicas⁶⁶¹. Com efeito, diante de tais extroversões, um

produção, mas que também os dissolve em sua descontinuidade primitiva, em sua tartamudez material, em sua suspensão e fragmentação. A lógica de um desenho que emerge da interioridade do papel não é estritamente artística e, com certeza, tampouco formalista, pelo menos no caso de Schendel. Antes, responde a uma razão metafísica que Schendel expressou anos depois ao descrever as *Monotipias* como ‘o resultado de uma tentativa até hoje frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem’ e, para isso, ela tivera de ficar sentada ‘à espera de que a letra se forme. Que assuma sua forma no papel e que se ligue a outras em uma escritura pré-literal e pré-discursiva’”. PÉREZ-ORAMAS, Luis. *O alfabeto enfurecido*: León Ferrari e Mira Schendel. Tradução: Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010, p. 26. O texto de Schendel pode ser encontrado em: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo*. Mira Schendel. São Paulo: Marca d’Água, 1996, p. 257; e também em: NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel*. Continuum amorfo. Cidade do México: Museu Tamayo Arte Contemporâneo, 2004, p. 19.

⁶⁶¹ Participaram, entre vários outros, Ubirajara Ribeiro, José Roberto Aguilar, Olney Krüse, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Marta Minujín, Regina Valter, Júlio Plaza, Regina Silveira, Rubens Gerchman, Lygia Pape e o grupo Viajou sem Passaporte. O encontro num estacionamiento da Rua Augusta aconteceu em paralelo à 1ª Bienal Latinoamericana Mitos e Magia, que se realizava também em São Paulo. “Sabemos por la prensa de la época que Hélio Oiticica caminó de sunga (esa malla ajustada que usan los brasileños), peluca y zapatos plateados en una obra que llamó *Delirium Ambulatorium*. Júlio Plaza repartió volantes contra el mercado del arte (uno de ellos decía ‘el mercado del arte es el preservativo de la creación’), Ubirajara Ribeiro puso cuadros canónicos para que el público los manchara en un juego de tiro al blanco y de otros no sabemos con exactitud. Ivald Granato no bajó en helicóptero [este havia sido seu plano inicial, mas o tempo não colaborou] pero apareció vestido con un saco a rayas, corbata, sombrero y anteojos oscuros para decir que él no era Cicillo Matarazzo. / [...] no es casual que Granato marcara una línea divisoria en el arte brasileño de fines de los setenta entre los *mitos mágicos* auspiciados desde las instituciones oficiales y los *mitos vadios* que se dilapidan en un día, en un estacionamiento abierto de la ciudad de San Pablo.

juízo estético, tributário da tradição, da oficialidade, da autonomia, pode muito pouco.

2. Poderia ser dito que a cada vez retorna a prova de que há um resto que não pode ser provado. A *angústia* em Graciliano Ramos. A *náusea* em Jean-Paul Sartre. Os *ratos* em Dyonélio Machado. A *pedra* em Carlos Drummond de Andrade. O *rio* em João Cabral de Melo Neto. O *mundo submerso* em Bueno de Rivera. O *terror* em Lúcio Cardoso. A *paixão* em Clarice Lispector. O *deserto* em Antoine de Saint-Exupéry. Os *cadáveres* em Néstor Perlongher. O *sujo* em Ferreira Gullar. Diante *disso*, a linguagem – que sempre também retorna, modulada com um corpo, exilada em um meio, colocada em situação numa superfície de exposição – procura encontrar seu modo – negativo, ou melhor, *dispositivo* – de afirmar a vida. Nesse sentido, a resistência da poesia não é senão cada modo que a linguagem encontra de a cada vez *fazer-se com*, repetindo-se na criatividade de seu diferimento sem fim, assim resistindo à administração normalizadora – idealmente sem restos e sem retorno – da língua, da vida e do mundo, quer dizer, resistindo ao gerenciamento da total presentificação da morte.

Sólo cuando fracasa una forma de vida, cuando una tradición envenenada resulta ya insoportable para una conciencia individual, cuando irrumpe una voluntad deseosa de romper el círculo vicioso en el que ya se encuentra y arrancarse de una tradición de destrucción familiar y nacional,

Vadíos significa *vagabundos, errantes, también ociosos*: frente a la idea del arte latinoamericano como deudor de un mito, el de la identidad, al que debe servir y amparar, se presenta el arte como errancia y como inversión. No volcado al monumento sino a lo efímero, frente al modelo de las identidades fijas y administradas, Granato y sus compañeros nómades apuestan por la modulación de la energía, la dilatación de las máquinas sensoriales, la temporalidad dramática del cuerpo”. AGUILAR, Gonzalo. “Su nombre será Ivald Granato”. In: *De cuerpos, sellos y rituales irreverentes: Ivald Granato, el domador de lo vivo*, del 18 de noviembre al 18 de diciembre de 2011 [desplegable exposición]. Buenos Aires: Document Art Gallery. Cf. Também a tentativa de reconstrução PAULA, Arethusa Almeida de. *Mitos vadíos: uma experiência da arte de ação no Brasil*. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte (Teoria e Crítica da Arte). Universidade de São Paulo (USP). 181 f. Ano de defesa: 2008 (Orientadora: Prof. Dra. Maria Cristina Machado Freire).

entonces el *pathos* del comenzar se convierte en una pasión real⁶⁶².

Convertido numa paixão real – e de certa maneira, pela indefinição do limite entre sujeito e objeto, numa paixão *pele e do* real –, o *pathos* do começar não pode não ser senão rigorosamente alheio às tentativas de fixação e controle, às reduções imunitárias, às políticas de fronteira, a qualquer economia de sentido, em suma. É desse modo que mesmo um *retorno do real* enquanto encontro traumático torna-se produtor de sentidos, para além da drenagem de significados cristalizados que seu processo opera. Um poema como “Primeiros anos”, publicado em 1980 em *Na vertigem do dia* – mas com a datação “B. Aires, 1975”, suprimida posteriormente –, é com efeito interessante para a exposição desse aspecto vertiginoso que toca toda irradiação luminosa e sobremaneira, talvez, a de um “realismo fundamental”.

Primeiros anos

Para uma vida de merda
nasci em 1930
na Rua dos Prazeres

Nas tábuas velhas do assoalho
por onde me arrastei
conheci baratas formigas carregando espadas
caranguejeiras
que nada me ensinaram
exceto o terror

Em frente ao muro negro no quintal
as galinhas ciscavam, o girassol
gritava asfixiado
longe longe do mar
(longe do amor)

E no entanto o mar jazia perto
de trás de mirantes e palmeiras
embrulhado em seu barulho azul

E as tardes sonoras

⁶⁶² SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*: lecciones de Frankfurt (1988). *Op. cit.*, p. 21.

rolavam claras sobre nossos telhados
sobre nossas vidas.

E do meu quarto
ouvia o século XX
farfalhando nas árvores da quinta.

Depois me suspenderam pela gola
me esfregaram na lama
me chutaram os colhões
e me soltaram zonzo
em plena capital do país
sem ter sequer uma arma na mão⁶⁶³.

O poema parece repetir perfeitamente a paradoxal estrutura do trauma: “em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori*”⁶⁶⁴. Quer dizer: a “vida de merda” que se configura com o nascimento – note-se: à revelia da promessa de um caminho já traçado segundo o princípio do prazer – somente pode ser lida assim *depois* da incidência da repetição diferida dessa espécie de terror, quando o real assume as características desmedidas de um reiterado confronto tanatológico que, precisamente por ser excessivo, assoma ausente, irrepresentável, alheio ao simbólico e ao imaginário. É portanto a *lama* da última estrofe que acrescenta – trata-se, afinal, de um *adjunto* – a *merda* ao primeiro verso; é a vertigem *em plena capital do país* – a vertigem em pleno mercado, em plena razão – que, alucinando, elucida a disciplina do *terror* infantil diante das coisas ao rés do chão.

Aqui, vale seguir de perto, por um momento, a leitura que Hal Foster arma para as neovanguardas, e principalmente para a *pop art* de Andy Warhol, com a qual tais emergências retroativas são desembaraçadas de uma crítica que busca ou projeta nelas a invalidez de uma reprodução farsesca. E vale seguir sua leitura por uma condição – talvez melhor fosse dizer: uma suspeita, uma hipótese, uma proposição – ao mesmo tempo simples e complexa: com efeito, é como se, a seu modo, por outros meios, o poema de Gullar lograsse encenar as condições de originalidade, isto é, a emergência de um realismo traumático, tal como aquele lido por Foster na série *Saturday disasters* e nos retratos compulsivamente repetidos por Warhol.

⁶⁶³ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 298.

⁶⁶⁴ FOSTER, Hal. *O retorno do real. Op. cit.*, p. 10.

No poema, ao marcante efeito *a posteriori* soma-se uma demanda insatisfeita, formulada – intempestivamente – no último verso: “sem ter sequer uma arma na mão”. Declara-se a ausência dessa propriedade que, ao que parece, em sua capacidade ativa, seria fundamental para a defesa de uma vida excessivamente exposta. *Uma arma* assume no poema o lugar da falta constitutiva do sujeito; um sujeito que, desamparado, em estado de choque, busca assumir, por sua vez, a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra essa ameaça. E não obstante esse movimento não se encerra aí, uma vez que por meio do próprio exemplo reforçado, mostra-se o automatismo ou mesmo o autismo do processo. Em outras palavras: a reivindicação de uma arma – de uma técnica, de um dispositivo, do poder – desarma uma violência iminente, disseminada pelo mundo; e, no entanto, ao mesmo tempo – em oferecimento e recusa –, essa operação é ambivalente, pois se arma como uma sorte de objeto pungente – um *objet dard*, em certo sentido, talvez – que não restaura e sim produz, ele mesmo, um efeito agudo. São, assim, dois movimento coincidentes, e indissociáveis, que *des-armam* o dispositivo por meio do reforço do artifício. Usada de forma estratégica no Dadá, essa capitalização niilista parece ser encenada de forma inadvertida no poema de Gullar, o que de qualquer modo apontaria para um sujeito – suspenso pela gola, esfregado na lama, chutado nos colhões – *tocado* por uma imagem, ou seja, apontaria não para uma reprodução iconológica e sim para um vestígio icnológico: o poema – a sobrevivência dos primeiros anos – é uma *imago*, uma máscara mortuária.

O poema, nesse sentido, funcionaria como uma mediação entre o olhar do sujeito e o olhar do mundo que o interpela, ameaçadoramente, por todos os lados; um *anteparo*, nos termos de Lacan, de modo que sua função, como sintetiza Hal Foster, seria negociar uma *rendição* do olhar, como em uma *rendição* de alguém armado. Uma análise que permite recolocar a recorrente pergunta dos poemas de Gullar: “De que me defendo?”, quer dizer, *com que me de-fendo?* Ao que se poderia responder: com o *sujo*, com o exílio, com a linguagem. Se, sempre perdido, o real não pode ser representado, ele pode e mesmo deve ser repetido. Diz-se que a repetição serve para *proteger* do real, vivido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, que nesse ponto assedia ou rompe o anteparo proveniente da repetição. É aí que aparece o poema, vale dizer, o jogo, a arte, a linguagem. Como sugere Freud, no jogo infantil do desaparecimento e do retorno, uma criança, que antes se achava numa situação meramente

passiva, dominada por uma situação desprazerosa (a separação momentânea da mãe), agora assume, pela repetição da experiência, e por mais desagradável que essa seja, o papel de investimento ativo. Passa-se da passividade da vivência para a atividade do jogo, esse espaço-tempo – suspenso – de demandas que lidam com a liberação de afetos que são, a rigor, irredutíveis a uma economia dos sentidos funcionalista, vale dizer, bem encaminhada pela “Rua dos Prazeres”⁶⁶⁵. Daí o poema ser esse espaço-tempo de mediação ou negociação onde-quando se pode encenar – e, dependendo da leitura, elevar, glorificar – um sujeito traumático, isto é, um sujeito que, a rigor, não existiria, já que sua posição corresponde, mais exatamente, àquela de uma evacuação de qualquer subjetividade. Mas também é por isso, enfim, que o sujeito traumático, conquanto dê a ver essa radical forma de desconstrução de qualquer ideia *a priori* de sujeito, ainda serve muito bem às políticas identitárias, em suas mais diversas inflexões, que capitalizam o *giro subjetivo* – nos termos de Beatriz Sarlo – para com ele legitimar uma verdade – sumamente *pessoal* – de seus discursos: uma verdade afinal fundamentada, justamente, na presença fenomenológica, na permanência do sentido, na naturalização da memória e do tempo.

3. A vertigem também pode ter a sua arqueologia. A ela e sua força de desaparecimento – como num delíquio ativo – são afins as emergências da origem em torvelinho, ou seja, as singularidades que suspendem a linearidade causal da história, a lógica da evolução, a ideologia do progresso; em suma, as experiências que desnaturalizam a cronologia, liberando os sentidos de qualquer determinação dada de antemão. A vertigem do dia é, assim, a vertigem do nascimento à linguagem, a vertigem dos primeiros anos que retornam do futuro, a vertigem do exílio. Em seu centro está o vazio, isto é, a demanda de uma inoperatividade fundamental, essa instância que, reivindicada pela máquina econômica do Ocidente, é também capaz de suspendê-la, sendo, portanto, ineludível para a construção de uma saída – biopolítica – afirmativa da vida.

A abstração de traços geométricos encontrada nos padrões e rituais “primitivos”, como aqueles praticados pelos índios *pueblo*, que

⁶⁶⁵ Cf. FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: _____. *Obras completas*: volume 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239.

tanto interessaram Aby Warburg⁶⁶⁶, ou como os existentes nas tapeçarias e nos degraus das pirâmides mexicanas, que contagiaram os trabalhos de Anni e Josef Albers, assim como sintonizam com a desestabilização dos *metaesquemas* de Hélio Oiticica e com a composição dinâmica de *Viva Vaia* e outros poemas de Augusto de Campos; a impessoalidade da técnica que protagoniza um olhar *háptico-óptico* disseminado em Dziga Vertov; a espiral do monumento giratório e enviesado à *III Internacional*, projeto de síntese arquitetônica, escultórica e pictórica – *não convertido em ato* – de Vladimir Tatlin, muito afim – assim como Borges, certamente – às teorias de P. D. Ouspensky sobre a quarta dimensão e a espacialidade do tempo⁶⁶⁷; a

⁶⁶⁶ “Para quien quiera representar simbólicamente el devenir y los ascensos y descensos de la naturaleza, el escalón y escalera encarnan la experiencia primigenia de la humanidad. Son el símbolo de la lucha entre lo alto y lo bajo en el espacio, de la misma forma que el círculo –la serpiente enrollada– simboliza el ritmo del tiempo”. WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción: Joaquín Etorena Homaeche. México: Sexto Piso, 2004, p. 24-25.

⁶⁶⁷ A relação entre Tatlin, os demais artistas da vanguarda russa e as teorias do filósofo russo Piotr Ouspensky é comentada em MUÑOZ, Juan Alberto Kurz. El monumento a la III Internacional de Tatlin: antecedentes iconográficos. In: _____. *El arte en Rusia: la era soviética*. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991, p. 231-246. Em *Tertium Organum*, publicado inicialmente em 1912 em São Petersburgo, Ouspensky ensaia as linhas de força de um pensamento a respeito da quarta dimensão – o tempo – que logo seria potencializado de distintas formas, tanto nas ciências quanto nas artes e na filosofia: “Entonces estará claro lo que significa que un cuerpo tetradimensional puede considerarse como la huella del movimiento en el espacio de un cuerpo tridimensional en una dirección no contenida en él. La dirección, no contenida en el espacio tridimensional, en que se mueve todo cuerpo tridimensional, es la dirección del tiempo. *Existiendo*, todo cuerpo tridimensional se mueve en el tiempo, por decirlo así, y deja la huella de su movimiento en la forma de un cuerpo temporal, o de un cuerpo tetradimensional. Debido a las propiedades de nuestro aparato receptor nunca vemos ni sentimos este cuerpo; sólo vemos su sección; y a esto lo llamamos un cuerpo tridimensional. En consecuencia, estamos muy equivocados al pensar que un cuerpo tridimensional es algo real. Es meramente la *proyección de un cuerpo tetradimensional*: su dibujo, su imagen *en nuestro plano*. Un cuerpo tetradimensional es un número infinito de cuerpos tridimensionales. En otras palabras, un cuerpo tetradimensional es un número infinito de *momentos de existencia* de un cuerpo tridimensional: de sus estados y posiciones. El cuerpo tridimensional que vemos es sólo una figura en una película cinematográfica, una de una serie de instantáneas”. E mais adiante, delineando uma teoria da contemporaneidade nada avessa às proposições de

arcaica ludicidade de Xul Solar, nada distante dos interesses xamânicos e populares que permitem situar Kandinsky antes de Kandinsky, por assim dizer⁶⁶⁸; ludicidade presente, também, na ciranda de Matisse, tanto quanto no jogo da capoeira, nos cantos de roda que, como um crivo, informam os *berimbaus* e *per-cantos* an-autonômicos de León Ferrari em São Paulo; as voltas de Lygia Clark – ou melhor: de um sujeito qualquer – na fita de Moebius, a fim de intervir, a cada vez, na suposta linearidade do tempo e do espaço, assim criando, a seu modo, uma temporalidade ao mesmo tempo contemporânea e suplementária; a imaterialidade afetiva tecida qual arquitetura de luz e sombras com as *Ttéias* de Lygia Pape; o *Pier Espiral* de Robert Smithson, executado no Grande Lago Salgado de Utah desde a margem das águas vermelhas de Rozel Point, dado ao desaparecimento com seu centro situado numa voragem contrária ao movimento horário e sua atávica afinidade com os imemoriais fluxos antediluvianos; o diabo que – do começo “– Nonada”

Lygia Clark, por exemplo: “Todas las puntas de una hoja de papel extendida en una mesa están separadas entre sí. Pero, si alzamos la hoja de la mesa, podremos plegarla para poner todas las puntas que gustemos en contacto. Si en una esquina escribimos ‘San Petersburgo’ y en la otra ‘Madrás’, esto no nos impedirá plegar juntas estas esquinas. O, si en una esquina se escribe el año 1812, y en la otra el año 1912, podrá hacerse también que estas esquinas se toquen. Si el año de una esquina está escrito con tinta roja y la tinta no está seca todavía, las cifras pueden imprimirse en la otra esquina. Entonces, si la hoja se abre una vez más y se la coloca sobre la mesa, a un hombre que no sabe que puede alzársela de la mesa y plegarla de muchos modos diferentes, le parecerá enteramente incomprendible cómo una cifra de una esquina podría escribirse en otra. La posibilidad de cualquier contacto entre las puntas distantes de la hoja será incomprendible para él y seguirá siéndolo mientras piense en la hoja en el espacio bidimensional solamente. Tan pronto imagine a la hoja en el espacio tridimensional, esta posibilidad será real y evidente para él”. OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum*: el tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo [1912]. Traducción: Nicholas Bessaroff y Claude Bragdon. Buenos Aires: Kier, 2004, p. 49/52.

⁶⁶⁸ Sobre o interesse de Kandinsky pela cultura popular do norte da Rússia e da Sibéria, cf. o catálogo da recente exposição realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), com a qual se constrói a figura de um artista que, em sintonia com as concepções artísticas que então se afastavam do naturalismo, exercita uma espécie de espiritualidade primitiva e sinestésica – uma força – que logra prevalecer sobre o dado material – a forma – e o funcionalismo dos objetos. PETROVA, Evgenia; KIBLITSKY, Joseph (Org.). *Kandinsky*: tudo começa num ponto. Exposições em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

até o infinito onde a estória acaba – gira no meio do redemoinho em *Grande sertão: veredas*; a reafirmação do giro pelo rebatimento da matriz no processo de impressão da *medusa* – a górgona, *il gorgo*, o gogó, o vórtice, a vertigem, o vazio – de Maria Bonomi⁶⁶⁹; o “ruído branco” que satura de restos o *Globo da morte de tudo*, de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska; a potência do silêncio no zen-budismo de John Cage e o serialismo hipnótico em composições de Philip Glass; a suspensão exílica e proliferante em *Un paréntesis de ruínas*⁶⁷⁰, do

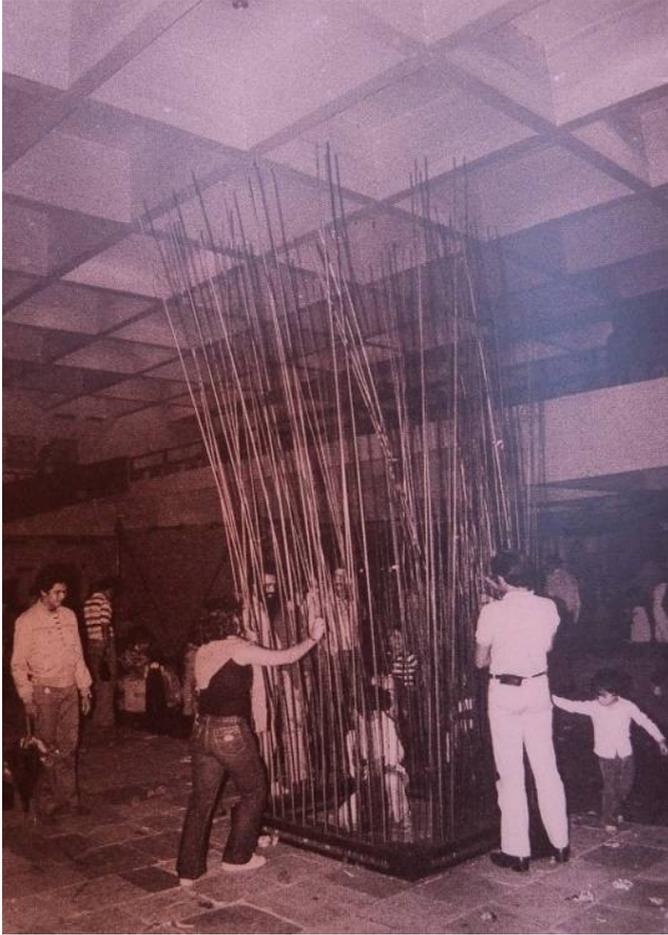
⁶⁶⁹ O que sempre retorna, retorna para Maria Bonomi com o semblante – “44 faces”, diz seu texto no catálogo – e a intensidade ambivalente da *medusa*. Entre março e abril de 1996, ela expõe no Clube Atlético Monte Líbano, em São Paulo, a individual *Identikit da Medusa*, composta de uma série de xilografias. As 44 peças foram impressas com colher de bambu por José Carlos Paulo, que também as rubricou. A escrita da própria gravadora é das mais interessantes e conta a “origem” da exposição: um mergulho – “durou um segundo, durou uma vida” – em águas marinhas repletas dessas criaturas gelatinosas; mergulho este que, diz Maria Bonomi, deixou marcas no corpo: “Por muitos e muitos anos, [...] eu, onde quer que estivesse, tinha as costas e o abdome habitado por uma infinidade de pontinhos vermelhos, irritantes, resultado daquele involuntário contato marinho”. Tais marcas, para não vagarem desprendidas, e para além do seu plano material, precisam ser reconciliadas pela linguagem, isto é, por meio do outro: “Um velho marinheiro libanês [que?] me reconciliou com as medusas disse-me ter sido honrada com este convívio, era símbolo de uma escolha protetora, uma verdadeira revelação da sorte, teria, a partir do contágio, corpo fechado à maneira grega”. E a gravadora segue, para dizer esse “encontro com a boa sorte que deve ser ‘elaborada pela escolha’”: “*Medusa, em gr.* Medousa. *Mit. gr.* Uma das três Górgonas, a única mortal. Perseu cortou-lhe a cabeça e ofereceu-a a Atena. A Górgona ou a fera, com sua ‘máscara de terror’, é figura apotropaica, guardiã encarregada de conjurar os espíritos maléficos. [...] O Gorgôneion (face de GORGONE), adaptado de modelos orientais, aparece na arte grega em meados do século VII e retém por largo tempo esse papel protetor generalizado. Desde o começo, entretanto, está associado a uma história específica: a cabeça da Medusa, cortada por Perseu com a ajuda de Atena, e daí em diante usada pela deusa em seu escudo (aigis). Quando a Medusa morreu, brotaram de seu pescoço degolado o cavalo alado Pégaso e um filho, Crisaor. Monstro que está vivo e incólume, mas as crianças identificam-no como a Medusa da lenda, consagração da ideia de guardiã benfazeja”. LAUDANNA, Mayra (Org.). *Maria Bonomi*: da gravura à arte pública. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007, p. 276.

⁶⁷⁰ Assim como o engenheiro argentino León Ferrari, em Buenos Aires ou São Paulo, o engenheiro cubano Antonio José Ponte, em La Habana ou Porto, sentese movido por uma crítica ao fechamento das instituições oficiais. Diante da

cubano Antonio José Ponte; o espelhamento anagramático e in-operante em *Anémic Cinéma*, de Marcel Duchamp e Man Ray, com suas elipses, centros vazios e deslocamentos de significantes como apresentação do não-sentido, assim como uma de suas emergências latinoamericanas, com o texto chamado precisamente *Espiral*, do chileno Edwards Bello – “proclamado presidente DADÁ por Tristán Tzara en la proclamación universal de presidentes en el Salón des Independants, París 1919” –, no qual se lê “DADÁ es lo infinitamente giratorio que forma el SILENCIO del todo. DADÁ es fermento astronómico, oblongo, gaseoso sin exageración y de color amarillo. Pero no significa nada”⁶⁷¹; de Atenas a Oraibi, enfim, são todos parentes.

censura doméstica e ajudado pelo interesse crescente das editoras estrangeiras na nova narrativa cubana, preferiu publicar seus contos em outras partes, “exportándolos para protegerlos”, como escreve Esther Whitfield, de modo que sua narrativa toma parte no que ela denomina a “literatura desterrada” de Cuba. Em 1999, Ponte mora no Porto, Portugal, como bolsista do Parlamento Internacional de Escritores. No texto *Un paréntesis de ruinas* encontra-se um narrador que fala sobre o período que ele passou fora de Cuba, e sobre suas noites insones, e sobre seus sonhos; sonhos que, por assim dizer, são absolutamente *sujos*, doidos demais: “En los insomnios del año en Portugal que pasé había un puente. Las ventanas del apartamento daban a un puente de hierro construido por un discípulo de Eiffel (río arriba, la ciudad contaba con otro, obra del maestro), y despierto en las madrugadas yo sopesaba los inconvenientes de regresar a La Habana después de vivir en el extranjero durante todo un año. / Quien gaste en pensamientos sus noches en vela, no va a encontrar mejor imagen donde poner los ojos. Porque un puente es relación sobre el vacío, lo mismo que el trabajo de la cabeza insomne. / [...] Más tarde, cuando ya no pude verlo, el puente entró en mis sueños. Pese a lo incierto que resulta recordar lo que se sueña, sé que una noche sostuvimos diálogo. Y no el metafórico que alcancé mientras soliloquiaba con la vista fija en él, sino conversación de humanos. [...] / Los dos conversamos en ese portugués del norte, como de piedras en la boca. Luego supe que todo el sueño era una variación sobre el tema del doble. Pues mi apellido paterno significa puente en portugués y en ese idioma es palabra de género femenino: *a ponte*. Lo cual venía a coincidir con la inicial de mi nombre. De manera que yo hablaba dentro del sueño con otra figuración de mí mismo”. PONTE, Antonio José. *Un paréntesis de ruinas*. In: _____. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 157-158. Os comentários de Esther Whitfield estão no Prólogo a PONTE, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: FCE, 2005, p. 17. Agradeço a Ana Luiza Andrade a referência.

⁶⁷¹ EDWARDS, Jacques [Joaquín Edwards Bello]. *Espiral* [1921]. In: _____. *Metamorfosis*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979, p. 13-15.



León Ferrari, *Berimbau*, 1979 (barras de aço sobre vigas de madeira, 400 x 150 x 150 cm). Exposição lúdica. Arquivo Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

Sem dúvida, trata-se de um parentesco equívoco, errante, mais afim do que semelhante: a rigor, à margem do verificável. Um parentesco que, não obstante, não cessa de apontar para o vazio que habita o centro do sentido, da vida, do poder. Pois é exatamente esse vazio vertiginoso que une tais figuras e seus pensamentos, e que segue drenando e ao mesmo tempo produzindo sentidos, sendo, portanto, indissociável da repetição que a cada vez o apresenta: retardando-o, diferindo-o. As experiências exílicas de Ferreira Gullar e León Ferrari –

desdobradas de maneira incontornável em si mesmas e nos tempos, para “fora” e para “dentro”, “antes” e “depois” – parecem ser, nesse sentido, ineludíveis para uma leitura de suas cifras históricas, vale dizer, de como suas ficções encenam linguagens e modos que permitem suspender as consensuais noções progressistas, teleológicas, da história. Por vezes radicalmente dessemelhantes em suas projeções, demandas e seus investimentos afetivos, as singularidades de Gullar e Ferrari não deixam de mostrar pontos de contato que dizem respeito a essa operação in-operante; sobretudo – no que toca Gullar, especialmente – quando a linguagem afasta-se do discurso gestor e imunitário que a quer agarrar e exila-se, ela mesma, na existência, isto é, na condição indomesticável da vida por antonomásia. É nesse espaço-tempo dissímil que Gullar – mais precisamente: a linguagem que o atravessa e assim o constitui – aproxima-se de uma genealogia bastarda que – sendo sempre reivindicada pelo pensamento extrovertido de León Ferrari – ele muitas vezes deprecia por meio de uma introversão autorreguladora. Seja como for, é precisamente *aí* – no espaço a-tópico da linguagem em vertigem – que a ficção se apresenta e o desejo faz marca – um *topos* – desfazendo qualquer “realismo fundamental”, sua racionalidade e suas pretensões de permanência, valor, verdade, em suma, de autonomia.

O *pop*, o *surrealismo*, o *dadá*. As neovanguardas e as vanguardas. Colocar Gullar em contato com Duchamp: *contra* ele, *com* ele. Essa poderia ser uma das proposições dessa leitura, talvez insustentável. Uma proposição que valeria também para o que se pode escutar em *Ferreira, Ferrari*: colocar Ferrari em contato com Gullar. No vazio entre um e outro se encenam as contendidas de combate *e* de amor. É a repetição que as difere: como um *sim* que segue a um *sim*. Por um efeito mimético-mecânico, o reforço do artifício trabalha como um segundo – e sempre necessariamente penúltimo – *sim* que desestabiliza o primeiro *sim* que foi *legado*. Passa-se da lei – *positiva e impositiva* – do “realismo fundamental” ao leito – *dis-positivo* – de um real a-fundacional, traumático, irrepresentável, mas capaz de reenviar, a cada vez, em seus incontornáveis retornos *re-velados* pela contingência da ficção, a potência *afirmativa* da vida. Ferrari foi criticado em diferentes situações por ter feito da repetição um projeto estético. De algum modo, o mesmo – felizmente – valeria para Gullar. Em *Na vertigem do dia*, publicado em 1980, cria-se, mais uma vez, retroativamente, uma cena exílica: *aí* está o poema “Digo sim” – datado “B. Aires, 1975” –, no qual é possível ler os seguintes versos, que bem situam o que pode restar, repetir, resistir:

[...]
A vida nós a amassamos em sangue
e samba
enquanto gira inteira a noite
sobre a pátria desigual. A vida
nós a fazemos nossa
alegre e triste, cantando
em meio à fome
e dizendo sim
– em meio à violência e a solidão dizendo
sim –
pelo espanto da beleza
pela flama de Tereza
pelo meu filho perdido
neste vasto continente
por Vianinha ferido
pelo nosso irmão caído
pelo amor e o que ele nega
pelo que dá e que cega
pelo que virá enfim,
não digo que a vida é bela
tampouco me nego a ela:
– digo sim⁶⁷²

⁶⁷² GULLAR, Ferreira. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 299-300.



Luis Buñuel, *O fantasma da liberdade*, 1974 (still de vídeo).

1. Há uma famosa cena em *O fantasma da liberdade* (1974) que pode ser situada, aqui, a título de epígrafe. Trata-se do momento em que, para ilustrar o princípio arbitrário das leis e dos costumes, um professor relata a visita que ele e sua esposa fizeram à casa de alguns amigos. Na narrativa, tão logo o casal é recebido, reúne-se aos outros convivas numa sala, e seus lugares são gentilmente indicados pela anfitriã. Os homens então podem descer as calças, e as mulheres, subir os vestidos, para que se acomodem devidamente nas privadas que estão dispostas ao redor de uma mesa, convenientemente forrada com revistas, jornais e cigarros.

A conversa à mesa logo redonda o corpóreo, mas com certa afetação cientificista, o que possibilita o alheamento dos personagens, que parecem dissociar aquilo que dizem daquilo que fazem. Quer dizer, enquanto os excessos dos corpos seguem o seu próprio fluxo, tão inconsciente e arcaico quanto decadente, o jogo simbólico traduz a preocupação dos sujeitos com relação a um futuro que, com base nos

⁶⁷³ Trata-se do texto apresentado como preâmbulo da defesa da tese, em sete de agosto de 2015. Sua inclusão aqui deve-se ao fato deste curto ensaio avançar um pequeno passo além daqueles já propostos com os capítulos precedentes.

dados do crescimento populacional planetário, segundo os cálculos do informado professor, será certamente catastrófico, uma vez que em um par de décadas a humanidade terá contaminado o mundo com os próprios excrementos. Na cena, portanto, os personagens – homens, mulheres, criança – estariam trabalhando lado a lado para isso: cada um em seu trono, como *soberanos*, como *super anus*, com efeito *pré-ocupados* com o obscuro futuro que anunciam, estariam desde já *obrando* para alcançá-lo.

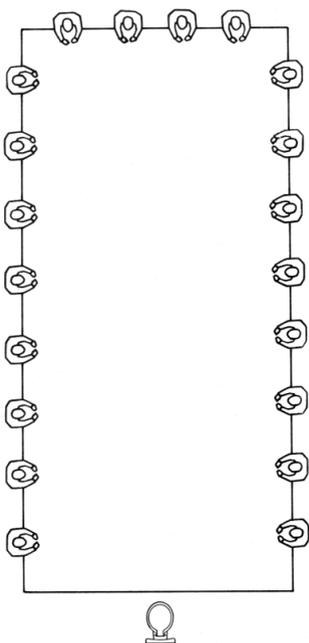
A narrativa surrealista no filme de Buñuel é *escatológica*, precisamente, pois aponta para o tempo de uma humanidade que encontrará seu termo quando atolada na própria merda. Mas esse significante – *merda* –, como se sabe, é apenas um, numa cadeia de significantes potencialmente sem fim. Foi escolhido, aqui, e, por assim dizer, investido de afeto, sem dúvida pela justa adequação com a cena mencionada; mas também, desde logo, por uma interessante ambivalência: em certos meios, como também se sabe, desejar *merda!* é a expressão máxima do desejo de sorte, à qual com frequência se responde com uma repetição: *merda!, merda!* Poderia ser dito que é a repetição que intensifica o deslocamento do sentido, assim como assegura o lugar penúltimo, ou seja, singular-plural de cada ato performativo, como se o que estivesse em jogo fosse, mesmo, o atuar da própria dinâmica do desejo, vale dizer, o fluxo de sua absoluta impropriedade. No idioma francês, aliás, com o qual se situaria, ao que parece, um possível começo para esse uso difundido da expressão, a repetição mimético-mecânica é ainda mais efetiva para desafogar o significado e disseminar o sentido, já que cria uma vazão anestésica que franqueia a passagem da *merda* ao leito *do mar: de mer, de mer, de mer...* Seja como for, o bom augúrio, neste caso, margeia sempre o obsceno: não necessariamente o baixo ou o sujo do corpo ou da cena, mas sobretudo o que permanece fora disso, ou seja, o que a rigor não pode ser representado, estando à margem da representação apenas, talvez, como um preparo último da cena, como sua demora: o instante em que, já aí, ela se apresenta, não obstante, como ainda não. Desejar *merda!*, então, seria nesse sentido o mesmo que *des-obrar* o atoleiro.

2. Justo aqui, neste lugar, e agora, quando se deveria armar uma sorte de *defesa* do que se apresenta com o nome de tese, justo então se apresenta um começo que repete o funcionamento da máquina de leitura tal como foi proposta pela tese, ou seja, um começo que recomeça essas demoras, essas repetições. Mas isso se justifica, poderia ser dito, porque responde

a uma razão precisa; porque responde ao próprio *logos* que postula a necessidade de, a cada vez, para cada um, performar-se a *defesa, em presença e pública*, de todo uso de arquivo, neste caso um uso deliberadamente excessivo e nada exaustivo, nomeado *Ferreira, Ferrari: ficções do exílio*. Nesse sentido, esta resposta deveria, por assim dizer, modalizar uma espécie de autoridade sobre a tese, até antecipando, quem sabe, as necessárias correções aos inevitáveis equívocos e lacunas de uma escritura já entregue à orfandade. Certamente, tal cena pública de investidura não se distancia de um pedido de reconhecimento, uma demanda insustentável, tão íntima quanto estranha, como aquela formulada por João Camillo Penna a partir de sua relação não-relacional ou a-pedagógica com Lacoue-Labarthe: como uma pequena chantagem cifrada no rito, por trás de qualquer defesa sempre desliza a questão do sujeito. “Quem sou eu? Digam-me, quem sou eu?” O rigoroso silêncio que Lacoue-Labarthe oferecia como recusa ao modelo clássico da subjetivação pedagógica e, sobretudo, como *dom*, como generosa obscenidade, infelizmente não cabe aqui, no que se deve encenar⁶⁷⁴. Mas, de algum modo, e não obstante todas essas demoradas considerações, é possível afirmar que, uma vez que encadeada como repetição, a resposta a toda essa razão já

⁶⁷⁴ “O que eu lhe solicitava era em suma um *sujet* (nos dois sentidos da palavra, sujeito ou assunto, motivo), e o que ele me dava era um *dom*, não do sujeito (‘o câncer do sujeito’, como ele chegou a escrever), mas da minha *estranheza* verdadeiramente humana, como interrupção falaz de toda ilusão imaginária. Um *dom* de (do) nada. [...] Ter encarado essa estranheza fundamental do humano (ao mesmo tempo *unheimliche* e *fremd*) foi, estou certo disso agora, a tarefa (no sentido de *Aufgabe*) de toda sua vida, e lhe custou talvez a vida. O ensino, portanto, como *experiência*, isso é, como ‘travessia de um perigo’. Isto poderia servir de definição, precária e temporária, da tarefa do ensino filosófico tal como Lacoue-Labarthe o praticou, e que eu traduzo nos termos de Büchner, em *La mort de Danton*, visto por Celan, parafraseando os propósitos de Lacoue-Labarthe: não suprimir a *techne* filosófica, mas de uma só vez tornar absurdas a teatralidade e a ênfase do discurso filosófico, interrompê-lo para fazer aparecer sua verdade – o abismo, o vazio que o *sous-tend* (o sustenta). Ou: sem dúvida, alargar a arte, o saber, transmitir o mecanismo do cartão, das molas, do autômato e da cabeça de medusa (o *unheimliche*), de que a filosofia faz profissão, ‘claramente’, com paciência e paixão, como víamos Lacoue-Labarthe fazer em seus cursos. Mas para subvertê-la, acalmá-la e mostrar a sua face escancarada, chegando em suma a algo como a álgebra de sua impossibilidade”. PENNA, João Camillo. “Pedagogia do *Umheimliche*”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 7, p. 75-79, jan. 2008 [p. 79].

se desloca, como que “sozinha”, “ela mesma”, de qualquer pretensão arcôntica ou demanda imaginária para um lugar equívoco: como se, afinal, à revelia de qualquer sujeito ou poder, uma ordem qualquer do discurso murmurasse a necessidade de recomeçar a tese, refazer a pergunta, relançar a resposta; como se houvesse chegado o momento do verso, ou da cesura, ou da volta do sulco, em silêncio, a contrapelo. Como se, no momento de *defender*, se impusesse, irrecusável, o instante *de fender*. Talvez essa seja a verdadeira tarefa, agora; tarefa que então não caberia propriamente à autoridade do autor, e que, portanto, a rigor, não teria cabimento aqui, exigindo outra saída. Seja como for, é certo que todos esses começos, essas demoras, essas repetições são também a tese; são proposições que *excrevem* os exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari, ao menos como lidos por esta ficção – uma tese – que assim ensaiou articulá-los.



León Ferrari, *Sem título*, em *Imagens*,
São Paulo, Edições Exu, 1989 (Série Banheiros).

3. Com efeito, León Ferrari desdobra seu pensamento como um explícito reforço do artifício que regula a arbitrariedade das leis e dos costumes. O procedimento poderia ser sintetizado com a afirmação de que Ferrari desnaturaliza as linguagens e os ritos mimetizando seu aspecto ficcional. Daí a potência de muitas de suas imagens e séries, em que a crítica, tendendo ao lúdico, não deixa de investir-se junto com a força do riso, da gratuidade, do não-sentido, apontando assim para um mais de sentido indomesticável que assedia sempre qualquer razão, qualquer racionamento antropotécnico. Em outras palavras, se a lei regula a produção exponencial de toda *merda* – ou seja, se ela economiza tudo que excede ou sobra ao cálculo – por meio de sua capitalização, Ferrari, por sua vez, ao repetir, num gesto dadá, o dispositivo dessa regulagem, consegue *evacuar* a lei, ou melhor, consegue liberar, ainda que por um instante, a inoperatividade que é mantida no centro do poder como um vazio impensável⁶⁷⁵.

Em certo sentido, esse procedimento de Ferrari é explícito, quer dizer, é mesmo um desdobramento do sensível, que encontra em distintas superfícies de exposição, em diferentes meios, as suas condições de possibilidade e de diferença. Quem sabe sem muito risco seja possível afirmar que é como um procedimento ciente de si, isto é, do seu alheamento: afinal Ferrari formaliza, elabora, modula, claramente, em diversas oportunidades, seu pensamento a respeito da condição an-autonômica das linguagens, do aspecto a-fundacional das construções culturais, da absoluta an-originalidade das emergências, dos acontecimentos; ele despende ou desdenha inclusive a autoria dessas modulações, quando, por exemplo, entrega a aves a feitura inconsciente e dispendiosa de uma pintura sobre a reprodução do *Juízo Final* de Michelangelo, como um reforço escatológico que abisma a escatologia religiosa. Em uma palavra: Ferrari sempre foi contemporâneo; o que significa que seu pensamento, plástico, elástico, sempre se manteve dessemelhante, impróprio, exílico⁶⁷⁶; que sempre esteve mais

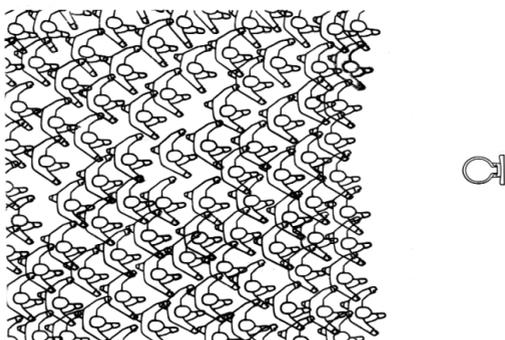
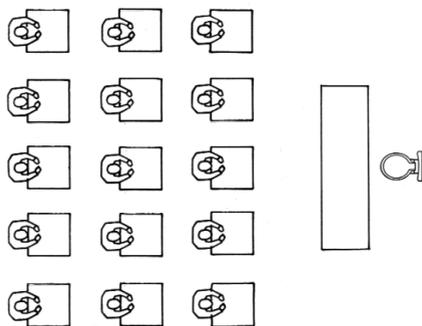
⁶⁷⁵ Cf. FERRARI, León. *Imagens* [1979-1984]. São Paulo: Edições Exu, 1989.

⁶⁷⁶ Como outros, Luis Camnitzer estabelece a separação de “dois Leões”, que oscilariam entre Mallarmé e Simón Rodríguez, o formalismo e o intelectualismo político. Cf. CAMNITZER, Luis. *Latrinas, letrados e letras*. Tradução: Ana Paula Gomes. In: GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: retrospectiva*. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006, p. 43-49. Mas já Rubén Darío alertava para a existência de mais de um Mallarmé. Um Mallarmé-coisa, Mallarmé-objeto: “El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa a propósito de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura, la

preocupado com as forças e as afinidades que são capazes de dar potência a um encontro faltoso com o próprio tempo presente e suas inflexões imunitárias. Assim se doa (escapando inclusive desta precária tentativa de definição). E sobretudo durante o período do seu exílio em São Paulo, quando as experimentações com novos meios e materiais ganham uma amplitude sem precedentes, essa contemporaneidade é frisada: ganha ainda mais dobras e assim se estende com ainda mais significantes, numa abertura incontornável, isto é, tão incluível para o

pesadilla de los señores Sarcey y Brunetière, ha llegado a tener lo que repugnaba al espíritu aristocrático del 'otro': la popularidad. Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para emponzoñar a las comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primer palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teratólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; o un señor poseído de un deseo de singularizarse, que le corta la cola a su perro, entre las sonrisas de los bulevares. O un 'cabotin' de talento, a lo Peladan. O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descuartizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. Se juega con su cabeza como con una bola de billar. Sus cuartos se exponen para prevención y escarmiento de imprudentes. Cualquiera puede reír de su nombre. En las paredes pedagógicas los chicos lo escriben como una mala palabra. La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignominia moral; los vicios de Verlaine habrían completado la suma y Mallarmé habría quedado total, integral, perfectamente abominable. De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera del público". Mas havia também o Mallarmé-sacer, de beleza elusiva: "El otro es el artista único y sacerdotal que hoy deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura. En el curso de la historia del pensamiento humano se ve brillar la columna de oro de ese estilista. Su idea da una luz original, diamante parangón, gema en que ha sido grabado un signo mágico. Él consagró su existencia a su Sueño, en medio de la Babilonia del siglo más utilitario de todos los siglos. Tuvo el valor de un hombre de cristal que apareciese entre ejércitos que se batiesen a honda. La pasión sagrada por su ideal le rodeaba de una aureola misteriosa percibida por los espíritus refinados y nobles que comunicaban con él, Maestro bondadoso y sutil, sin autoritarismos de pontificado ni imperial corte huguesca. Ni la gloria ni la gloriola perturbaron su soberana quietud, a pesar de que esa misma quietud, el misterio de su obra, lo peregrino de su Visión, atraían las miradas del pensamiento aristocrático del mundo". Darío, Rubén. "*Mallarmé. Notas para un ensayo futuro*". *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n. 3, 18 set. 1898, p. 1. Agradeço a Raúl Antelo a referência.

pensamento crítico das artes, hoje, quanto impossível de ser delimitada pelos limites consensuais que, apesar de tudo, muitas vezes ainda assomam no campo e principalmente *como campo* da arte, mesmo daquela nomeada, já há tempos, “contemporânea”⁶⁷⁷.



León Ferrari, *Sem título*, em *Imagens*, São Paulo, Edições Exu, 1989 (Série Banheiros).

⁶⁷⁷ Sobre isso, “o caso Ferrari” talvez seja um dos eventos mais emblemáticos, assim como distintas edições da Bienal de São Paulo que tiveram de camuflar censuras, arbítrios etc. Cf. GIUNTA, Andrea (Comp.). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta*, 2004-2005. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008; *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Os caminhos da dessemelhança de Ferreira Gullar são outros, muito distintos. De certa maneira, aliás, a *distinção* pode mesmo ser uma das questões que seu trabalho mobiliza, e portanto deve ser um dos problemas que sua crítica deve elaborar. Gullar ocupa um limiar tenso, no limite do moderno. E muitas vezes aí se agarra, ao que parece, resistindo à passagem, é certo que auxiliado por uma legião de guardiões da tradição. É como se, em seu caso, a escritura necessitasse de um parteiro trágico, não platônico, mas sim socrático, para de fato suportar vir ao mundo numa cena de desconstrução do saber positivo que encorpa e eleva a figura autoral⁶⁷⁸. Pois é esse saber positivo,

⁶⁷⁸ “Creo que Sócrates no olvida en ningún momento, ni siquiera como filósofo, lo que sabe de su madre, la comadrona, sobre el lado pragmático de la llegada física al mundo de los hombres. De ahí que se muestre con gran claridad a sus ojos aquello que los otros sólo quisieren pasar por alto cuando empiezan a pensar: no hay ningún parto feliz y no hay ningún nacimiento agradable; es más, el cuerpo sólo ve la luz bajo grandes esfuerzos, y el alma permanece casi siempre envuelta en la oscuridad; el mal parto en los hombres no es la excepción, sino la regla. Todo esto, dicho sea de paso, ha de esgrimirse especialmente contra las opiniones con las que nosotros protegemos nuestra ilusión de haber venido al mundo. Basta con un par de informaciones para poner de relieve que tenemos engendros en la cabeza, pseudoideas, esquemas, ficciones, falsedades, monstruosas opiniones que permanecen ocultas y estupideces lógicas. Nuestro cerebro es un submundo que se confunde con la vigilia, que la mayor parte del tiempo está habitado por sombras e idioteces que han alcanzado el rango de seguridades y orgullosas inconsistencias, por preocupaciones inanes y fatuas autoimágenes. Echando un vistazo a estos estados interiores, Sócrates ejerce el oficio de comadrona trágica: se le presenten los ‘nacimientos del alma’ que se le presenten, él sólo *puede* constatar los niños que han nacido muertos. Cuanto más rígidas son las convicciones, más destructivas son las refutaciones. Cuanto más segura de sí misma está la creencia de estar apoyada sobre fundamentos absolutos, más profunda es la caída en la duda. Incluso el propio Platón no soportaba el negativismo mayéutico de su maestro y comenzó a exigir en cambio un saber positivo, un saber, por así decirlo, nacido a la vida y capaz de resistir la prueba de la comadrona destructiva. Las ideas innatas son una invención ingeniosa de Platón para zafarse del examen mortal realizado por la mirada de la comadrona socrática. De la impaciencia platónica nació la doctrina de las ideas, y junto con ésta también la doctrina de la reminiscencia, causa, a su vez, de una teoría negativa del nacimiento que afirma que el alma olvida sus ideas innatas en el momento de entrar en el mundo. De ahí la justificación de la filosofía como escuela de reminiscencia del alma acerca de su conocimiento preexistencial. Acerca de todo esto Sócrates había enseñado –o, mejor dicho, escenificado–

capitalizado e manejado com destreza pela figura da autoridade, o que projeta sobre os escritos críticos e poéticos uma zona econômica de aparente controle. Mas uma vez tendo resistido à dura prova do parto, do partir, do começar, então é possível não apenas desideologizar, por assim dizer, as posições de Ferreira Gullar, mas também, mais que tudo, espelhando-o, fendê-lo, como que defendendo-o de si. Em uma palavra, esta leitura busca dar potência, exatamente, às *idéias fora do Gullar*. Mas é por isso, também, que tal procedimento de desmontagem construtiva se vincula tantas vezes a um aspecto *traumático* que pode ser lido, *a posteriori*, em seus trabalhos. Como se sabe, são necessários dois eventos para que se constitua uma situação traumática: a rigor, o trauma precisa retornar do futuro, de um evento que se projeta sobre um acontecimento precedente definindo-o, aí sim, enquanto trauma. Como retornar à passagem primeira, à origem perdida; como retornar ao parto, se assim se quiser. Daí a paradoxal figuração, nos poemas exílicos de Gullar, de um sujeito que se apresentaria bem ali onde qualquer possibilidade subjetiva foi evacuada. Uma posição impossível, radicalmente desconstrutora, mas que é validada pelas políticas administradoras da identidade, que encontram nos poemas do exílio de Ferreira Gullar o fiel testemunho de um *sujeito traumático*, em condições de ser creditado,⁶⁷⁹.

supuestamente lo contrario en lugar de abrazar una doctrina: no son precisamente ideas, sean innatas o adquiridas, aquello de lo que el alma tiene que acordarse; de lo que tiene que acordarse es de su nacimiento, para así retrotraerse, en un momento anterior a la vida sumida en opiniones heredadas, hacia una irreflexión inicial fecunda en pensamientos”. SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt* (1988). Traducción: Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 76-78.

⁶⁷⁹ “De um lado, na arte e na teoria, o discurso sobre o trauma continua a crítica pós-estruturalista do sujeito, por outros meios, pois, novamente, num registro psicanalítico, não existe o sujeito do trauma: a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é, aqui, a mais radical. De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que garante o sujeito, e nesse registro psicologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestador, sobrevivente. Aqui se encontra de fato um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. *No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado*. E dessa forma, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura hoje: análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de

É um reforço desse efeito *a posteriori* colocar os escritos de matriz realista de Gullar numa máquina vertiginosa que afinal irá justapô-los a expressões com relação às quais eles seriam refratários, e que mantêm afinidades com uma genealogia dada à acefalia, que transita do realismo ao Real. Quer dizer, por outros caminhos, e ao que parece inadvertidamente (mas isso não importa), o giro realista de Ferreira Gullar acaba performando ou colocando em cena o mesmo realismo traumático que Hal Foster encontra nas séries de Andy Warhol ou de Cindy Sherman, por exemplo. Embora o tom seja absolutamente distinto, tanto Gullar quanto Warhol – assim como León Ferrari – fazem da repetição um procedimento estético. Se em Ferrari e Warhol esse mecanismo explícito foi muitas vezes criticado, em Gullar com frequência ele é alinhado por leituras que celebram o memorialismo tateante e o imaginário, fortemente atados a uma “realidade”. E, no entanto, a pergunta poética que Gullar repete em diferentes momentos – “Que faço entre as coisas? / De que me defendo?”⁶⁸⁰ – investe tais repetições de um sentido ambivalente, que foge das matrizes identitárias do realismo: como em Warhol e em Ferrari, mas cada um a seu modo, a repetição serve para proteger do real, ao mesmo tempo em que aponta para ele. Desse modo é que nos poemas exílicos de Ferreira Gullar pode-se ler uma emergência latinoamericana do caráter *abjeto e obsceno* da arte contemporânea – ao menos desde o surrealismo⁶⁸¹ –, caráter esse que está disseminado na América do Sul por uma vasta rede de grupos bastardos, minoritários, mas afins em suas pesquisas conceituais durante as últimas ditaduras, como mostra de maneira ineludível uma exposição chamada, justamente, *Perder la forma humana*, exibida primeiro no Museu Reina Sofía, em Madri, e recentemente trazida a Buenos Aires

autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural. Aqui o retorno do real converge com o retorno do referencial [...]”. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* [1996]. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 157.

⁶⁸⁰ Cf. GULLAR, Ferreira. A luta corporal [1954]. In: _____. *Toda poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 11 [poema “Galo galo”]; *Idem*. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia. Op. cit.*, p. 236.

⁶⁸¹ Basta pensar no baixo materialismo de Bataille ou, em outra vertente, nas proposições de Breton para uma revolução que não encontraria princípios contraditórios no momento da conjunção dos opostos. Cf. BRETON, André. Segundo Manifesto del Surrealismo. In: MAURELL, Juan (Org.). *Los surrealistas contra: polémicas y panfletos*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982, p. 92-119.

por Diana Wechsler⁶⁸²; caráter abjeto e obsceno que, afinal, o crítico de arte Ferreira Gullar, ainda mais agora, em sua roupagem *up to date*, tantas vezes recusa, esgrimindo categorias de leitura da arte que são tributárias do formalismo, da autonomia, da ascendente maquinaria imunitária do Ocidente, em suma.

Sem dúvida, *Poema sujo*, emblemático do exílio de Gullar, ou seja, de quando o autor se encontrava ele mesmo *abjetado*, é uma modalização notável dessas questões. Mas, como se trata de repetição, de pervivência, de afeto, poemas bem anteriores e também posteriores ao seu exílio tornam-se sintomáticos do que vem sendo exposto aqui. Uma análise mais detida desses poemas excederia o tempo desta exposição. De qualquer modo, parece que alguns títulos já podem ser bons indicativos: “Carta do morto pobre”⁶⁸³, “Quando espanquei o garoto ossudo”, “Bomba suja”, “Mau cheiro”, “Poema obsceno”, “Bananas podres”, “Bananas podres 2”, “Bananas podres 3”, “Bananas podres 4”, “Bananas podres 5”, “Mancha”, “Desastre”, “Detrás do rosto” etc. Afirmar que tais poemas seriam de autoria de um bataillano inconsciente, lutando com perversões reprimidas, talvez não seja, afinal, tanto disparate. E, descontando o peso da forma e o tom da denúncia, que aqui servem a uma mais que questionável razão pedagógica, os versos iniciais de “Bomba suja” quase poderiam figurar no filme de Buñuel, que em seu deslocamento metonímico começa com a citação de Goya (a imagem dramática que rememora o fuzilamento de espanhóis em três de maio de 1808 pelas forças da campanha revolucionária napoleônica) para passar por uma espécie de baixo materialismo, fortemente irônico, já comentado:

Introduzo na poesia
a palavra diarreia.
Não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.

⁶⁸² Cf. Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana*: una imagen sismica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013 (Catálogo).

⁶⁸³ Este poema de *A luta corporal* (1954) – livro que teria levado Gullar a um silêncio niilista, caracterizado, segundo o autor, pela “implosão da linguagem” – poderia ser facilmente colocado junto a um manifesto surrealista.

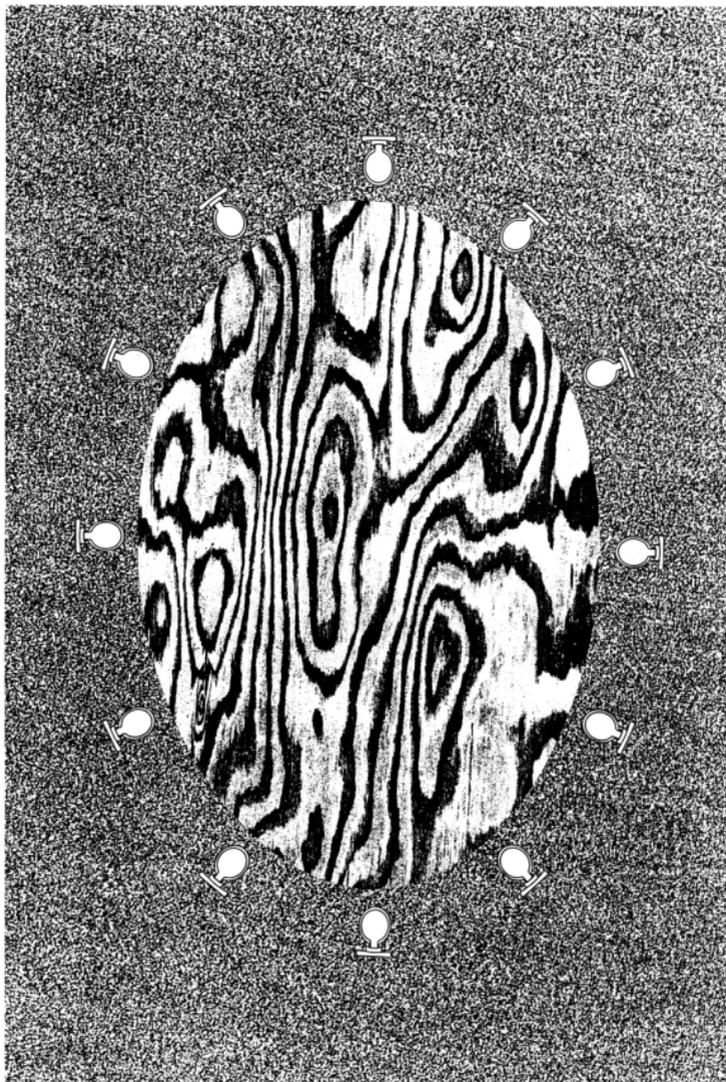
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.

No dicionário a palavra
é mera ideia abstrata.
Mais que palavra, diarreia
é arma que fere e mata. [...] ⁶⁸⁴

Poderia ser dito que o que resulta desses contatos – o que parece resultar de *Ferreira, Ferrari: ficções do exílio* – é, nesse sentido, um inusitado *cadáver esquisito* que não cessa de causar estranheza, e de se estranhar.

4. Talvez logo se entenda porque uma proposição de leitura como esta, que tenta tratar de repetições e diferenças, começos e demoras, que tentar tratar de afetos – a rigor, portanto, do que é muitas vezes intratável – não pode senão deslocar os exílios por um espaço-tempo vário, que privilegia, sim, determinadas coordenadas espaço-temporais, mas não se limita à vivência nem à fábula da linearidade histórica. As paisagens do exílio são *a-tópicas*, quer dizer, cada um dos seus lugares é singular e desliza ao mesmo tempo sobre um *topos* (ou seja, um *lugar-comum*, uma *imagem*, um *significante*) e sobre um investimento afetivo (isto é, uma emergência perfeitamente situada). Daí que, segundo essa lógica a-lógica, o exílio, e sobretudo o que se costuma nomear “exílio político”, não possa ser definido *a priori* quanto ao significado desse ser ou estar exilado, e tampouco quanto ao significado de ser ou estar exilado enquanto “político”, ou “politicamente”. Nessa expressão – “exílio político” – talvez resida, aliás, um dos maiores nós antinômicos para o pensamento a respeito da comunidade, na medida em que, ao que parece, além e aquém da captura do nascimento pela Nação, do arcaico ao contemporâneo, não teria havido um exílio que não fosse desde sempre político. Seja como pressuposto pela lógica da exceção, como negatividade suspensiva do paradigma soberano/*sacer* ou como análogo da própria existência, o *exílio* encontraria no *político* um paradoxal suplemento constitutivo, ainda entregue a disputas, no entanto, para a definição do caráter de tal politicidade originária, se ela poderia ser efetiva ou não para a potência de uma espécie de inaudita comunidade exílica.

⁶⁸⁴ GULLAR, Ferreira. Dentro da noite veloz. In: _____. *Toda poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 156.



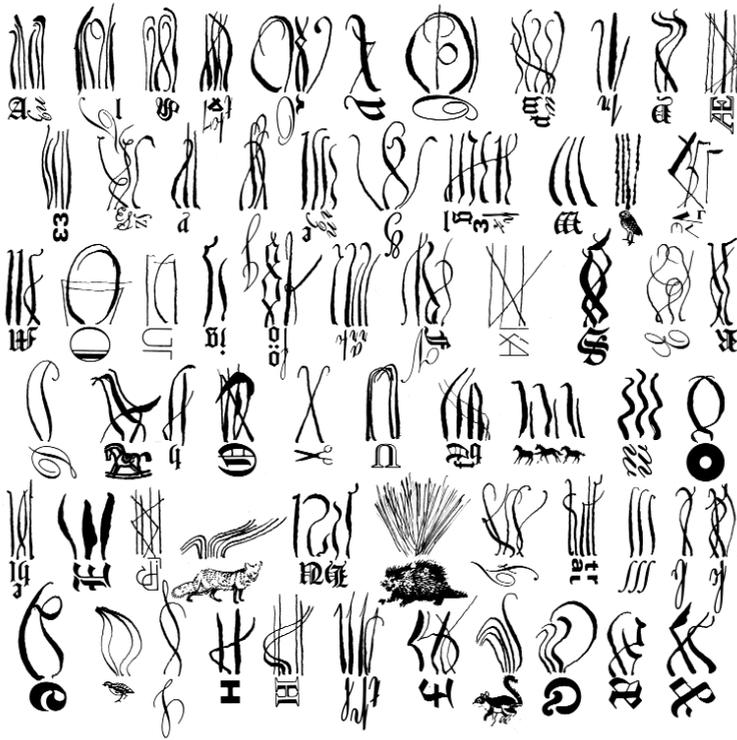
León Ferrari, *Sem título*, em *Imagens*,
São Paulo, Edições Exu, 1989 (Série Banheiros).

Para além dos territórios, dos espaços nacionais, do imaginário, quais seriam, então, as diferenças dos exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari? Sumariamente, talvez possa ser dito que em Gullar assoma,

muitas vezes, num primeiro momento, algo como um “mal da ausência”; um peso, um isolamento, uma melancolia como modos de fazer a experiência do exílio, e de assim fazer-se, margeando o desfazimento. Poemas, narrativas, entrevistas, depoimentos de conhecidos parecem reafirmar essa marca de um exílio vivido como brutal desenraizamento, o exílio como “morte provisória”, segundo a expressão de Gullar⁶⁸⁵. Não obstante esse tom, sua escritura parece seguir um curso heterogêneo, com o qual se pode ensaiar uma desmontagem dos pressupostos identitários que animam não só Ferreira Gullar, mas também seus principais críticos, em geral celebratórios do percurso de amadurecimento do autor que, por difíceis périplos, foi, viveu e voltou, podendo, então, contar e ser contado. Ao final, a paisagem que se forma é complexa, não homogênea nem estritamente cronológica, mas certamente aponta para uma força in-operante do exílio, capaz de transitar alheia a fronteiras e tributos, e de assim suspender as decisões sobre os postos e os impostos, algo que pode ser lido não apenas em *Poema sujo*, mas também em um poema de grande sensibilidade como “Uma fotografia aérea”⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ *Revista Versus*, “O último grande poeta brasileiro”, São Paulo, n. 5, p. 28-31, 1976 [entrevista realizada em Buenos Aires por Abrão Slavutzki, Sônia Blauth e Raul Moura].

⁶⁸⁶ Cf. GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 8-12. A tese apresenta algumas inflexões da plástica da vista aérea: Héctor Ciocchini, Saint-Exupéry, Raúl Ruiz, León Ferrari, Muybridge, Marey, Horacio Verbitsky etc. Raúl Antelo reforça o artifício: “Quanto à fotografia aérea, Nadar já tem fotografias aéreas de Paris e há um grande número de fotógrafos da cidade (Alinari, Annan, Atget, Bennington, Bisson, Coburn, Coulthurst, Delamotte, Demachy, Frith, Geniaux, Johnson, Kotsch, Lumière, Mangin, Marville, Missmann, Neurdein, Puyo, Seeberger, Sommer, Steiglitz, Titzenthaler, Zille...), alguns dos quais ensaiam também o procedimento. Em 1931, sai o ‘Manifesto da aeropintura futurista’ (Marinetti, Depero, Crali), que reivindica as perspectivas mutáveis do voo e a possibilidade de transfigurar a nova realidade da vista aérea em função de uma espiritualidade plástica extraterrestre. Em 1937, temos o *Guernica* de Picasso mas, em 1939, Tullio Crali aborda também o inferno europeu, a partir de uma vista aérea urbana, alvo dos bombardeios. Expôs em Veneza em 1940 etc.”. W. G. Sebald também não poderia ser esquecido, com sua leitura das cidades alemãs pós-bombardeios aliados e do silêncio que prevalece a esse respeito na memória cultural do país. Cf. SEBALD, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Traducción: Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003 (Colección Quinteto).



"Código" 1979

León Ferrari, "Código" 1979, em *Imagens*,
São Paulo, Edições Exu, 1989 (Série Códigos).

León Ferrari, por sua vez, dedicou-se a uma constante e extremamente produtiva tradução do exílio, logrando transformar o que *a priori* poderia ter sido tão somente um dano irreparável em um excesso dadivoso de sentido que pôde resistir e responder aos cálculos da tanatopolítica castrense. Sua paisagem, assim, é de saída e como saída mais aberta, afim, quem sabe, à feroz vazão da Foz do Iguazu e suas vaporosas nuvens que borram e tingem as fronteiras, um limiar por onde o artista portenho transitou em mais de uma oportunidade, como mostram suas cartas. Em seus trabalhos, de fato, dá-se algo como uma contínua criação de vazios, zonas de indecidibilidade em que a história, as artes, a filosofia, o político, o poético, os corpos se mostram cifrados, contingentes, fluidos; entregues aos investimentos imprevistos de

disputas hegemônicas que seguidamente colocam as leis e os costumes em questão, sendo este um modo de apontar para o que há de obliterado e acidental no que supostamente deveria evoluir esclarecidamente com a civilização ocidental. Não é à toa, portanto, que Ferrari tenha desenvolvido, enquanto artista plástico, um detido pensamento a respeito das linguagens, dos códigos, e dos efeitos de sua normalização, em geral uma violenta incisão sobre os corpos e os desejos. E que, diante de tal violência, tenha salientado em tantos trabalhos do exílio o *fazer*, simplesmente, o *não servir para*, reafirmando a escritura como essa instância privilegiada do comum, e o exílio não como condição de encerro e luto, mas sim como possibilidade de elaboração e abertura.

O *Poema sujo* de Ferreira Gullar é um poema comum: *es suyo*, é seu, dele, dela, de um qualquer, de cada um que o quiser. Assim se doa, em seu exílio, para além de qualquer retorno. E assim se esboça, em torno de uma comunidade contingencial, um horizonte que pode ser chamado – talvez provisoriamente, sempre com alguma dúvida – *político*. León Ferrari parece modalizar esse mesmo pensamento, parece criar esse mesmo esvaziamento, diferindo-o da seguinte maneira: “la democracia empieza en el culo; que cada uno haga lo que quiera con su hueco”. Com *su hueco*, com seu eco. *De mer, de mer, de mer...*

*Este texto é dedicado a
Janete de Vargas, minha mãe.*

referências

ADAMS, R. et al. *Social Change in Latin America Today: its implications for United States Policy*. New York: Vintage Books, 1960.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Homo sacer* (O poder soberano e a vida nua I). Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. “Política del exilio”. Traducción: Dante Bernardi. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, n. 26-27, 1996.

_____. Arte, Inoperatividade, Política. In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). *Crítica do Contemporâneo: Política*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2007.

_____. “Beleza cadente”. Tradução de Luiz Guilherme Barbosa. Revisão da tradução de Gabriela Cavalheiro. *Sopro*, n. 95, set. 2013, p. 02-05. Disponível em:
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n95.html#.VSKm2vnF_Ew>.

AGUILAR, Gonzalo. “Su nombre será Ivald Granato”. In: *De cuerpos, sellos y rituales irreverentes: Ivald Granato, el domador de lo vivo*, del 18 de noviembre al 18 de diciembre de 2011 [desplegable exposición]. Buenos Aires: Document Art Gallery.

ALMEIDA, Guilherme de. “Orquídea, flor de altura”. *Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 126, jul. 1952, contracapa.

ALTAMIRANO, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001 (Colección Temas Sociales).

_____. “Desarrollo y desarrollistas”. *Prismas: Revista de historia intelectual*, n. 2, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 75-94.

AMARAL, Aracy A. (Org.). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. *Artes plásticas na semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo* [1945]. 21 ed. São Paulo: Record, 2000.

ANDRADE, Mário de. Do cabotinismo [1939]. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ANTELO, Raúl. De *cidade/city/cité* a Babel. Texto lido no 2º Workshop de Investigação “As Cidades”, no marco do Programa Próximo Futuro da Fundação Gulbenkian de Cultura Contemporânea, em fevereiro de 2010. Disponível em:
<<http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/observatorio/as-cidades>>.

_____. “Liminar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, n. 4, p. 07-09, 1998.

_____. “A aporia da leitura”. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.

_____. Mimetismo y migración. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia; SOSNOWSKI, Saul (Ed.). *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003, p.125-142.

_____. *Algaravia: discursos de nação* [1998]. 2 ed. Florianópolis: Edufsc, 2010.

_____. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. “Mas, onde fica a viagem?” [Palestra proferida no Centro de Filosofia e História da Universidade Federal de Santa Catarina, em 04 de novembro de 2011]. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. Bologna, vol. 4, n. 1, p. 1-14, 2012.

_____. “Consciencia, estratégia: violencia”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá, vol. 16, n. 1, p. 231-243, ene.-jun. 2014.

_____. O dispositivo boitatá. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 273-291.

_____. El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. In: _____. *Imágenes de América Latina*. Comentarios: Maximiliano Crespi. Buenos Aires: EDUNTREF, 2014.

_____. “Institucionalização e disseminação”, intervenção apresentada em 09 de fevereiro de 2009 no evento *Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais*, promovido pela Fundação Hassis (Florianópolis – SC) e pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Texto cedido pelo autor.

ARCANJO JR., Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas brasileiras* de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado em História (Tradição e Modernidade). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 162 f. Ano de defesa: 2007. (Orientadora: Prof. Dra. Adriana Romeiro).

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARFUCH, Leonor. Espacio biográfico y experiencia estética. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia (Orgs.). *Declínio da arte/Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2006.

BALIARI, Eduardo. “Informalismo”. *Noticias gráficas*, Buenos Aires, 23 jul. 1959.

Barbie también puede eStar triste. Dirección, guión y producción: Albertina Carri; diseño de producción: Dino Bruzzone; cámara: Sol Lopatin; música: Edgardo Rudnitzky; sonido: Jessica Suárez; animación: Pablo Jamardo, Marina Rubino; diseño de vestuario: Martín Churba, Jessica Trosman; escenografía: Dino Bruzzone; esculturas: Constanza González; intérpretes: Divina Gloria, Osvaldo González, Ricardo Merkin, Juana Molina, Susana Pampin, Eusebio Poncela, Diego Schipani. Argentina: 2001 (24 min.).

BARBOSA, Luiz Guilherme Ribeiro. *A mão, o olho: uma interpretação da poesia contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 139 f. Ano de defesa: 2012 (Orientador: Alberto Pucheu Neto).

BARTHES, Roland. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents*, Paris, n. 7, p. 382, 1929.

BATTISTA, Martha Rosetti; LÓPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista. 1917-29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* [1925]. Tradução: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história [1940]. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Brinquedos e jogos: observações marginais sobre uma obra monumental [1928]. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas: Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio: Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, p. 95-102 (Coleção Espírito Crítico).

_____. Para uma crítica da violência. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas cidades, 2011.

BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1976.

BERNETTI, Jorge. *El peronismo de la victoria*. Buenos Aires: Colihue, 2011 (Colección Presencias).

BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fé*. Santa Fé: Editorial Documento, 1964.

BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*. 2ed. Madrid: Ediciones Morata, 1979.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972 [1974]*. 14 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BOSI, Alfredo. “O nacional, artigo indefinido”. *Folha de São Paulo*: Folhetim, São Paulo, p. 5, 10 maio 1981.

BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.

_____. “Sobre el arte informal”. *Del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v.*, Buenos Aires, jul. 1961, p. 9.

_____. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”. In: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*. Buenos Aires: Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), 1963, p. 11-13.

BRETON, André. Segundo Manifiesto del Surrealismo. In: MAURELL, Juan (Org.). *Los surrealistas contra: polémicas y panfletos*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982, p. 92-119.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRUTO, César. Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy (Capítulo: Perro de San Bernaldo). In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamim Reconsiderado”. *Travessia – revista de literatura*, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41 [p. 13-14], ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____; KWIATKOWSKI, Nicolás. “Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur”. *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 1, jul. 2012, p. 1-9. Disponível em: <http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Burucua-Kwiatkowski.html#>.

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confirm”. Tradução: Giorgia Brazzarola. Revisão: Silvana Gaspari. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, set. 1998.

CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*, Paris, n. 5, 1934.

CÁMARA, Mario. “¿Swinging London? Sobre algunas crónicas de Caetano Veloso desde el exilio: entre Jimi Hendrix y el fin de los sueños de vanguardia”. *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, octubre 2012.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “Resistência e Crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, jul.-dez. 2004, p. 891-913.

CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595]. In: *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1953.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.

CAPELA, Carlos Eduardo. *Nos confins de Judas*. São Paulo: Lumme, 2011.

Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

CATELLI, Nora. Paul De Man revisitado. In: _____. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CERA, Flávia Leticia Biff. *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado em Literatura (Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ano de defesa: 2012 (Orientador: Raúl Antelo).

Charroux, Lothar, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw. *Ruptura*, 1952. Manifesto.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua canção do exílio?”. *Revista Palavra* (PUC/RJ). Rio de Janeiro, v. 1, p. 170-179, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX”. *Crítica Cultural*, 2009, vol. 4, n. 2, p. 125-161.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos*

cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 20 (Coleção Temas e Debates, 5).

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010 (Parrhesia, Coleção de ensaios).

_____. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”, *Outra travessia*, Florianópolis, n. 14, 2012-2, p. 7-22. Tradução de Jorge Wolff.

COSTA, Laura Malosetti. Yo, nosotros, el arte. In: COSTA, Laura Malosetti; BALDASARRE, María Isabel. *Yo, nosotros, el arte* (Catálogo de exposição). Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014.

_____. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”. *Crítica Cultural*, 2009, vol. 4, n. 2, p. 111-123.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000.

_____. “Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira”. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, pp. 71-87, jun. 2012.

CUNHA, Eneida Leal. A estampa originária da dependência. In: _____. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizontes: Editora UFMG, 2006, p. 121-134.

CUZZANI, Agustín. *Los indios estaban cabreros*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1958.

Darío, Rubén. “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”. *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n. 3, 18 set. 1898, p. 1.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Vol. III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L’Institute de France, 1839.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Campinas: Papirus, 2000.

DEL CARRIL, Sara Luisa (Ed.). *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

DELGADO, Honorio. “La persona humana desde el punto de vista psicológico”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950tomo I, p. 270-280.

DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”, *Sopro*, n. 71, maio 2012, p. 02-11. Tradução de Jorge Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>.

DERISI, Octavio Nicolás. “Fenomenología y ontología de la persona”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo I, p. 281-299.

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997. Disponível em: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/index.htm>>.

_____. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier. México, D. F.: Taurus, 1999. Disponível em: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm>>.

_____; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução: Antonio Romane. Revisão técnica: Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* [1976]. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DIAS, Elaine. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. *Anais do Museu Paulista*, 2006, vol.14, n.1, p. 243-261.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*, 1. Traducción: Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. *Venus rajada*. Desnudez, sueño, crueldad. Traducción: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

_____. *La imagen mariposa*. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

EDWARDS, Jacques [Joaquín Edwards Bello]. Espiral [1921]. In: _____. *Metamorfosis*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979, p. 13-15.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción: Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

_____. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Traducción: Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 (Mutaciones).

F de faca. Direção e edição de Adriana Meyge e Maurício Tussi. Florianópolis, 2010. Documentário (21:30 min.).

FERRARI, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 13 (Arte y pensamiento).

_____. *Planos y Papeles*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2004.

_____. *Homens*. São Paulo: Edições Licopódio, 1984.

_____. *Imagens [1979-1984]*. São Paulo: Edições Exu, 1989.

_____. Carta a Julio Cortázar, São Paulo, 26 nov. 1981. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

- _____. *Palabras ajenas* [1967]. Buenos Aires: Falbo, 2008.
- _____. *Nosotros no sabíamos*. Buenos Aires: Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, 1992.
- _____. Carta a Bengt Oldenburg, São Paulo, 8 jun. 1977. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.
- _____. (Ed.). *Augusto C. Ferrari (1871-1970): cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2003.
- _____. Caderno de notas (1977-1978). Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.
- _____. *La bondadosa crueldad: poemas e collages*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2000.
- _____. *Nacimiento* (Flasharte). Catálogo da exposição *Ocho años en Brasil*. Galeria Arte Nuevo, Buenos Aires, julho de 1984.
- _____. *Escritos en el aire: 1961-2005* [Catálogo]. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes, 2005.
- FERRARI, Alicia; VARSAVSKY, Ruth. *Taller Laberinto*. Buenos Aires: Licopodio, 2009.
- FERREIRA, Glória. *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009 (Catálogo de exposição).
- FISCHERMAN, Diego. *Después de la música: el siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* [1996]. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos, III).

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Supervisão final do texto: Lea Porto de Abreu Novaes, et al. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 285-315.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5 ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREUD, Sigmund. Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912-13]). In: _____. *Obras completas*. Vol. 13 (1913-14). Tótem y tabú y otras obras. Traducción: José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 01-164.

_____. Além do princípio do prazer [1920]. In: _____. *Obras completas*: volume 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239.

FRIGERIO, Rogelio. *Estatuto del subdesarrollo*: las corrientes del pensamiento económico argentino [1967]. 3 ed. Buenos Aires: Librería del Jurista, 1983.

GALINARI, Melliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas*: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos. Dissertação de mestrado em Letras (Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 107 f. Ano de defesa: 2004. (Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello).

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto*: intercambios culturales entre Argentina y Brasil. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011 (Arte y pensamiento).

_____. Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra*: Jorge Romero Brest y la revista *Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 137-152.

_____. *La brasilidade* de la gestión de Romero Brest en el MNBA. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 123-136.

GIORGI, Artur de Vargas. “Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi”. *Outra travessia*, Florianópolis, v. Dossiê, p. 79-98, 2011.

GIUNTA, Andrea (Comp.). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008.

_____. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.

_____. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011 (Colección Arte y Pensamiento).

_____. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GOBELLO, Jose. *Diccionario Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Pena Lillo Editor, 1989.

GONZALEZ, Horacio. *Karl Marx: o apanhador de sinais*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max. *La ilustración total: arte conceptual de Moscú 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, 2008.

Guernica. Direção: Alain Resnais e Robert Hessens. Locução: Maria Casares e Jacques Pruvost sobre texto de Paul Eluard. Música: Guy Bernard. Diretor de produção: Claude Hauser. França: 1950 (13 min.).

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão [1963]. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Vanguarda e subdesenvolvimento [1969]. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Rabo de foguete*: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. 8 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

_____. *Toda poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. “Às vezes”, *Folha de São Paulo* (caderno Ilustrada), São Paulo, 13 maio 2012, p. E8.

_____. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta [1985]. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. A história do poema. In: _____. *Poema sujo*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. “Entrevista”, *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 18, set. 2004.

HARTMANN, Nicolai. “El ‘ethos’ de la personalidad”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo I, p. 300-315.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [1936]. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ÍPOLA, Emilio de. *Ideología y discurso populista*. Ciudad de México: Folios Ediciones, 1982 (Colección Alternativas).

JACOBY, Roberto. “Las herejías de León Ferrari”. *Crisis*, Buenos Aires, n. 50, p. 71-73, enero 1987.

KANDINSKY, Wassily. “Arte concreta”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, p. 02, 14 jan. 1939.

KLEIN, Kelvin Falcão. “Dois atlas para a América Latina”. *outra travessia*, n. 17, p. 99-114, dez. 2014.

KOJÈVE, Alexandre. Las pinturas concretas de Kandinsky [1936]. In: _____. *Kandinsky*. Traducción: Yago Barja de Quiroga. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 09-61.

La primera fundación de Buenos Aires. Ilustrada por Oski, fotografiada por Enrique Wallfisch, leída por Raúl de Lange, musicada por Virtu Maragno, puesta en movimiento por el ayudante de dirección Manuel Horacio Giménez, compaginada por Antonio Ripoll, producida por León Ferrari y dirigida por Fernando Birri. Buenos Aires: 1959 (35 min.).

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Traducción: Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LARSEN, Cecilia; DÍAZ, Emiliano Ruiz; DEL ZOTTO, Nicolás (Cur.). *Laboratorio de ideas*: La revista *Qué sucedió en siete días* y su archivo de redacción. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 (Catálogo da

exposição na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em fevereiro e março de 2014).

LAUDANNA, Mayra (Org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007 [inclui texto da tese de doutorado da artista].

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61.

LEMA, Vicente Zito. “León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad” [Entrevista]. *La voz*, Buenos Aires, p. 22, julio 1984.
León Ferrari – Henri Michaux: un diálogo de signos. Catálogo de Exposição. Buenos Aires: Jorge Mara | La Ruche, 2009.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil* [1578]. Tradução e notas: Sérgio Milliet. Bibliografia: Paul Gaffarel. Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas: Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINK, Daniel. León Ferrari: la experiencia exterior. In: *León Ferrari – Brailles y relecturas de la Biblia*. Curaduría: Florencia Battiti. Buenos Aires: MALBA, 2012.

LIPPARD, Lucy (Ed.). *El Pop Art* [1966]. Barcelona: Destino; Thames and Hudson, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva* [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

LORENZ, Federico. La ESMA, un espacio en construcción: Estado y actores sociales en un sitio de memoria. In: BIRLE, Peter [et. al.]. *Memorias urbanas en diálogo*: Berlín y Buenos Aires. Buenos Aires: Buenos Libros, 2010, p. 157-176 (Colección Ensayo e Investigación).

Los rubios. Dirección: Albertina Carri; producción: Barry Ellsworth; asistentes de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli; fotografía: Catalina Fernández; cámara: Carmen Torres; montaje: Alejandra Almirón; música: Ryuichi Sakamoto, Charly García y Virus; sonido: Jélica Suárez; diseño de producción: Paola Pelzmajer; intérprete: Analía Couceyro. Buenos Aires: 2003 (83 min.).

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina*: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. (Comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

MALVINO, Adriana. “León Ferrari inaugura hoy su exposición: ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión”. *Unomásuno*, México, abril 1982.

MASOTTA, Oscar. *Conciencia y estructura* [1968]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organização e prefácio: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MICHAUX, Henri. Idéogrammes en Chine [1975]. In: _____. *Ideogramas en China, Captar, Mediante trazos*. Traducción: José Luis Sánchez-Silva. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2006.

MUÑOZ, Juan Alberto Kurz. El monumento a la III Internacional de Tatlin: antecedentes iconográficos. In: _____. *El arte en Rusia: la era soviética*. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991, p. 231-246.

NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. Traducción: Juan Gabriel López Guix. *Revista Archipiélago*, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996.

_____. Lo escrito. In: _____. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropolos, 2002.

_____. El mito interrumpido. In: _____. *La comunidad desobrada*. Traducción: Pablo Perera Pelmazán. Madrid: Arena Libros, 2001.

NODARI, Alexandre. “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”. Texto apresentado no VIII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>.

NOÉ, Luis Felipe. *Antiéstética*. Buenos Aires: Van Riel, 1965.

_____. *A Oriente por Occidente*. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 1992.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade* [1979]. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac, 2005.

NOVAES, Adriana Carvalho. *O canto de Perséfone: o Grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006.

ORTEGA, Julio. El sujeto del exilio. In: HANSBERG, Olbeth; ORTEGA, Julio (Coord.). *Crítica y literatura. América latina sin fronteras*. México: Univ. Nac. Autónoma de México, 2005.

OSKI. *Vera historia de Indias* [1968]. Buenos Aires: Colihue, 2006 (Colección Narrativa Dibujada).

OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum: el tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo* [1912]. Traducción: Nicholas Bessaroboff y Claude Bragdon. Buenos Aires: Kier, 2004.

PACHECO, José Emilio. “Amanuense de Arreola”. In: ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2006, p. 39-47.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997 (Série Princípios).

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “O maestro da ordem: Villalobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 173-189, jul.-dez. 2008.

PAREYSON, Luigi. “Sobre el concepto de persona”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo II, p. 1079-1083.

_____. “La filosofía italiana contemporánea”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* [Mendoza, 1949], Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo I, p. 480-492.

PARPAGNOLI, Hugo. “Pintura informal”. *La Prensa*, Buenos Aires, 15 jul. 1959.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Mitos vadios: uma experiência da arte de ação no Brasil*. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte (Teoria e Crítica da Arte). Universidade de São Paulo (USP). 181 f. Ano de defesa: 2008 (Orientadora: Prof. Dra. Maria Cristina Machado Freire).

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1986 (Coleção Debates, 106).

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

_____. “Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1957, caderno 3, p. 1/6.

PENNA, João Camillo. “Pedagogia do *Umheimliche*”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 7, p. 75-79, jan. 2008.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *O alfabeto enfurecido*: León Ferrari e Mira Schendel. Tradução: Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: _____. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28-49.

PETROVA, Evgenia; KIBLITSKY, Joseph (Org.). *Kandinsky*: tudo começa num ponto. Exposições em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

PIZA, Daniel. “Gullar enterra arte contemporânea” [Entrevista com Ferreira Gullar]. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, p. 6, 18 abr. 1993.

PONTE, Antonio José. Un paréntesis de ruinas. In: _____. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 157-158.

_____. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: FCE, 2005.

RAFFIN, Marcelo. Exilio y potencia en la perspectiva *agambeniana*. In: ROMANDINI, Fabián Ludueña; BURELLO, Marcelo; TAUB, Emmanuel. *Políticas del exilio*: orígenes y vigencia de un concepto. Caseros: EDUNTREF, 2011, p. 59-72.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*: escenas del régimen estético del arte. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana*: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.

REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). *Oski*: un monje enloquecido. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 41 (Catálogo de exposição).

Revista Crisis, “Soy un hombre ocupado con las cosas del mundo”, Buenos Aires, n. 10, p. 40-48, fev. 1974.

Revista Crítica Cultural: Edição especial Dossiê Juan José Saer, vol. 5, n. 2, dez. 2010, p. 65-74. Organizadores: Liliana Reales, Julio Premat e Juan Carlos Mondragón. Editores: Antonio Carlos Santos, Fernando Vugman e Jorge Wolff.

Revista Versus, “O último grande poeta brasileiro”, São Paulo, n. 5, p. 28-31, 1976.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos [1968]. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Utopia Brasil*. Organização: Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: Hedra, 2008.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria*: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013 (Arte y Pensamiento).

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. Ultra-historia del exilio: una genealogía de la Modernidad. In: ROMANDINI, Fabián Ludueña; BURELLO, Marcelo; TAUB, Emmanuel. *Políticas del exilio*: orígenes y vigencia de un concepto. Caseros: EDUNTREF, 2011, p. 121-135.

_____. *A comunidade dos espectros*. I. Antropotecnia. Tradução: Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila de Oliveira. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 185-200.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAER, Juan José. "O conceito de ficção" [Publicado originalmente em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, jul.-set. 1991]. Tradução de Jorge Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 01-04. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>.

SAID, Edward W. Reflections on Exile. In: _____. *Reflections on Exile and other essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000, p. 173-186.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. Pilote de Guerre [1942]. In: _____. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982.

SANTAMARÍA, Eduardo Carrero. La catedral, el santo y el rey. Alfonso IV de Portugal, san Vicente mártir y la capilla mayor de la sé de Lisboa. In: ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (Eds.). *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida: Universitat de Lleida, 2008, p. 73-92.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* [1994]. 2 ed. Buenos Aires: Ariel, 1994.

_____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 (Colección Sociología y Política).

SCHMIDL, Ulrico. *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil*. Traducción: Edmundo Wernicke. Buenos Aires: Ediciones de la Veleta, 1993 (Con ilustraciones; del manuscrito de Stuttgart, con anotaciones críticas, precedido de estudios; original y *editio princeps* de 1567).

_____. *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Notas bibliográficas y biográficas: Bartolomé Mitre. Prólogo, traducción y anotaciones: Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Cabaut y Cia., 1903.

SCHÓO, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”. *Arte y palabra*, Buenos Aires, jun., 1961, p. 14-16.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

_____. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 9-31.

SEBALD, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Traducción: Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003 (Colección Quinteto).

SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt* (1988). Traducción: Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2006.

SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”. *Clarín*, Buenos Aires, 16 ago. 1959, p. 7.

_____. Sobre el informalismo. In: *Movimiento informalista* (Catálogo). Buenos Aires: Museo Municipal Eduardo Sívori, nov. 1959.

_____. “Una auténtica actitud informalista”. *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v.*, Buenos Aires, jul. 1961, p. 9/15.

SOUSA, Edson Luiz André de. Cidades de morar, cidades de sonhar. In: CASTRO, R. V. e VILHENA, J. (Orgs.). *A cidade e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, p. 11-17.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil [1557]*. Tradução: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. São Paulo: Globo, 1999.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013 (Sociología y Política).

_____. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007, p. 270-283.

Tía Vicenta, ano IV, n. 153, 9 jul. 1960; ano IV, n. 154, 16 jul. 1960; ano IV, n. 155, 23 jul. 1960; ano IV, n. 156, 30 jul. 1960; ano IV, n. 158, 13 ago. 1960; ano IV, n. 159, 20 ago. 1960; ano IV, n. 161, 3 set. 1960; ano IV, n. 162, 10 set. 1960; ano IV, n. 163, 17 set. 1960; ano IV, n. 168, 22 out. 1960.

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

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *O Príncipe da Moeda*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

VICTORIA, Marcos. *Buenos Ayres City: una ucronía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

_____. “El cine y la cultura ‘Kitsch’”. *Sur*, Buenos Aires, n. 248, p. 78-86, sep.-oct. 1957.

VILLAS BOAS, Glauca. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo social*, São Paulo, v. 20, n. 2, nov. 2008.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción: Joaquín Etorena Homaeche. México D.F.: Sexto Piso, 2004.

Zig-Zag – le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie). Antemme 2/Centre Georges Pompidou. Diretor: Raúl Ruiz; roteiro: Raúl Ruiz e Jean-Loup Rivière; música: Jorge Arriagada; fotografia: Alain Montrobert; edição: Annie Bequet. França: 1980 (31 min.).

ZÍLIO, C.; LAFETÁ, J. L.; CHIAPPINI, L. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZILLER, Eleonora. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.