



Os baldios
à luz
do telescópio:
alegorias
de
Mariana Sissia

Gabriel Morais Medeiros

Brasil. Possui graduação em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação pela UNICAMP (2015). Mestrando em Artes Visuais/UNICAMP (bolsista Capes).
gabriel_m_medeiros@hotmail.com

Resumo

Este trabalho discute os sentidos do terreno baldio na série de gravuras de Sistema de defesa de mí misma (2009-11), da argentina Mariana Sissia (1980). Para buscarmos as possibilidades de interpretação desse motivo, recorreremos, dialogicamente, aos escritores Jorge Luis Borges e Rodolfo Walsh. Estabeleceremos intertexto, também, com figurações dos vazios urbanos nas pinturas Una calle de Barracas (1939), de Horacio March, e Una periferia (1921-2), de Mario Sironi. Concluiremos que os espaços de construção abandonados e as ruínas da cidade são alegorias de uma pulsão suicida e de sensações de ameaça, na obra de Sissia. Nosso conceito de suicídio se enraíza na relação contraditória entre sujeito e cidade, segundo Walter Benjamin. Paralelamente, os planos topográficos e telescópicos de En otro mundo la belleza es extraña (2011-12) serão analisados também alegoricamente, como metáforas de aura poética e como resistência simbólica a distopias neoliberais e pós-industriais.

Palavras-chave

Mariana Sissia, Artes Visuais, Baldio, Suicídio, Aura.

Abstract

This paper discusses the meanings of urban wastelands in the series of drawings from *Sistema de defensa de mí misma*, of the Argentinian artist Mariana Sissia. In order to search for interpretation possibilities of this motif, we will recur, dialogically, to Jorge Luis Borges and Rodolfo Walsh. We aim to establish intertextuality, furthermore, with depictions of urban voids in *Una Calle de Barracas* (1939), by Horacio March, and *Una periferia* (1921-2), by Mario Sironi. We shall conclude that abandoned building sites and city ruins are allegories of suicidal drive and sensations of threat, in Sissia's work. Our concept of suicidal behavior has roots in the contradictory relationship between subject and urban space, according to Walter Benjamin. In addition, the topographical plans and telescopic maps from Sissia's *En otro mundo la belleza es extraña* (2011-12) will be mentioned also in an allegorical perspective, as metaphors of Aura and resistance to neoliberal and post-industrial dystopias.

Keywords

Mariana Sissia, Visual Arts, Wastelands, Suicide, Aura.

Ya en su libro *La cuestión urbana*, Manuel Castells observaba que el desarrollo vertiginoso de las ciudades, al hacer visible bajo este nombre múltiples dimensiones del cambio social, volvió cómodo atribuirles la responsabilidad de procesos más vastos. Ocurrió algo semejante a lo que pasaba con los medios masivos. Se acusó a las megalópolis de engendrar anonimato, se imaginó que los barrios producen solidaridad, los suburbios crímenes y que los espacios verdes relajan...Las ideologías urbanas atribuyeron a un aspecto de la transformación, producida por el entrecruzamiento de muchas fuerzas de la modernidad, la "explicación" de sus nudos y sus crisis. Desde ese libro de Castells se acumularon evidencias de que la "sociedad urbana" no se opone tajante al "mundo rural", que el predominio de las relaciones secundarias sobre las primarias, de la heterogeneidad sobre la homogeneidad (o a la inversa, según la escuela), no son adjudicables únicamente a la concentración poblacional en las ciudades. La urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la serialización y el anonimato en la producción, con reestructuraciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos a la telemática) que modifican los vínculos entre lo privado y lo público [...]¹

Se olharmos as estatísticas das últimas décadas, a América Latina parece um continente em decadência.²

1. Quando Yvonne Weskott comentou, panoramicamente, a obra de Mariana Sissia³, a crítica parece ter chegado ao seu coração alegórico. Uma poética baseada nas "ruínas ao reverso" seria a primeira tendência pictórica das estranhas gravuras a grafite do trabalho *Sistema de defesa de mí misma* (2009-11). Figuram nesta série canteiros de obras devolutos, em que tobogãs sem sentido descambam em fossas pelo chão; skateparks cujos hemisférios calcados na terra lembram esvaziadas e longínquas crateras lunares; fendas, frinchas, rachaduras, fronteiras ao redor das quais o nada ladeia com o nada; andaimes bambos e êxuis; piscinas de plástico recém-instaladas sobre ícones de pedras e solos flutuantes, seccionados pela lateral, como uma hibridização absurda (de clave quase surrealística) entre um mapa da crosta terrestre e um manual industrial automático para a construção de parques de diversões fantasmagóricos; trepa-trepas e gangorras como vestígios arcaicos e fossilizados de um mundo abandonado há muito, ou após uma recente (e ao mesmo tempo antiga) hecatombe inexplicável. No entanto, em nenhuma das imagens se vê alguém, nunca, em qualquer lugar. A obsessão a que convergem todos esses *sistemas*

estranhos parece ser a da escavação de *fronteiras-trincheiras*, a demarcação de um dentro e um fora, de um dispositivo de segurança para um espectro, de um *bunker de vidro*, a céu aberto, num cenário de decadência urbana.

Contra o quê, exatamente, não se sabe. Defesa projetada para quem ou para que fantasma, igualmente se desconhece. Uma coisa, no entanto, é extraível dessas considerações: não é exatamente a urbanidade que é evocada pela obra de Mariana. O abandono, o inacabado, o despovoado sugerem, naturalmente, uma conotação de uma ambiência periférica, distante, como se os *frottages* da artista argentina recuperassem planisférios e escalas de sítios arqueológicos que já não interessem a ninguém, nem a vândalos nem a turistas. Em algumas gravuras da série, exíguas florestinhas pouco a pouco engolidas por gigantescos buracos, de erosões mecânicas, de vértices nítidos e retilíneos evocam, naturalmente, uma sensação de *fim de trajeto*. Abandono, periferia, vaziez, limites entre natureza e restos de civilização refratada, entre urbano e rural. Se buscarmos deduzir, de todos esses elementos, um paradigma que os categorize, que os unifique, podemos sugerir, talvez, a tópica do *terreno baldio*⁴. *Sistema de defesa de mí misma*, por essa razão, tem em sua medula um *cerne baldio*, e seus mapas de calor cinzentos e suas legendas são mapeáveis, acreditamos, a partir dessa categoria central de ambiência.

O terreno baldio é, evidentemente, um espaço paradoxal: é possuído e abandonado a um tempo; é campo da lei e convite à invasão-subversão, à quebra dessa mesma lei; é espaço futuro, cuja imagem, todavia, vale mais como fotografia do passado, como ativação psicológica do arruinado. É quadrilátero que supõe uma planta, uma maquete abstrata; tem-se apenas, porém, os vestígios cimentados de tubulões fósseis. É espaço urbano; sua predominância, contudo, dá-se nos ambientes em que as cidades, centrais ou periféricas, começam a rarear, a acabar, a sumir rumo ao descampado. Mais especialmente no contexto latino-americano, são os terrenos baldios os continentais monumentos da corrupção, os totens do não-Estado, os desérticos *cemitérios de elefantes*. No terreno baldio, os alambrados tornam privado o que se largou, e tornam público o impedimento à livre circulação dos transeuntes. São espaços reservados para ninguém, são pistas de dança de assombrações; são

talvez os sinais mais eloquentes do mal-estar de um mundo hipermoderno, descentralizado em seus não-lugares⁵.

Células solitárias, a percepção de um terreno baldio ocasiona, contraditoriamente, uma sensação de multiplicação de zeros: o terreno baldio é o sorvedouro pelo qual todo o bairro, toda a periferia se torna baldia, concomitantemente. Logo, o baldio se articula com o seu arredor; embora signo de solidão, a percepção de um baldio o relaciona com outras adjacências baldias, que passam a ser enfocadas. Como uma pintura rupestre, um baldio dificilmente aparece sozinho, isolado. Colhamos os vestígios alegóricos, enfim, desse motivo maior de Mariana Sissia, ao menos no início de sua carreira. *Sistema de defensa de mí misma* parece compor todo um bairro, toda uma constelação baldia, de centro aerado e rarefeito. É uma série contínua.

O segundo ponto sobre o qual nos deteremos dirá respeito às paisagens topográficas, orográficas; às ondas de grafite que reproduzem superfícies planetárias vistas de longe, e que exurgem fantasmaticamente, como sonares de um mundo morto, como banais transmissões alienígenas, tediosas, sem choque. Como *cascos de gliptodonte* que, como um sonho e um milagre, revelam-se após um temporal, junto aos barrancos e taludes, como se descreve num conto de Walsh⁶. O escritor foi fuzilado pela polícia de Buenos Aires em 1977, três anos antes de Mariana Sissia nascer; talvez haja alguma conexão entre a narrativa imagética walshiana e a pictografia discursiva sissiana, se é que é lícito atribuir-lhes essas adjetivações.

Por um lado, os terrenos baldios de Sissia são categorias de ambiência que segredam vestígios superficiais, sêmicos; sua perscrutação atenta poderá trazer alguma resposta, através de uma arqueologia da devastação⁷. Por outro viés, as obras de *En otro mundo la belleza es extraña* (2011-12) propõem uma escópica a respeito da terra, da rocha e da fenomenologia da matéria; propõem-lhes uma consideração (*con-sideratio*) de ordem mais cosmológica.

Falemos em primeiro lugar da imagem dos terrenos baldios na tradição literária argentina do século XX, e depois procedamos às artes visuais. Em sequência, busquemos contrapontos literários para estabelecermos uma tentativa de sondagem das metáforas *alienígenas* (no sentido de *alheias, de alhures, alienadas, estranhas,*

estrangeiras) a partir da principal insistência temático-icônica de Sissia: a terra, o terroso, as camadas de pedra, a constância do mineral⁸ e a regularidade de suas perfurações. Realizados tais procedimentos, talvez consigamos nos aproximar, heurísticamente, de certos veios, de certos lençóis ctônicos que se ocultam no traço padronizado da desenhista. As imagens a seguir, enfim, resumem nossos dois campos de análise.

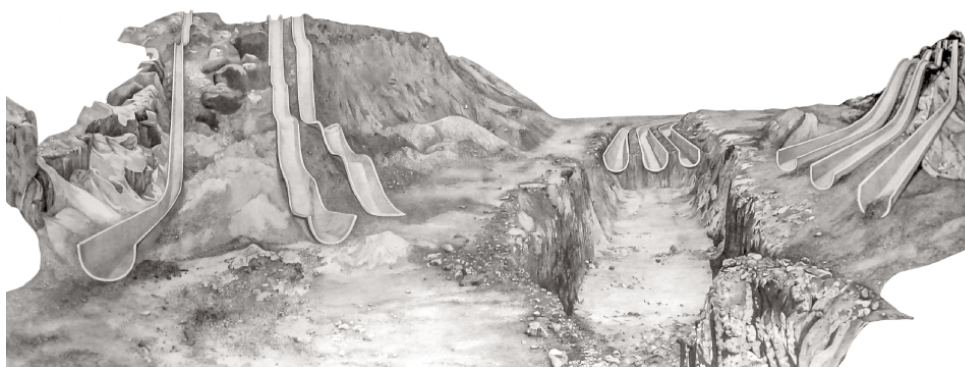


Fig. 1 - Mariana Sissia. *Sistema Tobogán II*, Grafite sobre papel, 90 x 180 cm, 2010.
Fonte: <http://marianasissia.com/trabajo/sistema-de-defensa-de-mi-misma-2009-2010>.



Fig. 2 - Mariana Sissia. *En otro mundo la belleza es extraña #3*, Grafite sobre papel, 140 x 250 cm 2012., Galeria Sendrós, Buenos Aires.
Fonte: <http://marianasissia.com/trabajo/en-otro-mundo-la-belleza-es-extrana-2011-2012>.

2. Aponta-nos o *Diccionario da Real Academia Española* algumas etimologias divergentes para o termo *balda*⁹, de que se origina *baldio/baldío*, em português e em castelhano. A primera dessas etimologias é incerta, obscura. *Balda* no sentido de *estante (tabla dispuesta horizontalmente)* não apresenta fontes lexicais reconstituíveis. Já na acepção de *Cosa de poquísimo precio y de ningún provecho*, de que se extrai o adjetivo *baldío*, o étimo parece advir do árabe *bāṭilah*, '*cosa vana*'. Seja como for, em Sissia não será somente a icônica do terroso e da escavação a alegoria do metalinguístico, do fazer poético. A *balda* como estante, como dispositivo de armazenamento sígnico, como tela pictórica, o terreno baldio como *ecrã sêmico, como campo de jogo, como moldura* parece ser, igualmente, uma possibilidade de sentido que ecoa no ato artístico. Consciente ou não, esse sentido é recuperável através de uma nutrição linguístico-etimológica. Em clave não metalinguística, mas antes, irônica, é que Sissia coloca-se diante da segunda acepção do substantivo *balda*. Para a artista, o espaço inútil, de pouco ou nenhum proveito, vão, sedimenta, na verdade, perscrutações existenciais, geológicas e ontológicas. Não em vão, não embalde, os vãos baldios devem, dessa maneira, ser esmiuçados, à lupa ou ao telescópio-satélite.

Deslocando-nos de uma historiografia linguística (e espúria-ociosa, em termos de reconstituição terminológica) para o campo da história literária, de que teremos mais evidências, cumpre ressaltar que a polissêmica do terreno baldio será especialmente recorrente na literatura argentina do século XX. Tanto o terreno baldio, em que se mesclam demarcação e abandono, civilização e sua ausência, construção e virtualidade, quanto seus derivados analógicos (a cerca, a rua que desemboca no campo, a periferia, o subúrbio, os bairros distantes, a urbanização e o despovoamento rural, a cidade em construção, a gentrificação, a luta de classes, a fronteira da barbárie, a cidade versus o pampa, a colônia e a metrópole, a América Latina etc) serão reconstituíveis a partir de alguns versos do jovem Jorge Luis Borges e de mais um trecho de Rodolfo Walsh. O terreno baldio surgirá na obra desses escritores de duas gerações distintas com sentidos quase diametralmente opostos, e essa constatação importará para melhor calibrarmos o que enxergamos nas gravuras de uma artista de fim de século, no que diz respeito à mesma cenarização.

Tomemos, como exemplo inicial, o poema de abertura do livro *Luna de enfrente* (1925), intitulado *Calle con almacén rosado*¹⁰:

Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
 y es como una sequía husmeando lluvia.
 Ya todos los caminos están cerca,
 y hasta el camino del milagro.
 El viento trae el alba entorpecida.
 El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene
 encima.
 Toda la santa noche he caminado
 y su inquietud me deja
 en esta calle que es cualquiera.
**Aquí otra vez la seguridad de la llanura
 en el horizonte
 y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres
 y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.
 Es familiar como un recuerdo la esquina
 con esos largos zócalos y la promesa de un patio**¹¹.
 ¡Qué lindo atestiguar, calle de siempre, ya que te miraron tan
 pocas cosas mis días!
 Ya la luz raya el aire.
 Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
 y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
 Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
 almacén que en la punta de la noche eres claro.
 Pienso y se me hace voz ante las casas
 la confesión de mi pobreza:
 no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
 pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
 y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle.
 Calle grande y sufrida,
 eres la única música de que sabe mi vida.

O poema é, todo ele, eivado de imagens suburbanas em forte clave exortativa e sentimental. Trata-se de um livro de teor nacionalista: num prólogo de 1969, mais de quarenta anos após a publicação de *Luna de enfrente*, Borges escreveu que a necessidade de ser moderno e a necessidade de ser um *argentino auténtico* ("olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino") norteavam-lhe, principalmente, no momento da escrita do livro. Não saíamos, entretanto, de nosso assunto principal. Como poema-estandarte do livro, *Calle con almacén rosado* estabelece-lhe os eixos sêmicos principais, funcionando como uma espécie de índice da obra como um todo. Ora, logo se percebe a mais romântica das imagens, em pleno século das vanguardas: "y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde."

Unem-se aqui os elementos-chave do *subúrbio* e da popularidade, da Buenos Aires dos anos 1920 (metonimizadas pelo *armazém*) e toda sua sublimação sentimental. Róseo como a lua rosadinha, ei-nos aí um armazém cuja memória é ao mesmo tempo empolgada e saudosa, como um emblema lírico do subúrbio típico portenho. É o "bairro solidário" e romântico de que fala Canclini, em nossa epígrafe, em contraposição à "ruína ao reverso, antirromântica" de *Sistema de defensa de mí misma*.

A concentração desse lirismo a encontraremos nas linhas que antecedem, imediatamente, a descrição do armazém: *Aquí otra vez la seguridad de la llanura/ en el horizonte/ y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres*". Temos aqui o terreno baldio, só que de uma forma muito diversa, em sua configuração, da que ocorre comumente na obra de Mariana Sissia. Em Borges, o terreno baldio é uma espécie de sinédoque da *planura*, do pampa, a marca máxima da nação (e da tradição literária de viés nacionalista, desde o século XIX). O terreno baldio parece ser apenas uma amostragem, um pequeno aquário de paredes aéreas em que campo e cidade confluem, harmoniosamente: afinal, do terreno baldio se mira, com fascinação, a segurança da firme terra urbanizante, e os largos horizontes violáceos e rosáceos, que insuflam de frescor róseo as paredes caiadas do armazenzinho. O terreno baldio, nesse poema-índice, é uma fonte, uma nascente fértil, de onde a vida parece germinar, como metáfora do acelerado crescimento econômico de Buenos Aires e seus subúrbios. O baldio é seu *lençol freático*.

O terreno baldio parece desfazer-se entre ervas daninhas (*yuyos*) e alambres, mas não se trata de uma imagem de decadência. Como vimos, é essa imagem que, em gradação, nos conduzirá à contemplação do encantador prediozinho do armazém. Por essa razão, o terreno baldio parece, aqui, ser antes um signo harmônico; não nos surge como pegada ou detrito de uma cidade abandonada, como na obra de Mariana; não surge como um choque inquietante: do contrário, parece o terreno baldio anunciar o armazém, o marco da civilização, da conquista da natureza, da chegada da cidade, com suas barbas fertilizadoras, aos rincões onde antes só havia silêncio. Estamos na fase ingênua de Borges. O terreno baldio é apenas o indicador do progresso, o polegar afirmativo que pode ser apontado em direção à lua, e às

telúricas luzinhas do armazém a se fechar, às seis da tarde de um subúrbio bonaerense, há quase cem anos. Para Borges, o terreno baldio é uma tela lunar. Os alambrados e as ervas daninhas não causam angústia ou sensação de desleixo ou desamparo; antes, parecem ser uma meada, um *tracedado-síntese* da própria cidade efervescente. Natureza em estado bruto (*yuyo*) aos poucos sendo cerceada e domada pelos *alambres*. O signo desta Buenos Aires nascente, em que se acredita, em suma, é o de uma poça d'água onde se misturam pó de cimento, estrelas e guimbas de cigarros, alegremente. O elemento humano é forte, conquistador, intrépido, emocionado; ao redor dos baldios, as obras seguem a todo vapor, supomos. Além de sua promessa futura, o terreno baldio é também responsável por memórias harmônicas, *bairrais*. Que não geram o inquietante, como os confins urbanos de Sissia; não se escoram no *Unheimliche*, contudo no *Heimliche*. No aconchegante, no âmbito do pertencimento. É lindo testemunhá-lo, em clave que beira o kitsch ("que lindo atestiguarte").

Trinta e dois anos depois a situação do país será bastante diferente. Começam a aparecer nas letras da vizinha república veementes denúncias do funcionamento aparelhado de um Estado nacional assassino e policial, que prenunciará a ditadura de 1976. O grande marco da geração pós-borgiana será um livro de reportagem-denúncia detetivesco, publicado enquanto Jorge Luis Borges estava, ainda, em plena atividade intelectual. Trata-se de *Operação Massacre*, de 1957, de Rodolfo Walsh. Alterada a situação político-econômica argentina, a literatura passa a se povoar, ainda que irregularmente, uma pluralidade de vozes que se centram não apenas no *épico/exortativo/folclórico*, mas no *político/crítico/jornalístico*. Se de fato possui algum sentido a proposição teórica que aqui colocamos, devemos procurar, dessa maneira, as imagens do terreno baldio em Walsh, e sondar se nelas existe, em confrontação com Borges, uma alteração sêmica significativa, que reflita, na parte e no pormenor do fragmento, o processo totalitário ao qual caminhava (e no qual já estava, em larga medida, nos anos cinquenta) o país. Se se revelar coerente nossa busca, no terreno baldio walshiano encontraremos *cápsulas de munição*, ao invés das *nesgas de lua* borgianas. Valas, no que deveriam ser fundações domésticas. Calabouços no que deveriam ser os porões de um armazém. Ao trecho:

Uma tarde, pois, tomamos o trem para José León Suárez, levamos uma câmera e um mapinha que Livraga nos desenhara a lápis, mapa minucioso de motorista de ônibus, com as estradas e as passagens de nível, um arvoredo assinalado um 'x', onde foi a coisa. Caminhamos umas oito quadras por uma estrada pavimentada, ao entardecer avistamos aquela escura e alta fileira de eucaliptos que pareceu ao executor Rodríguez Moreno 'um lugar apropriado para o fim em vista', isto é, para o fim de liquidá-los, e nos deparamos com um mar de latas e miragens. A ideia de que um lugar assim não pode estar tão tranquilo, tão silencioso e esquecido ao pôr do sol, sem que ninguém vigie a história aprisionada no monturo cortado pela ilusória maré de metais mortos que brilham reflexivamente, não será a menos enganosa dessas miragens. Mas Enriqueta diz: 'Foi aqui', e se senta no chão com naturalidade para que eu lhe tire uma foto de piquenique, quando passa pela estrada um homem alto e sombrio, com um cão grande e sombrio. Não sei por que vemos essas coisas. Mas foi aqui, e o relato de Livraga corre agora com mais força, o caminho aqui, a sanga ali, e por toda a parte o lixo e a noite.¹²

Em Walsh, o terreno baldio se torna a vala, o local do crime. O local de abate, o campo de execução. Nos baldios das cidades, nas faldas dos bairros, aquele que se munir de espírito detetivesco coletará os indícios e será conduzido à cena do crime, à coisa. A periferia da cidade, portanto, é a ambiência onde se enterram as ossadas; torna-se um *Lager*¹³, um espaço de barbárie; o *callejón*, a *bocacalle*, o *patio baldío* deixam de ser, agora, as estelas de um mundo que apontava em direção a algo positivo; recobrem-se, em Walsh, de fantasmagorias, atulhados de detritos, de chorumes, monturos, de signos negativos soterrantes (*um mar de latas*). Se muda o baldio e a periferia, é que se alterou também a cidade, evidentemente. De epicentro da civilização centrífuga, a cidade passa a ser ralo, sorvedouro da barbárie, *centrípeta*, em contexto de fascismo policial. Chegamos ao efeito moderno e generalizante que Benjamin já percebera ao estudar a Paris do Segundo Império: *subúrbio* e *desaparecimento de pessoas* são um sistema de vasos comunicantes¹⁴.

Os baldios de Walsh facilmente são uma conexão com o *inframundo incógnito*, para retomarmos as palavras de Stupía¹⁵. As *laruae* e os *lemuri* que se encerram em seu peito ctônico são os vultos da memória histórica, sob o signo do trauma e do assassinato. Em Borges, os vestígios dos terrenos baldios podiam ser descartados, em prol da urbanização. Na área descrita por Walsh, as evidências devem ser recuperadas, arqueologicamente, a despeito da vigilância da polícia. No jornalista walshiano, fundir-se-ão os tipos do detetive, do arqueólogo, do literato, do fugitivo,

do guerrilheiro. Se quisermos incurtir-lhe uma dimensão benjaminiana, o tipo do *apache*, do *delinquente* é-lhe vestível, também. Sua arena de ação, seu campo de jogo, seu auditório não são as esquinas da velha Paris, os intestinos urbanos onde o flâneur procurava *algo*, *procurava um crime*. São os campos de futebol da periferia, os arredores dos riachos, os poços espúrios negligenciados pelas retroescavadeiras. O terreno baldio é o local em que, numa fantasmática caça ao tesouro, alguém achará a cruzinha, o derradeiro x. Devemos procurar essa cruz, ou a alegoria dessa cruz, na obra de Sissia?

Não podemos afirmar, no entanto, que os inframundos de Sissia e Walsh são calabouços cujas galerias se conectam. Tampouco são de configuração idêntica o baldio-lixão de Walsh e os canteiros de obras interdidas de Mariana. Estes são de clima asséptico. Não apenas não contêm referentes humanos, como não apresentam qualquer sinal de contato direto de homens ou mulheres com o meio. Como já dissemos, as alterações nos terrenos e nos cercados que a pictografia sissiana nos descreve são comunicações mecânicas, são traços de deglutição automática. São cortes e recortes num chão racionalizado. Não há monturos, latas amassadas, garrafas quebradas, lixeiras em forma de palhaço, seringas hospitalares. Não há arcadas dentárias nem fogos-fátuos. Os parques cadavéricos, em Mariana Sissia, estão muito bem conservados, como carcaças pré-históricas sepultadas no dorso bojudado das geleiras.

Não há nada de *recente atividade orgânica* nas paragens que Mariana aclimata, com seus lápis bem apontados, sobre delicado papel. Ainda que mais ligadas às máquinas, as cicatrizes arenosas de *Sistema de defesa de mí mesma* evocam, também, os motores desaparecidos. Onde as betoneiras, os tratores, as perfuratrizes? Onde o caminhão que traz a apara dos andaimes, as estradas de acesso ao terreno? Já não sabemos. Seu mundo certamente não é humano, embora deva ter sido abandonado por humanos; só que não é exatamente maquínico, mais uma vez, se seguirmos esse ponto de vista. A inquietação sugerida por *Sistema de defesa* talvez advenha dessa perspectiva da ruína e do baldio. Ruínas perfeitas, incólumes, ordenadas; entre seus umbrais esconsos, somos carentes de *homens e de máquinas*. Em Walsh, éramos carentes de desaparecidos, e, por extensão, de justiça social, de julgamento, de

denúncia, e de formas de resistência ao poder. São carências distintas, espelhadas por baldios diversos, aparentemente quietos como o descanso da película de água sobre umas lajes recém-nascidas.

Finalmente, o inquietante de Sissia também pode residir no eixo puramente *material*, em nova oposição ao *resgate da vítima* pela investigação walshiana, de natureza *ético-moral*. Toda a negatividade da topografia de escombros e de seus mapas de parquinhos apocalípticos, toda sua escavação cirúrgica pode ocasionar uma constatação tautológica de que a terra é terra, e quando se corta a rocha, *se chega apenas no rochoso*¹⁶. Para Walsh, do contrário, a terra nunca será apenas terra. Será sempre depósito da história, montanha de ruínas, onde se deve penetrar com a pá ou o bisturi, em busca de redenção, do desvendar do crime histórico.

Essas sensações sempre serão híbridas e polissêmicas, é óbvio. No caso de Sissia, ainda que se trate de ruínas, a energia negativa que chilreia interferências em seus baldios talvez tenha algo de agoureiro, de presságio, para além do melancólico de uma humanidade extinta (da qual, no entanto, se tem consciência). É futura também sua crise; isso já se insinua no fato de que as obras de *Sistema de defesa de mí misma* ficaram (e ficarão) para sempre por terminar. Há um jogo temporal, de angústia que infecta o futuro imaginável. No caso de Walsh, no entanto, se poderá argumentar que o futuro não importa muito, ao menos em uma dimensão mais ampla. O que o leitor requisita dele é a resolução, no presente (e em sua extensão, o futuro próximo), do massacre de inocentes levado a cabo pela polícia. O terreno baldio lhe é a área do crime, sem ser isolada pela fita de plástico. É choque no passado e práxis no presente. Em Sissia, a temporalidade imediata se dilui, e se contagia de dimensão cósmica. Suas piscinas pênseis parecem terem sido esquecidas há muito; um mal-estar de futuro próximo ou distante advém daí, é possível dizer.

Essa poética dos pressentimentos, que soterra a cidade de agouros de ruínas exige, mais uma vez, a citação de Benjamin:

Cem anos depois de Raumer, Léon Daudet lança também um olhar sobre Paris a partir do Sacré-Couer, outro lugar elevado da cidade. Nos seus olhos reflete-se, numa contração aterradora, a história da 'modernidade' até o momento presente: 'Olhando lá de cima para

essa concentração de palácios, monumentos, casas e barracas, temos a sensação de que eles estão destinados a sofrer uma catástrofe, ou várias – meteorológicas ou sociais...Passei horas olhando Lyon do alto de Fourvières, Marselha do cimo de Notre-Dame de la Garde, Paris da colina do Sacré-Coeur...o que se torna mais evidente a partir desses lugares elevados é a ameaça. Os aglomerados humanos são ameaçadores; as pessoas precisam de trabalho, mas também têm outras necessidades. Entre elas a do suicídio, que se esconde nelas próprias e na sociedade que as forma e é mais forte que o seu instinto de sobrevivência. E é por isso que, quando olhamos do alto de Fourvières, de Notre-Dame de la Garde ou do Sacré-Coeur, nos admiramos de Paris, Lyon e Marselha ainda existirem'. É esse o rosto que a *passion moderne*, que Baudelaire descobriu no suicídio, assumiu no nosso século.¹⁷

O ponto de vista de Sissia sempre foi o de sobrevoo, em distanciamentos maiores ou menores. Em *Sistema de defesa de mí mesma* teremos um voo raso; mais à frente, a escala será planetária. Observações elevadas, cenários urbanos ou suburbanos, prenúncios ou memórias de catástrofes. Talvez um pouco do que emane dos desenhos de Mariana seja um estranho código suicida, não pessoal, mas social, à maneira do que citamos acima. Talvez o que ela retrate sejam alegorias de catástrofes consumadas; cenários surreais e demenciais de construções e obras intactas, ao passo que pessoas desapareceram. Catástrofes que não se deram a bombardeios convencionais, mas a dinamitações especiais, *só do orgânico*; ou, mesmo, a crises intensas de meteorologia. *Se os baldios de Walsh determinavam o homicídio, os de Mariana determinam o suicídio*, ao menos em potência, em devir social.

Ainda em relação à citação de Benjamin, ocorre uma grande inversão: o presságio de Daudet ocorria diante da contemplação dos aglomerados humanos, nos elevados; em Sissia, o presságio advém dos vazios humanos vistos de cima, não se sabe por quem. E o presságio da catástrofe coletiva e do suicídio pessoal, ou, se preferirmos, do suicídio coletivo e da catástrofe pessoal, ligarão fortemente essas possibilidades hermenêuticas à orientação linguística da obra, no que diz respeito a seu título. O *sistema de defesa* proposto por Mariana são trincheiras, casamatas em parquinhos, raízes de baluartes, sistemas hidráulicos de fortalezas subterrâneas, cujas ameias são canos de chumbo, cujos canhões são tábuas. O sistema de defesa parece, no entanto, funcionar ironicamente, porque seus ícones recalcam, tão-somente, o teor de

perturbação e de solidão. O sistema de defesa anticatástrofe é (ou foi e será) também um sistema de autodestruição, em escala social ou individual, repetimos.

Essa ironia descolorida muito depende da constante articulação entre títulos e referentes icônicos, para a geração de novos sentidos. *Juegos para no jugar*¹⁸, tobogãs, piscinas e pistas de skate reclamam, com toda evidência, o mundo do playground, do espetáculo do entretenimento. O que temos nos desenhos, no entanto, é a *radiografia do lazer*. O tobogã despenca na fenda, o trepa-trepa é umbral e ponte sobre o abismo. O skatepark, refresamos, é abóboda invertida de bombardeio. A figura do parque de diversões, paradoxal em si, é a o negativo (e o inconsciente) da violência da sociedade industrial, para Benjamin¹⁹. Retratando abortos de parques e fetos de espetacularizações, o terreno baldio, para Mariana Sissia, torna-se berço tumbal para esses natimortos. Com isso, a artista recupera uma tradição de angústia, lucidez e apreensão diante da invenção da *cidade-diversão*, que remonta ao século XIX.

Destrinchar os abandonos de um mundo falso, violento, circense e fossilizado a partir de títulos e tracejados burocratizantes (que remetem a sistemas hidráulicos, elétricos, técnicos) e militarizantes (*sistema de defesa*) é uma forma de identificar essa mentira circense, trazê-la à luz, ao grafite e ao papel de arroz, desmistificá-la e, quem sabe a partir daí, exorcizar de si um mundo tão nefasto e assolador. A obra de Sissia, portanto, é também resistência, embora seja uma resistência distinta da de Walsh. Na proposta de funcionamento que se sugere para o planejamento defensivo da autora, concluímos, figurar parques aquáticos como *wastelands baldias* é o *ex-voto*, é a consumação visual desse exorcismo, e o aparelhamento intimista de um inexpugnável reduto de defesa, de um bastião de agouro e paródia, e de intensa beleza e acuidade artísticas.

Busquemos, agora, mais relações dialógicas a partir o motivo do baldio e do periférico. Passemos da literatura às artes visuais. Em sequência, voltaremos a breves abordagens literárias, em vias de conclusão.

3. Embora ambas as pinturas sejam tecnicamente e formalmente bastante distintas das gravuras de Sissia, pode-se dizer que compartilham de certas radiações. March e

Sironi compõem paisagens melancólicas; no caso de *Periferia*, o clima gradua-se do melancólico ao soturno, ao opressivo. March, com sua paisagem afastada, provinciana e vespertina, dá enfoque a um contexto sentimental e psicológico, a despeito do elemento humano: a mulher parada à direita, provavelmente com trouxas às mãos, é uma silhueta que mal se vê. Não se pode dizer, entretanto, que em March o subúrbio é decadente ou baldio. Nele, ainda assim, várias tensões existirão. A fronteira e o limite são expressivos nessa ambientação de Barracas. A árvore seca *versus* o poste elétrico *frondoso*; a rua, o caminho *versus* o barranco em que ela termina; as casinhas dignas *versus* sua aparência de suspensão, de silêncio, de irrealidade. A presença humana insípida, mas sua percepção enquanto ausência, enquanto janelas fechadas. As cercas, os muros, as grades. A cor e o céu desbotado. Por todos esses motivos, podemos afirmar que certa inquietação melancólica subjetiva permeia o trabalho de March. Tal inquietação se enquadra nas frinchas da cidade; seu retrato do subúrbio é mais congruente com os baldios de Sissia do que com os pátios de Borges, em *Calle con almacén rosado*. Ela detêm uma palpitação, um amargor silente.



Fig. 3 - Horacio March. *Una calle de Barracas*, Têmpera sobre papel, 2 x 47 cm, 1939. Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires-
Fonte: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8323>



Fig. 4 - Mario Sironi. *Periferia*, Óleo sobre papel, 54 x 54 cm, 1921/2.
 Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
 Fonte: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8502>.

Em Sironi, o tipo humano se nos é apresentado de costas. Esguio e fugidio diante de uma cidade abstrusa, composta por blocos inóspitos, o homem de chapéu remete a um boneco hesitante. Pode-se dizer que o elemento humano aqui também se faz ausente, embora contemplemos a nuca de uma fantasmagoria. O bonde parece raspar seu peso, lerdo ou imóvel, contra os trilhos; as ruas se tornam becos contra paredes; o poste corta-nos o olhar ao primeiro plano, a chaminé e o grande arco abarrotam o segundo. Temos uma periferia com caminhos difíceis, com pedras no caminho. Essa tematização é suburbana, embora não seja, exatamente, baldia; seja como for, tingesse aqui de mais laivos expressionistas, de expansões mais sociais. Céus plúmbeos,

cores de hulha, vermelhos sujos, ausência de horizontes. Se não é uma vala clandestina, uma fossa de ossadas, a periferia de Sironi associa melancolia e perspectiva política e econômica, pode-se dizer; seu incômodo, em concentração maior, conduzirá aos baldios de cantos de estrada de Walsh, em que se buscam os restos dos massacrados, por extensão de raciocínio. Em Sironi a maré econômica devasta a periferia, em clave de pesadelo surreal; em Walsh, a praga policial extermina os incautos, no Estado semitotalitário. As quinas dos bairros testemunham-no, e respondem-nos com caretas e esgares.

Como já dissemos, a obra de Sissia não assumirá uma conotação política explícita. Talvez o x sentimental de seus baldios, como no mapa de corpos de Walsh, se localize na interface entre o subúrbio melancólico, fronteiro e longínquo de March, a periferia trevosa de Sironi e os cantos de exumação de Walsh. Todavia, os espaços inquietantes de Sissia fugirão, também, a essas classificações, e refratar-se-ão diante desses dialogismos. Ela estará mais além, projetando luz difusa e branca sobre tubulações e sistemas de canos flutuantes, em pedrouços de terra que pairam como naves extraviadas. O *Unheimliche* sissiano talvez exija, para sua localização, uma outra coordenada visual. Vamos a ela.

A série *Iluminai os terreiros*, de Nuno Ramos, é assim descrita pelo artista: "Em cinco locais desolados, um círculo de postes e lâmpadas é conectado a um gerador. Ligado no início da noite, fica aceso até o amanhecer. No fim, um personagem faz a travessia de um túnel, arrastando o poste de luz que o ilumina²⁰". Para Nuno Ramos, os baldios e os locais desolados conotam uma espécie de ritual de passagem. Atravessa-se a noite, a madrugada; atravessa-se um túnel. Embora lacônica, suas iluminações do baldio acabam por assumir, efetivamente, uma expressão religiosa, de *transmissão* (ou resgate) de esquecidas fantasmagorias. No caso do brasileiro, certamente se visa a um *inframundo*, que já mencionamos anteriormente; nele, o rochoso não repercutirá tautologicamente no rochoso, a terra não será só terra, mas se fertilizará da espiritualidade do *terreiro*, e, por extensão, da experiência cosmológica autêntica. *Estrelas, sem ironia*, como diria Drummond.

Quanto à Sissia, a clave ambígua se mantém. O inframundo de Nuno Ramos pode conectar-se com seu inframundo, de outra natureza, se é que ele existe; a matéria pela matéria, seja como for, pode ser o objeto da obsessão estudiosa da artista, para além de qualquer metafísica ou reativação de um quieto misticismo. Não podemos afirmá-lo seguramente. Podemos, no entanto, basear-nos na arte caligráfica, meticulosa e centrada nos mesmos motivos (ou em motivos análogos) de Sissia para embutir-lhe uma ética de ordenamentos, abluções, ritualizações sacramentais, sistemas de organização que se colocam para além do racional, do pragmático, do determinável pela linguagem. A técnica e a forma adotada pela artista a dispõem, concluímos, como alegoria do *monge copista*. Seus motivos icônicos podem confirmá-lo, se quisermos ver seus baldios à luz de Nuno Ramos.



Fig. 5 - Nuno Ramos. *Iluminai os terreiros*, 2006. Frame de vídeo. Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=77

Tudo pode ser, no entanto, uma ironia blindada, como a de um tobogã de que se escorrega para a tumba, como uma festa num hospital sem saídas, a que se impôs uma quarentena. A única certeza é a de que, se de fato existir, essa ironia será melancólica, como as ruas da velha Barracas, da velha Boca. O que Sissia nos sussurra com seus espaços limitados, seja como for, permanece-nos profundo e

indecifrável, embora raso, paradoxalmente, como falsas transmissões alienígenas, como *troles telefônicos* de constelações escondidas, comunicações não intencionais, aleatórias, lançadas ao espaço por seres de gelo e minério.

4. Já que fomos levados a essa discussão, falaremos agora, brevemente, de *En otro mundo la belleza es extraña*, e das grandes imagens-planisférios, também a grafite, produzidas a partir do *frottage*. O sistema macrológico, de sobrevoo de satélite; a *escópica-telescópica* de Sissia manterá sua ambiguidade, nessa série posterior a *Sistema de defensa de mí misma*. Se o *mundo outro* da gravurista é uma anônima, monótona, superficial repetição de superfícies pedregosas, e ruínas de escarpas e falésias onde há milhões de anos fluíam oceanos de outros tempos, que congelaram e desapareceram, não se sabe quando, sem deixar gordura ou vida medulosa nos tempos siderais, então a constatação de sua repetição silenciosa, e de seu mapeamento sobre o papel de arroz, é, de novo, exercício irônico, calcado no mantra de que *somos silêncio*, e o silêncio nos espera, aqui ou em qualquer lugar. Toda a escala cosmológica sissiana, dos canteiros de obra, das *callecitas* aos oceanos submersos das luas de Saturno é um descentralizado e aterrador, um galáctico terreno baldio. Mas uma perspectiva aversa a essa lei do silêncio, a esse *toque de recolher aos cometas* é possível. Só que, se o adotássemos, novamente estaríamos no âmbito da fé, dos inframundos, dos além-mundos, dos mundos sidéreos, dos mundo intocáveis. Talvez os baldios e as cosmologias de Mariana sejam, embora formalmente racionais, as periferias da racionalidade: o mundo da indagação sem resposta, e por extensão, da condição humana e do eterno retorno. Alegorias-coringas, fosse como fosse, que valeriam aqui.

Cumpramos lembrarmos que, na literatura latino-americana, a escala planetário-cosmológica já metaforizou uma elocução de vieses épicos sobre a *Sudamérica*. Pablo Neruda abre seu *Canto Geral* com os versos de *Amor América 1400*:

Antes do chinó e do fraque
foram os rios, rios arteriais:
foram as cordilheiras em cuja vaga puída
o condor ou a neve pareciam imóveis;
foi a umidade e a mata, o trovão,
sem nome ainda, as pampas planetárias²¹.

As pampas planetárias. Os rios arteriais. O telescópio é o olhar que penetra na tessitura da terra, que a submete à *cirurgia histórica*. Em Neruda, o sistema terrestre é organismo, e organismo que engendrará o social, e portanto, o combate social, a sublevação heroica, o messianismo revolucionário. Certo ou errado, trata-se de Neruda. Trata-se dos expedientes gerais que orientam sua obra. Foquemo-nos no ponto de vista, entretanto: a voz poética narra panoramicamente, como *um condor, como um satélite pré-histórico*. A poesia é cosmológica, e sua grandeza natural prescinde da escala humana. Temos aqui uma visão alienígena, no sentido de *alheia ao presente*, e à temporalidade convencional da Terra. Temos uma macrovisão do tempo e do espaço, virtual para nós, que, no entanto, historicamente nos constitui.

Seu conterrâneo, o chileno Roberto Bolaño muitas vezes se utilizará de metáforas espaciais, de descrições com conotações extraterrestres, siderais. Mas sempre em tom paródico, amargo e irônico. Em *Gómez Palacio*, por exemplo, teremos a narrativa de um exilado chileno da ditadura de Pinochet. Perdido no México, ministra aulas de poesia numa escola paupérrima, para jovens da cidade. Solitário, é levado por uma mulher extremamente obesa, sua única amiga, para contemplar *algo lindo*, segundo ela lhe diz; algo que parece mágico, que remete, associativamente, a uma aparição milagrosa de *um óvni* num canto banal de estrada, numa área de descanso de caminhões. Acompanhemos:

Queria que você visse isso, disse, é do que mais gosto na minha terra. O carro saiu da estrada e parou numa espécie de área de descanso, mas na realidade aquilo não era nada, só terra e um espaço grande para estacionar caminhões. Ao longe brilhavam luzes de algo que podia ser um lugarejo ou um restaurante. Não saímos do carro. A diretora me indicou um ponto impreciso. Um trecho de estrada que devia estar a uns cinco quilômetros de onde nos encontrávamos, talvez menos, talvez mais. Até passou um pano no vidro da frente para que eu enxergasse melhor. Olhei: vi faróis de automóveis, pelo movimento das luzes talvez fosse uma curva. Depois vi o deserto e vi umas formas verdes. Viu? Perguntou a diretora. Sim, luzes, respondi. A diretora me encarou. Seus olhos esbugalhados brilhavam como brilham os olhos dos pequenos animais do estado de Durango, dos arredores inóspitos de Gómez Palacio. Depois tornei a olhar para onde ela indicava: a princípio não vi nada, só escuridão, o clarão daquele povoado ou restaurante desconhecido, depois passaram alguns automóveis e seus feixes de luz cortaram o espaço com uma lentidão exasperante. Uma lentidão exasperante que no entanto não

nos afetava. Depois vi como a luz, segundos depois do carro ou do ônibus passar por aquele lugar, se voltava sobre si mesma e ficava suspensa, uma luz verde que parecia respirar, por uma fração de segundo viva e reflexiva no meio do deserto, soltas todas as amarras, uma luz que se assemelhava ao mar e se movia como o mar, mas que conservava toda a fragilidade da terra, uma ondulação verde, portentosa, solitária, que algo naquela curva, um letreiro, o teto de um galpão abandonado, plásticos gigantesco estendidos no chão, deviam produzir, mas que diante de nós, a uma distância considerável, aparecia como um sonho ou um milagre, e ambos são, afinal das contas, a mesma coisa."²²

O trecho apresentado coloca-nos o narrador no campo do ceticismo e da desesperança. Sabe que, ainda que absurdas, aquelas luzes se devam talvez a um teto descolado, a um plástico gigante, a algum fenômeno explicável, material. Seu choque, no entanto, é de ordem cômica e lírica, a um tempo. É um choque de uma experiência aurática, cosmológica; seja a sensação de uma surreal aurora boreal no deserto de tantos mortos, nos desertos do norte mexicano, seja a sensação de que um disco voador surgirá e abduzirá pessoas que já foram abduzidas pela violência e pela barbárie da Lationamérica. Tal experiência aurática nos é fundamental: em Bolaño, parece que *uma estrela cadente cai sobre um terreno baldio*, no trecho apresentado, seja o que seja essa estrela. A aura, a aparição única de algo distante²³, propulsiona-se repentinamente, numa lateral qualquer de autoestrada, aos olhos do narrador. Talvez o mesmo valha para Sissia, e seus baldios e suas fotos telescópicas. Talvez suas abandonos silenciosos, seus parques aquáticos projetados para possíveis estações lunares de que se desistiu, suas panorâmicas de mundos estranhos, embora geograficamente familiares, talvez esses silêncios alegorizem o mesmo que Bolaño verbaliza, em *Gómez Palacio*: a irrupção do sonho ou do milagre que às vezes ocorre, auraticamente. E apesar de termos consciência de que essa irrupção *não é nada*, o assombro de constatá-la permanece incólume, traz-nos uma estranha alternativa ao embrutecimento cotidiano racionalizado. Não se trata de retomar os projetos dos baldios devastados nem de projetarmos o mapeamento de outros mundos. Isso seria kitsch, ou perverso, ou ambos, em larga medida, provavelmente. Trata-se de acionar os gatilhos da aura ali onde os olhos dos satélites não os detectam, lá onde os sonhos industriais desovados se ressecaram, encasularam, encapsularam. Num sentido mais axiológico, essa é uma maneira de insinuarmos uma alegoria para as mudas e incolores ambiências de Mariana Sissia. E de tornarmos, ao fim e ao cabo, uma apar

de andaime e um bloco de areia uma espécie de porta de transcendência subjetiva, situada no espaço e transmissível à alteridade, que nos leve para além do mito do moderno, do pós-moderno, do supermoderno, e de um não-lugar para algum lugar. E que torne possível compartilharmos, com a artista, a eficácia de seus sistemas de defesa.

Referências

- AUGÉ, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- BOLAÑO, R. *Putas assassinas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010
- BORGES, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F: Grijalbo, 1989.
- CANCLINI, N. *Latino-americano à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*: São Paulo, 34, 2017.
- STUPÍA, Eduardo. "Materia meditada". In: SISSIA, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB.
- WALSH, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Notas

-
1. Canclini, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F: Grijalbo, 1989, p. 265.
 2. Canclini, N. *Latino-americano à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 50.
 3. Reproduzimos as palavras da crítica em que nos baseamos, sobremaneira: "Creo que esta idea de lo foráneo es una constante en Mariana, presentes en suas obras anteriores de piletas de lona, skateparks, toboganes que me remiten a la noción antirromántica de Robert Smithson de '**ruínas en reverso**'. Me refiero a estos parajes de restos industriales que quedaron a medio hacer, como promesas inconclusas y que despiertan tanta extrañeza. En las obras posteriores, las imágenes parecen registros de algun territorio lejano **tomados por un telescopio extraviado**. Son como fósiles de una civilización extinguida [de] la cual somos su único testigo, y hay una exigencia natural o una llamada a reinterpretarlos y devolverles un sentido". In: *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal*, p. 4. Disponível em <http://marianasisia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue>. Os grifos da citação são nossos.

-
4. Sobre *Sistema de defesa de mí misma*, escreve Eduardo Stupía, no texto *Materia meditada*: "todo aporta al funcionamiento de inusitadas anécdotas y tensiones atemperadas, con el factor humano *in absentia*, **baldíos de residuos cosmopolitas** y desechos melancólicos, fanáticamente expuestos a la blancura tórrida de un plano que es territorio y espacio, y a la vez **fuerza negativa**". In: Sissia, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB, p. 12. O grifo é nosso.
5. Diz Marc Augé: "Hoje, não é nos locais superpopulosos, onde se cruzam, ignorando-se, milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos **terrenos baldios** e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem, de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida de aventura, o sentido que só se tem de 'deixar acontecer'?. Cf. Augé, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2017, p. 8. Grifo nosso.
6. "Lembra: o morro onde apareceu o casco do gliptodonte desemborcado, cheio de água da chuva. Lembra: a noite em que só achamos as rédeas amarradas na cerca e tivemos que voltar a pé pelo meio dos juncos. Lembra: o espinhel cheio de traíras". In: Walsh, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 34,
7. Nosso conceito de postura arqueológica se deve a Didi-Huberman. Cf. Didi-Huberman, G. *Cascas*: São Paulo, 34, 2017, p. 35. Visitando o museu de Auschwitz, escreve: "Convém olhar como um arqueólogo: nesta vegetação repousa uma imensa desolação humana; nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas das câmaras de gás".
8. "[...] los dibujos de Mariana Sissia se inscriben en una cierta tradición que adscribe un potencial dramático a lo mineral". Cf. León, A. P. *Perfil* (n. p.; 2012). Disponível em <http://marianasissia.com/texto/perfil>.
9. <http://dle.rae.es/>. Verbete *balda* (primeira e segunda acepções).
10. Borges, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 63.
11. Grifo nosso.
12. In: Walsh, R. *Operação Massacre*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010, p. 18.
13. Cf. Huberman, op. cit., p. 97.
14. "Ainda em 1864 se pode ler sobre o bairro dos marceneiros, Saint-Antoine: 'Quando se pergunta a um habitante desse subúrbio por sua morada, ele dirá sempre o nome da casa onde mora, e nunca o frio número oficial'. Com o tempo, tal resistência de nada serviu para compensar, através de uma complexa rede de registros, a perda de vestígios provocada pelo desaparecimento de pessoas na massa das grandes cidades." Cf. Benjamin, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 49.
15. Op. cit., p. 10.
16. Bachelard apud Stupía: "el hombre puede escarbar en la roca, pero nunca encontrará otra cosa que lo rocoso". Op. cit., p. 11.
17. Op. cit., p. 87.
18. <http://barogaleria.com/exhibition/mariana-sissia-sistema-de-defensa-de-mi-misma/>.
19. Op. cit., p. 47.
20. Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=77.
21. In: Neruda, P. *Canto Geral*. RJ/SP: Record, s. d., p. 9.
22. In: Bolaño, R. *Putas assassinas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010, pp. 33-4.
23. In: Benjamin, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 17.