

Crise e vanguarda: sobre o invencionismo do Prata

Joaquín Correa
UFSC

Resumo

A partir da recuperação de três ensaios de Ricardo Piglia, publicados na virada do século, são analisadas as revistas do invencionismo concreto argentino, *Arturo* e *Madí*, focando o estudo das configurações da – assim chamada – vanguarda periférica nos modos de ver, no complot e nas consequências do liberalismo (lidas por Piglia, naquela virada, no reflexo da crise do neo-liberalismo na Argentina). Em um segundo momento, o texto analisa as polêmicas dessas revistas com o peronismo, especialmente no confronto da não representação estética com a representação política (própria do populismo, segundo Ernesto Laclau) para estabelecer as rupturas entre as duas vias. A constelação Arturo desenharia um mapa que, apagando-se de modo aleatório ou emergindo em determinados contextos, redefine as posições vanguardistas no período situadas entre as vanguardas históricas e as neo-vanguardas. Palavras-chave: Ricardo Piglia; *Arturo*; *Madí*; Vanguarda periférica; Representação

Resumen

A partir de la recuperación de tres ensayos breves de Ricardo Piglia, publicados en el cambio de siglo, son abordadas las revistas del invencionismo concreto argentino, *Arturo* y *Madí*, concentrando el análisis de las configuraciones de la así denominada “vanguardia periférica” en los modos de ver, en el complot y en las consecuencias de la crisis del liberalismo (leídas, en ese viraje de siglo, a partir de la crisis del neo-liberalismo en la Argentina). En un segundo momento, el texto se detiene en la polémica de esas revistas con el peronismo, especialmente en la confrontación de la no representación estética con la representación política (propia del populismo según Ernesto Laclau) para establecer las rupturas entre los dos caminos. La constelación Arturo trazaría un mapa que, apagándose aleatoriamente o emergiendo en determinados momentos, redefine las posiciones vanguardistas en el periodo situado entre las vanguardias históricas y las neo-vanguardias. Palabras clave: Ricardo Piglia; *Arturo*; *Madí*; Vanguardia periférica; Representación

“Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos enfrenta con los límites de la literatura y nos permite reflexionar sobre los límites”¹, escribía Ricardo Piglia em 1999 no texto “Una propuesta para el próximo milenio”, que se deixava ler no contexto de uma extensa série de retratos fotográficos e de outros breves textos ou depoimentos no livro coletivo *Argentinos: retratos de fin de milenio*, editado naquele final de ano pela revista *Viva* do jornal *Clarín*. A partir da sua leitura da “Carta a Vicki”, de Rodolfo Walsh, Piglia retomava, via “El escritor argentino y la tradición” de Borges, as *Seis propuestas para o próximo milênio* que Ítalo Calvino tinha deixado inconclusas ao morrer e, apropriando-se delas, perguntava: “¿Y cuál sería esa propuesta escrita desde Buenos Aires, escrita desde este suburbio del mundo?”². Segundo ele, essa nossa situação periférica nos permitiria a possibilidade de outro olhar sobre a literatura futura: “No como la ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos daría una percepción, quizá, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal”³. Na forma de narrar a experiência daquela carta de Walsh (e também no prefácio de 1968, o terceiro, a *Operación Masacre*), Piglia encontrou a última proposta, a proposta que faltava, definida em “la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar”:

Podemos decir si encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar. Son sujetos anónimos que están ahí para señalar y hacer ver. La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. “Yo soy otro”, como decía Rimbaud. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia.

Me parece, entonces, que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta. La propuesta que yo llamaría, entonces, la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro⁴.

De algum modo, essas propostas, que no futuro serão lidas enquanto “consignas en un antiguo manual de estrategia usado para sobrevivir en tiempos difíciles”⁵, perpassam todo o trabalho de Ricardo Piglia e seu modo de ver e ler a literatura e as artes.

1 PIGLIA, Ricardo. “Una propuesta para el próximo milenio”, 1999, p. 166.

2 Ibidem, p. 166.

3 Ibidem, p. 166.

4 Ibidem, p. 167.

5 Ibidem, p. 167.

“Modos de ver” se chamou, com efeito, outro texto breve e também milenário de Ricardo Piglia, aparecido em novembro de 2001 no vigésimo volume da coleção auspiciada pelo Banco Velox (“para que la pintura sea accesible a toda la comunidad” e “un aporte a la Cultura Nacional” eram algumas das epígrafes dessa atividade editorial filantrópica que tentou limpar a imagem do Grupo Peirano que, apenas seis meses depois, voltaria a ser acusado de fraude em Uruguai, Paraguai e Argentina, dessa vez pelo valor de 800 milhões de dólares americanos). Abordando a pintura argentina do período 1810 – 2000, o texto recuperava uma cena de *Idle days in Patagonia*, de William H. Hudson que, denominada “la lección óptica”, podia ser “el comienzo de una historia de la pintura argentina” ou, quanto menos, “una historia de la percepción y del espíritu de vanguardia”⁶:

Es un día de verano, en el campo y a la sombra de unos talas se encuentran (cuenta Hudson) un inglés con lentes y un gaucho que aprende a ver, que ve por primera vez, y por eso podríamos llamar a esta escena: la lección óptica.

El gaucho se ríe del europeo porque usa anteojos. Le parece ridículo ver a un hombre con ese aparato artificial calzado sobre la nariz. Hay un desafío, una suerte de payada destinada a definir qué es ver y quién ve bien. De a poco, el paisano entra en el juego y al fin acepta probarse los lentes del inglés.

Y no bien se calza los anteojos (que le funcionan perfectamente, como en una escena de magia o en un acto de azar surrealista) el gaucho ve el mundo tal cual es por primera vez. Se pone los lentes y todo cambia y ve los colores y la silueta definida del paisaje y sufre una revelación, una suerte de iluminación profana. (“¿Qué es lo que hace tan verdes los árboles? ¡Nunca fueron tan verdes antes! ¡Y tan nítidos!, puedo contar las hojas”.) Entonces sucede algo extraordinario: el gaucho no puede creer que sea real lo que ve y que el color del carro que tiene enfrente (“pero si es colorado como sangre”) haya surgido de la niebla oscura. Entonces va hasta el carro y lo toca. Lo toca para verificar que no está recién pintado. La marcha del gaucho hasta el carro y el gesto de tocar lo que ve para ver si es así, esa ruptura de la distancia y de la perspectiva es un acto fundador de la percepción en la Argentina⁷.

Na cena narrada por aquele escritor do entre-lugar que foi Hudson, Piglia lê duas manifestações do mesmo antagonismo, seja o conflito civilização – barbárie, seja a relação do centro com a periferia, em que se discute para definir “qué es ver y quién ve bien” e como, ou

6 PIGLIA, Ricardo. “Modos de ver”, 2001, p. 5. A questão de Hudson (a distância, o estrangeiro, ou melhor, o *estranbo*, aquele que é criado onde os índios quilmes foram sacrificados) é uma questão antiga em Piglia, vinculada à refutação do realismo. Já no primeiro número de *Punto de vista* aparece a questão da série dos “intelectuales europeos asimilados por la cultura argentina” (Renzi, 1978: 23-24) em que Hudson se inseriria e que seria mais tarde retomada em *Respiración artificial*. Devo esta indicação ao Professor Raúl Antelo, a quem agradeço.

7 *Ibidem*, p. 6.

desde que perspectiva, se configura o real e o seu estatuto.⁸ Será no gesto do *gaucho* de ir até a carruagem para, no toque, verificar a realidade daquilo que estava enxergando pela primeira vez, e não na briga oral da *payada* nem na resolução posterior do conflito, no qual Piglia encontra cifrada uma variação da percepção a partir da distância e da perspectiva, fundamentos da estética do limite que, conforme ele, definem a escrita periférica do Sul e, especialmente e sobretudo, das suas vanguardas.

A partir dessa cena de Hudson, Piglia introduz a vanguarda abstrata argentina:

Hudson cuenta, de hecho, una escena de aprendizaje, una escena pedagógica que parece una ilustración de la consigna de Klee: no se trata de reproducir lo visible, sino de hacer visible. Los pintores abstractos han comprendido esto desde el principio y lo han llevado al límite: se han dedicado a pintar los modos de ver la realidad antes que la realidad misma. Los anteojos —sinécdoque del arte de ver— ponen en crisis la subjetividad del hombre natural: hay que desconfiar de lo que uno cree que ve y por lo tanto —como diría Tomás Maldonado— también de lo que siente cuando cree ver lo que ve⁹.

O capítulo de *Idle days in Patagonia*, em que aparecia aquela cena, lembra e remarca Piglia, se chamava “Sight in Savages”. A vanguarda abstrata será vanguardista, sobretudo, pela sua radicalidade e insistência na proposta de um outro modo de ver ou, talvez, de um modo de ver outro. Um modo de ver periférico: “Sin la mediación europea, sin su enseñanza y sus instrumentos, el salvaje no puede ver. La vanguardia periférica, si se me permite hablar así, ha discutido siempre la verdad (y la prioridad) de esa mirada colonial”¹⁰. Agônico e definitivo, seguindo o modo borgeano de afirmar nos parêntesis, Piglia acabava por fim concluindo: “(Se es de vanguardia porque se está en el borde del desierto y se ve demasiado tarde o demasiado pronto lo que se viene)”¹¹. O modo de ver a realidade, por estar definido nos parâmetros da “distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar” que estruturam esse olhar periférico no *delay* do limiar, lembram aquela *payada* (e não por acaso Piglia escolhe exemplificar com essa forma, a primeira utilizada por Borges na sua argumentação em “El escritor argentino y la tradición”) e ressaltam o caráter político da estética vanguardista concreta argentina.

8 Essa discussão é evidentemente política se pensarmos, junto com Rancière, a política enquanto “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*, 2014, p. 16-17).

9 PIGLIA, Ricardo. “Modos de ver”, 2001, p. 5.

10 Ibidem, p. 6.

11 Ibidem, p. 6.

Em uma conferência proferida no dia 15 de julho de 2001, auspiciada pela Fundación Start (na qual participava ativamente um grande complotista argentino, Roberto Jacoby),¹² Ricardo Piglia reuniu uma série de ideias que, desde os anos oitenta e, com maior ênfase na década seguinte, o anos noventa, caracterizaram o seu conceito da “ficção paranoica” e as particularidades do complô.¹³ “En principio”, começava afirmando, “el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad”¹⁴. O complô seria “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la

12 A assim chamada “Teoría del complot” tem duas formas, além do seu primeiro registro oral: uma, a publicação da transcrição quase que imediata no número 23 da revista *ramona* correspondente a maio de 2002 (também parte dos empreendimentos financiados pela Fundación Start), e outra, com algumas leves variações, sob o formato do pequeníssimo livro da editora Mate, de Arturo Carrera, em maio de 2007. No presente texto, trabalharemos com essa última edição do ensaio de Piglia.

13 Uma das últimas notícias sobre a “ficción paranoica” aparece em *Blanco nocturno*, o seu romance publicado em 2010. Ali, Renzi pensava e se dizia a si próprio: “La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato” (PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*, 2010, p. 282-285). Por outra parte, uma das primeiras notícias do complô em Piglia pode ser lida na entrevista “Una trama de relatos”, de Roberto Pablo Guareschi e Jorge Halperín, publicada no jornal *Clarín* o dia 27 de maio de 1984 e recolhida no livro *Crítica y ficción*: “- *Todas las épocas pueden definirse por algunas de sus ideas dominantes. La democracia sería la de nuestro presente. Pero ¿cómo nacen, cómo crecen esas ideas en el pensamiento colectivo?* - Hay distintos modos de analizar ese problema. Valéry decía: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”. *¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad. - ¿Qué sucedería si armáramos un diario sobre esa trama de relatos que usted menciona? ¿Cuáles serían las historias de 1984?* – El complot es una. La conspiración. Ése es un relato bien “argentino”. La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta. Antes que nada es un relato verdadero. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido. Por ejemplo la idea del golpe de Estado se ha convertido en un dato de la realidad; el golpe aparece como un virtual partido político al que se tiene en cuenta al decidir qué es lo posible, qué es lo que se puede hacer. Actúa como el límite de lo real; pero el límite no lo marca la utopía, sino la amenaza” (PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, 2000, p. 43-44).

14 PIGLIA, Ricardo. *Teoría del complot*, 2007, p. 9.

política”¹⁵ que se define, então, enquanto uma “ficción potencial”, “una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda”¹⁶ e que “implica la idea de revolución”¹⁷. Partindo de uma ideia de Carl Schorske do seu livro *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Piglia vai ler no *modus operandi* da vanguarda o complô.

“La vanguardia es un efecto de la crisis del liberalismo”¹⁸: é essa a afirmação que Piglia toma de Schorske e a partir da qual vai começar a tecer o seu lúcido paralelismo entre complô e vanguarda na Argentina dos começos do século XX:

el liberalismo, como pensamiento dominante que se astilla, produce una serie de reacciones y de polos que definirán las políticas del siglo XX, entre ellas la vanguardia. En la Argentina, esa crisis del liberalismo tiene lógicamente formas específicas, es un efecto de la crisis producida por la inmigración y de los debates que se generan en las clases dominantes sobre la necesidad de modificar el programa que Sarmiento y la generación del 37 habían establecido como modelo. La crisis se desata hacia fin de siglo como efecto de la aparición de las masas, del enjambre de inmigrantes que, con sus lenguajes y sus modos de vida, alteran el modelo armónico imaginado por Alberdi y Sarmiento y producen una crisis política, una crisis de gobernabilidad y de representatividad, como diríamos ahora, que culmina y se concentra en la fractura y el enfrentamiento entre Roca y Pellegrini, y que va a terminar en una resolución desganada, digamos, con la ley Sáenz Peña de 1912¹⁹.

A crise do liberalismo vai produzir, então, duas respostas em princípio antagônicas: o nacionalismo e a vanguarda, que se encontram na tentativa por redefinir a oposição civilização e barbárie. Nesse sentido, a vanguarda abstrata da qual estamos tentando aos poucos nos aproximar é interessante, porque reúne nela vários desses problemas que aparecem no começo do século: filhos de imigrantes, autodidatas em sua maioria, os artistas, críticos e poetas reunidos nas revistas *Arturo*, *Arte Concreto-Invencción* e *MADI* vão, ao mesmo tempo, propor outra ordem internacional, atacando com isso o pressuposto colonialista centro – periferia e, a partir de um complô interno e de outro externo, recolocar a relação civilização e barbárie trabalhando sobre o estatuto (político) da representação. A aparição da vanguarda abstrata e a sua briga sempre

15 Ibidem, p. 13.

16 Ibidem, p. 10.

17 Ibidem, p. 11.

18 Ibidem, p. 30.

19 Ibidem, p. 31.

latente²⁰ e, por vezes, cruelmente manifesta com a outra vanguarda política da época, popular e nacionalista, o primeiro peronismo, traz à cena intelectual e artística de meados do século XX o espectro das dicotomias fundantes da nação argentina²¹.

Mas, antes de continuar avançando, quero citar mais uma vez Piglia, e dessa vez *in extenso*, para melhor compreender a oposição ao liberalismo da vanguarda e as implicâncias da sua lógica do complô:

De este modo podemos ver la vanguardia como una respuesta política, propia, específica, al liberalismo y a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en él, una respuesta a las ideas de consenso y pacto como garantías del funcionamiento social, de visibilidad del espacio público, de la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones con su política de intervención localizada, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del poder como una guerra de posiciones. El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia se propone asaltar los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación. Contra la falsa ilusión del acuerdo y del consenso, utiliza las maniobras de fraternidad y terror

20 Curiosamente, tanto Ricardo Piglia em “Modos de ver” quanto Horacio González na sua apresentação da edição fac-similar da revista *Arturo* aludem de um modo mais ou menos elíptico àquele confronto contextual, como se o lugar dos abstratos na margem ainda fosse impossível sem recorrer à voz do outro ou, talvez, como se a co-presença da vanguarda não representativa nos tempos imediatamente anteriores ao peronismo clássico, com a transição militar de Farrell a Ramírez, e logo depois, com o próprio peronismo, fosse irreconciliável: “Para hacer justicia a esos grandes pintores argentinos, que trabajaron en un suburbio del mundo y en medio de la hostilidad general” (PIGLIA, Ricardo. “Modos de ver”, 2001, p. 6); “Muchas cosas ocurren ese año, pero una vanguardia artística está obligada a desafiarlas o a ignorarlas” (GONZÁLEZ, Horacio. “Palabras previas”, 2014, p. 7).

21 “El momento de mayor interés en la arquitectura producida por el peronismo dentro de la órbita del Estado o de las estructuras partidarias, es el periodo 1946-1950: los primeros años de gobierno, que comprenden el diseño y la implementación inicial del primer Plan Quinquenal. Algo más tarde, entre 1949 y 1950, la crisis económica obligó a replantear la magnitud de la obra pública encarada”, explicava Anahí Ballent em seu artigo “Arquitectura y ciudad como estéticas de la política. El peronismo en Buenos Aires, 1946, 1955” (“Arquitectura y ciudad como estéticas de la política. El peronismo en Buenos Aires, 1946, 1955”, *Anuario del Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, n. 8, 1993, p. 175). A aparição das revistas, assim, vai coincidir com o momento de maior esplendor ou, quanto menos, da faceta mais explícita do primeiro peronismo, na qual “la obra pública era un elemento central para el peronismo no sólo porque constituía el soporte físico de sus programas de gobierno en lo económico y en lo social, sino porque también se asignaba un alto valor político a la concreción de las obras” (Ibidem, p. 176) e onde o peronismo se mostrava enquanto um “movimiento político intensamente preocupado por la estetización de la política, por las formas e imágenes que hacían visible su acción” (Ibidem, p. 177). A obra pública peronista tentava construir uma imagem da modernidade a partir da ligação das polaridades conflitivas: campo e cidade, tradição e técnica. E será essa visão da modernidade proposta pelo primeiro peronismo, moderada, equilibrada, uma renovação sem radicalidade, a que choque contra as visões dos mundos possíveis dos concretos argentinos (que tiveram, aliás, e porém, alguns pontos de contato, como pode ser o trabalho de Tomás Maldonado na exposição do EPBA de 1949).

de los grupos en fusión de los que hablaba Sartre; contrapone la provocación al orden, opone secta a mayoría, tiene una política decidida, a la vez escandalosa y hermética, frente al falso equilibrio natural del mercado y a la circulación de los bienes culturales.

La vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formar alternativas. Antes que nada, establece un corte entre mundo cultural y democracia, a los que se presenta como antagónicos²².

Será a partir da militância do abstrato e concreto não representativo que os grupos vinculados àquelas três revistas portenhas dos anos quarenta e cinquenta manifestaram a possibilidade de um modo de ver outro que, na sua distância e no deslizamento do regime realista imperante, vai se constituir enquanto uma alternativa do aceite e estatuído pelo peronismo, definindo-se nesse movimento, precisamente por isso, como conspiradores em território inimigo a partir da reedição da problemática antinomia vanguarda vs. Populismo.²³ O ataque da representação na arte não podia não trazer consigo o ataque da representação política e perguntar, no final das contas e entre vários outros interrogantes, se o peronismo

22 PIGLIA, Ricardo. *Teoría del complot*, 2007, p. 33-35. Na entrevista posterior a sua abertura da Feira do Livro de Buenos Aires de 2008, Piglia voltou mais uma vez a desenvolver essas ideias. Começou afirmando: “Las vanguardias siempre han sido muy conspirativas. Han trabajado siempre con la lógica de la sociedad secreta, la lógica del asalto y no del consenso. Un pequeño grupo, en función de ciertos golpes de mano, puede en un momento establecer relaciones nuevas en la lógica del arte, de su circulación. [...] La verdad de lo social no está en el consenso ni en el diálogo sino en el enfrentamiento y en la construcción de micropoderes que luego establecen conexiones y circuitos. La vanguardia tiene mucho que ver con eso”. E, retomando o livro de Carl Schorske, acabou dizendo: “La vanguardia desapareció porque la cultura del liberalismo se impuso, como antagónica con esta noción que tiende a hacerse cargo de lo social como un mundo de rupturas, de cortes, de enfrentamiento, de enigmas, donde no es todo transparente como el liberalismo nos quiere hacer creer. El arte, la literatura es como un laboratorio donde uno podría observar algunos signos del funcionamiento social mismo” (PIGLIA, Ricardo. “En el lenguaje no hay propiedad privada”. *Cuaderno de la BN*, n. 4, março-abril de 2017, p. 30).

23 Esse conflito histórico vai ter em Manuel Puig, segundo Piglia, sua resolução: “Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares” (PIGLIA, Ricardo. “Manuel Puig y la magia del relato”, 1993, p. 115). Puig, junto com Juan José Saer e Rodolfo Walsh, configuraram aquilo que Piglia chamava “as três vanguardas”, possíveis modos de experimentação, conflito e diálogo da narrativa e a tradição nacional, que coloca em questão o estatuto da vanguarda na Argentina da segunda metade do século XX: “Es decir, si se puede hablar de vanguardia, si no se habla de una tradición nacional frente a la cual se es de vanguardia. Es decir, si la vanguardia es un gesto que excede los marcos de las propias tradiciones y por lo tanto las vanguardias se exportan. O si la vanguardia supone tocar cierto tipo de tradiciones frente a las cuales se establece una distancia...” (PIGLIA, Ricardo e SAER, Juan José. *Diálogo Piglia – Saer. Por un diálogo futuro*, 1990, p. 15). A partir disso poderíamos dizer que *Arturo* e seus grupos posteriores foram vanguarda, em grande parte, também, por se opor à tradição do realismo, naquele momento representada e defendida pelo peronismo.

enquanto populismo²⁴ era uma vanguarda política e quanto do liberalismo havia ainda nele, se a representação do povo e a classe operária nele era real ou só uma perspectiva idealmente representativa e, por isso, desconfiável, se a (re)apresentação, por fim, não era uma miragem, pura falsidade e ilusão. As diversas ações dos grupos vanguardistas, assim, podem ser lidas em um nível político como formas de experimentar conjuntamente com a arte e com a vida para, no final, comover o estatuto e o valor da propriedade e criar as condições de aparição de outra voz, a voz dos outros, a elite iluminada. A partir da construção, proposição e estabelecimento daquele modo de ver outro, a estética vanguardista não representativa significará tanto uma ruptura no econômico quanto no político ao tentar impor fronteiras internacionais alternativas (e com isso novas margens), privilegiar o grupo como organização coletiva e não o povo e celebrar o prazer e o dispêndio e não o réditio.²⁵ Por essas rupturas e negações ganharam de parte do doutor Oscar Ivanissevich, um escuro ministro de educação (e, antes e depois, várias vezes interventor), na inauguração do XXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas, acontecida no dia 21 de setembro de 1949, no Palais de Glace de Buenos Aires, os apelidos de “perversos”, “anormais”, “viciados em drogas” e “esnobes”, sinônimos todos que se reuniam em uma

24 Considero ao populismo a partir da teoria reivindicativa de Ernesto Laclau: “por ‘populismo’ no entendemos un *tipo* de movimiento –identificable con una base social especial o con una determinada orientación ideológica-, sino una *lógica política*. [...] Mientras que las lógicas sociales se fundan en el seguimiento de reglas, las lógicas políticas están relacionadas con la institución de lo social. Sin embargo, tal institución, como ya sabemos, no constituye un *fiat* arbitrario, sino que surge de las demandas sociales y es, en tal sentido, inherente a cualquier proceso de cambio social. Este cambio tiene lugar mediante la articulación variable de la equivalencia y la diferencia, y el momento equivalencial presupone la constitución de un sujeto político global que reúne una pluralidad de demandas sociales. Esto, a su vez, implica, como hemos visto, la construcción de fronteras internas y la identificación de un ‘otro’ institucionalizado. Siempre que tenemos esa combinación de momentos estructurales, cualesquiera que sean los contenidos ideológicos o sociales del movimiento político en cuestión, tenemos populismo de una clase u otra” (LACLAU, Ernesto. *La razón populista*, 2015, p.150-151).

25 Podemos pensar que a ideia de Piglia de relacionar a vanguarda e o *complô* a partir primeiramente de um modo de ver radicaliza as intenções da vanguarda e estende suas ressonâncias, quanto menos das delimitadas pelas proposições da teoria da vanguarda de Peter Bürger: “A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, deve ser transformado em princípio de organização da vida” (BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, 2012, p. 71-72). Aliás, resulta interessante voltar a Bürger para evidenciar a problemática que traz a vanguarda abstrata do Prata na sua situação cronológica: distantes das “vanguardas históricas” das décadas de 1910 e 1920 e apenas anteriores das “neovanguardas” da Europa Ocidental dos anos 1950 e 1960. A vanguarda periférica, assim, estabelece outra cronologia, a própria.

categoria de evidentes ressonâncias nazistas, “arte degenerada”,²⁶ e que custaram uns dias na cadeia a Gyula Kósice.

A caracterização que Lianna Wenner vai fazer, muito tempo depois, no texto introdutório da edição fac-similar apresentada pela Biblioteca Nacional, dos artistas reunidos em *Arturo* bem poderia lembrar ainda o juízo do Ministro nesse estranho entrecruzamento de margem e marginalidade, “desvios” no comportamento e na arte, heranças todas dos discursos e as práticas higienistas da geração de 80 do século XIX, reformulações a sua vez do esquema civilizatório sarmientino: “Individuos provenientes de una condición socio-cultural marginal –o marginada–, en muchos casos autodidactas, que leían desordenadamente los manifiestos del surrealismo, algo del marxismo, poesía creacionista o algunos textos del psicoanálisis y que por regla general no eran universitarios”²⁷. Mais próxima, então, da estigmatizada figura de Roberto Arlt que daquela dos grupos de Florida ou Boedo, a primeira vanguarda de arte não

26 Rodolfo Alonso, no prefácio à reedição fac-similar de *Poesía Buenos Aires*, lembra as definições de Ivanisevich: “«Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte», un arte que «no cabe entre nosotros». Y define a sus cultores como la «última expresión de los desorbitados anormales estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el snobismo» (ALONSO, Rodolfo. “Alrededor de Poesía Buenos Aires”, 2014, p. 9). Não resulta estranho encontrar essa concepção da arte (com menos violência, é óbvio) em Leopoldo Marechal que, partindo de uma “arte pura”, entendia as vanguardas em tanto “arte decadente”, conforme explica Raúl Antelo: “Em conversas mantidas em Paris com o escultor José Fioravanti, a respeito da arte pura, Marechal sustentava que o conceito de artepurismo encontra-se, recorrentemente, na História, quase sempre nos inícios de uma época ou de uma civilização. «Uma obra é realizada segundo o conceito puro ao qual a arte pertence; preenche-se das necessidades que originaram a dita arte, e se ajusta estritamente conforme seus atributos». Assim, quando se perde esse sentido de origem, ou quando esse sentido se complica com elementos alheios à sua essência, a arte decai, se confunde, desaparece, até que outra linguagem lhe devolva seu sentido autêntico e sua pureza inicial. [...] Para a faceta aristotélica da poética de Marechal, escrever significa, tanto quanto esculpir, trabalhar materiais duros, resistentes à mão. Essa luta do artista com a matéria intransigente acentua, a seu ver, a necessidade de simplificar a figura, eliminando o supérfluo. A arte decadente –a vanguarda– abandona assim esse sentido da matéria, e por isso, diz o escritor, vemos atualmente muitas esculturas que, modeladas em barro e logo transpostas a materiais rígidos, conservam seu débil caráter de argila, o que implica, além do mais, uma certa condenação às escrituras débeis, citações, comentários, pastiches, que a faceta nietzschiana de sua poética explora tão ferventemente” (ANTELO, Raúl. “Visão e pensamento. Poesia da Voz”, 2006, p. 32-33). Por outra parte, foi na mesma ocasião, o Salón Nacional, mas sete anos atrás, em 1942, que uma parte fundamental da constelação Arturo *fazia* sua aparição em cena. Tomás Maldonado e Alfredo Hlito (junto com Jorge Brito e Claudio Girola) repartiram o manifesto intitulado “Manifiesto de Cuatro Jóvenes”, em que eles, artistas sem obra, arremetiam contra o jurado do concurso e contra os ditos “vanguardistas” pela queda nas instituições, no oficialismo e nos réditos econômicos da arte. Os artistas sem obra identificavam não num valor intrínseco e sim na instituição-arte e no valor económico a ruína da arte (de vanguarda).

27 WENNER, Liana. “La constelación Arturo. 70 años de invención”, 2014, p. 11-12.

figurativa sul-americana rejeitava toda representação, fosse ou não considerada vanguardista (além, é obvio, do realismo, o expressionismo, o cubismo e o surrealismo foram alvo dos seus ataques com maior frequência, mas também as heranças kafkianas e joyceanas). Impossível no implícito raciocínio semilógico desses restos de determinismo classista não vincular o “invecionismo” que propunha a revista *Arturo*, a partir, dentre outras coisas, da leitura dos manifestos criacionistas de Huidobro, com uma espécie de vontade de criação *ex nihilo* causada pela origem imigrante dos artistas.

ARTURO Revista de Artes Abstractas, como foi seu nome completo, teve um único número lançado no verão de 1944, em Buenos Aires. Reunindo em uma constelação até esse momento inédita poemas de Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murilo Mendes, Joaquín Torres García, Camilo Arden Quin e Gyula Kósice, reproduções de pinturas e esculturas de Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Lidy Maldonado, Torres García, Kandinsky e Piet Mondrián e textos críticos ou teóricos de Torres García e Rothfuss, buscava-se dar fundamento a um enunciado básico: apresentar e não representar. A invenção artística devia virar um fato material, tanto no sentido do materialismo histórico marxista quanto no sentido fático das assim chamadas ciências duras e experimentais. A aplicação desse princípio significaria, quase que imediatamente, não só a expulsão de vários dos seus integrantes do Partido Comunista, no qual naquele momento estavam afiliados,²⁸ mas também a ruptura do movimento em duas vertentes: Arte-Concreto *Invención* e Arte MADI. Opositores do governo militar (e futuros opositores do peronismo) e expulsos do PC, brigando contra a representação artística sob todas as suas formas, os abstratos acabaram conformando células apenas diferenciadas entre si, ficando à beira da periferia da periferia e ainda assim propondo, a partir, podemos imaginar agora, daquela consigna de “la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar”, outros centros.

“Buscando el significado de arte en el diccionario vi, por azar, la palabra Arturo y leí que

28 Como indicam Melina Constantakos, Rita Federici e Cristina Mateu, no seio do Partido Comunista Argentino, “algunas de las disputas planteadas giraban en torno a qué tipo de cultura enfrentaría a la de las clases dominantes. Categorías como “arte puro”, “arte por el arte”, “arte de vanguardia” se confrontaban con las de arte social y comprometido con contenido social contraponiéndose así la concepción del “arte burgués” con la de “arte proletario” (“Entre militancia estética y política: Los debates comunistas sobre las artes plásticas en los ‘30”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2013, p. 133). Assim, nesse contexto, a junção do vanguardismo estético com a arte não representativa e o materialismo dialético resultaria problemática demais, lindando a heterodoxia e a heresia. A definição da arte concreta feita por Edgar Bayley em 1946, por exemplo, chocava diretamente com as opções do PCA e a defesa do realismo socialista: “La época que se inicia, época de reconstrucción y de socialismo, exige un arte acorde con la vida material de la sociedad que nace y se desarrolla. Pero este arte no puede fundarse ya en las formas representativas, que han constituido el denominador común de todas las escuelas y estilos del pasado, porque la representación en el arte es el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas ” (“Sobre Arte Concreto”. *Orientación*, 20 de fevereiro de 1946, s/p.).

decía ‘una estrella, la más brillante’. Así denominé a la revista”²⁹, lembrava Gyula Kósice na sua conversa com Liana Wenner. A ação pelo acaso, junto com o fato de se considerarem poetas antes de tudo, e a militância do júbilo contra a melancolia e a desilusão como únicas respostas possíveis diante da guerra aproximam o grupo abstrato da *Arturo* a Dadá. A participação nela de Tomás Maldonado e a posterior presença de Grete Stern e as colaborações de Max Bill e Le Corbusier em *MADI* vinculam o grupo à Escola de Ulm e à Bauhaus. Os poemas de Murilo Mendes na *Arturo*³⁰ e o registro das leituras dos irmãos Campos no último número da *MADI* tendiam um vínculo com a poesia contemporânea e concreta brasileira (ao mesmo tempo em que o Manifesto Invencionista do grupo cindido e liderado por Maldonado era reproduzido na *Joaquim* de Dalton Trevisan, trasladando assim as brigas do Prata as discussões brasileiras),³¹ além da ativa participação de Koellreutter em vários dos outros números, chegando até a ser considerado criador da música atonal madi. O diálogo uruguaio via Arden Quin e Rhod Rothfuss com Joaquín Torres García se manteve durante um extenso período. A participação (e o posterior

29 KÓSICE, Gyula e WENNER, Liana. “Conversación con Gyula Kosice”. *Arturo*, 2014, p. 14.

30 Murilo Mendes foi o único poeta brasileiro que apareceu traduzido na revista *Arturo*. O conjunto de poemas de Murilo Mendes ali publicados (“Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica”, “La vida cotidiana”, todos - salvo o segundo - publicados no seu livro de 1944, *As Metamorfoses*) aparecem sem indicação de tradutor. A partir da breve notícia biobibliográfica que seguia a “Los amantes submarinos” no número 9 de *Poesía Buenos Aires* e que dava a conhecer o trabalho que estava sendo feito por Carmelo Arden Quin na tradução, com supervisão do próprio Murilo, de poemas inéditos em espanhol, pode-se supor que as traduções de *Arturo* também a ele pertenceram. Vale remarcar que, como assinala María Amalia García, “La versión castellana de estas poesías no son traducciones literales de los originales en portugués: presentan licencias que no se sabe si fueron realizadas por los editores de *Arturo* (¿Arden Quin?) o por el propio Murilo que manejaba correctamente el español. En este sentido, vale la pena señalar que en “Novísimo Orfeo” existe entre el original y la traducción una desviación que transforma, en parte, el sentido del poema” (“La revista *Arturo* y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña”. *Pós*, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 40-41). A própria María Amalia García afirmará que esse lugar único de Murilo na revista foi devido tanto aos vínculos afetivos prévios quanto à tentativa do grupo de se diferenciar das outras relações estabelecidas com o Brasil anteriormente e com Mario de Andrade e a questão do nacional sobretudo e especialmente.

31 Outra conexão entre a arte concreta ou não representativa das revistas argentinas e a arte brasileira reside na ponte que se tende entre Clarice Lispector e Joaquín Torres-García, como bem lembra Veronica Stigger em *O útero do mundo*: “E *Água viva*, por sua vez, começa com uma epígrafe do pintor belga Michel Seuphor, um entusiasta da arte abstrata, que trabalhou junto a Piet Mondrian e Theo van Doesburg, e que fundou, com Joaquín Torres-García e Pierre Daura, o grupo abstrato Cercle et Carré, em 1930, tendo ainda publicado dois livros relacionados à abstração, *Dicionário de pintura abstrata* e *Pintura abstrata: 50 anos de realização*: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – do 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”. (STIGGER, Veronica; “O útero do mundo”, 2016, p. 15).

afastamento, junto com o seu irmão, Tomás Maldonado) em *Arturo* de Edgar Bayley foi decisiva para a criação de *Poesía Buenos Aires*, revista de grande importância na definição das poéticas de um extenso período na Argentina. A trajetória de vida de Raúl Lozza (único de todos os artistas a continuar trabalhando nos fundamentos do concretismo muito tempo depois do período vanguardista das revistas, que anos antes de se integrar a *Arturo* tinha batizado com o nome de “la picana” o método de tortura inaugurado pelo filho de Leopoldo Lugones, Polo Lugones) fundia a política e a arte no próprio corpo. Na distância espaço-temporal, *Arturo* aparece como uma supernova no precioso momento prévio a sua dispersão. Várias são as montagens possíveis, vários são os rastros e restos fulgurantes daquela constelação.

Como se de um silogismo lógico se tratasse, a segunda página da *Arturo* apresentava as definições do dicionário de “inventar” e “invención”, as duas fortemente vinculadas ao “hallazgo”, que funcionariam como as premissas da decidida e negativa conclusão: “INVENCIÓN *contra* AUTOMATISMO”³². Os dois são procedimentos de filiações vanguardistas, relacionados ora com o creacionismo de Huidobro, Reverdy e Vallejo, ora com o surrealismo bretoniano, associados ambos na busca de algo novo: seja frente aos fantasmas e às ficções, dirá depois o “Manifesto Invencionista” da Revista *Arte Concreto Invención*, a luta pela imposição da coisa real (similar à “creación pura” do manifesto “El Creacionismo” de Huidobro), seja a partir do trabalho com o inconsciente que supõe o abandono no automatismo e o surgimento da surpresa, de algo outro. A distância pode parecer mínima, porém significativa: a figura do sujeito artista varia no privilégio consciente do trabalho experimental e rigoroso, tentando se afastar com isso das reminiscências românticas, varia também a importância colocada em uma determinada ciência (a física, a química e a geometria no lugar da psicanálise) e, por fim, a importância dada à ideia de inventar (ora uma coisa nova, ora a própria invenção como procedimento) demarca o grande limite.

O sumário da revista foi apresentado em três partes autônomas assinadas por Arden Quin, Bayley e Kósice, respectivamente, cada uma delas com tipografias e tamanhos de letra diferentes. Se considerarmos os sumários dos três editores enquanto manifestos, poderíamos ver ali um sintoma da não articulação conjunta e fechada da proposta, além de prever também, nessa sequência, a futura ruptura do movimento, na própria ata de nascimento as reencarnações do porvir imediato, e entender com isso as ambiguidades e contradições que a crítica vem assinalando na revista (confrontando, por exemplo, a capa “expressionista” de Maldonado com os próprios manifestos). Se, como afirma Raul Antelo:

32 ARDÉN QUIN, Camilo, ROTHFUSS, Rhod, KÓSICE, Gyula e BAYLEY, Edgar (eds.). “INVENTAR...”. *Arturo*, 2014 [n.1, out. 1947], p.22.

em função da gradativa autonomização da literatura, as revistas literárias adquirem relevância por suas declarações (manifestos, prefácios) que tentam criar vínculos específicos e solidariedade mais duradoura na luta por novos valores. O manifesto de um periódico funciona assim como arqui-prefácio, isto é, como reflexão meta-textual múltipla, condensando derivas que outras obras hão de concretizar no futuro³³.

Podemos observar nesses três arqui-prefácios a antecipação das derivas concretas futuras. Arden Quin, no caso, e partindo de uma leitura particularíssima do materialismo histórico, definia a arte enquanto uma superestrutura ideológica desenvolvida a partir da economia da sociedade. Esta teria gerado, dialeticamente, três momentos diferentes na história da arte (Primitivismo, Realismo, Simbolismo) cujos pensamento e imaginação tinham uma particularidade característica (a expressão, a representação, a significação). Nessa visão da história, a arte abstrata moderna seria um fenômeno subordinado tanto à crise econômica e social do capitalismo quanto à antecipação de uma nova sociedade definida nas formas socialistas de produção. As teorias dialéticas da correspondência e do eterno retorno se imbricam nesse momento do raciocínio de Arden Quin:

Nosotros estamos viviendo, en economía como en arte, y demás ideologías, un periodo de tesis; periodo de recomienzo; periodo primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia.

El arte, dialécticamente, con una precisión de correspondencia histórica, que asombra, entró en un recomienzo total, y sus creadores, desde un principio y con gran intuición, han visto en el arte de los pueblos aborígenes, su más pura correspondencia³⁴.

E assim, nesse retorno ao primitivismo diferenciado cientificamente tudo vira novamente invenção. Uma vontade absoluta de assumir a correspondência dos tempos enquanto missão leva o artista a escolher a única via não reacionária, ou seja, a invenção rigorosa, não mimética, não simbólica e não expressiva.

No sumário assinado por Edgar Bayley, a urgência do presente estava ainda mais localizada: o foco dos tempos era a imagem em si, não representada, mas apresentada, isto é: a imagem pura. A imagem é independente e autônoma, e deve ser considerada não no seu acordo com uma realidade exterior dela (o parâmetro estético da representação), mas sim na sua novidade, única capacidade para avaliar, segundo Bayley, o valor de uma imagem. Embora a urgência atinja todo mundo, são só os artistas que a percebem:

33 ANTELO, Raul. "As revistas literárias brasileiras", 1997, p. 5.

34 ARDÉN QUIN, Camilo; "Sumario". *Arturo*, 2014 [n.1, verão de 1944], p. 25.

EN LAS ÉPOCAS CRÍTICAS, QUE ES CUANDO SE HAN PRODUCIDO LAS GRANDES REVOLUCIONES ESTÉTICAS, EN LOS MOMENTOS EN QUE EL ARTISTA EXPERIMENTA CON MAYOR FUERZA UN SENTIMIENTO DE DIFERENCIA CON RESPECTO AL MEDIO EN TRANSFORMACIÓN, LO MÁS IMPORTANTE Y LO MÁS FECUNDO PARA ÉL ES ESA REALIDAD DISTINTA QUE ADVIERTE EN SÍ MISMO; DE AHÍ QUE SE DEDIQUE A EXPRESAR ESA REALIDAD QUE LE PROPOCIONA LO QUE, DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL ARTE, ES LO ÚNICO QUE INTERESA: UNA IMAGEN NUEVA³⁵.

A liberação na novidade da imagem, o nascimento da chamada “imagen-liberación”, traz consigo não só a liberação da arte dos valores que lhe são alheios, mas também a liberação do sujeito na eternidade:

AL DEFENDER UNA IMAGEN LIBRADA DE LA NECESIDAD DE REFERIRSE A OBJETOS YA EXISTENTES Y PROYECTARLA SOBRE EL PORVENIR, LO DESCONOCIDO ADQUIERE UN SENTIDO NUEVO: NOS VOLVEMOS FAMILIARES CON LO MÁS LEJANO Y DISTINTO DE NOSOTROS. LA MUERTE, IMAGEN DE COMPROMISO, LA SUPLANTAMOS CON LA CONCEPCIÓN POLIDIMENSIONAL O EL SENTIDO DEL ETERNISMO³⁶.

O texto que fecha o tríptico dos sumários tem um tom mais próximo do arquétipo do manifesto: enunciação ao mesmo tempo negativa, endereçada para o inimigo (o surrealismo, no caso), coletiva (é *Arturo* enquanto grupo quem fala aqui, através das palavras de Kósice) e de uma certeza absoluta no por vir e seus acontecimentos. Como para Bayley, a arte abstrata significava para Gyula Kósice uma liberação jubilosa do homem: “EL HOMBRE NO HA DE TERMINAR EN LA TIERRA. // EL ARTE ABSTRACTO englobado como relación de un todo, asegurará la ARMONÍA DE LO POLIDIMENSIONAL, SIN NECESIDAD DE ADAPTACIONES PSÍQUICAS³⁷”. Com uma retórica vanguardista clássica e a partir de um léxico marxista heterodoxo, *Arturo*, então, nesses três movimentos, se apresentava como a superação evolutiva das vanguardas históricas, que não foram outra coisa que etapas necessárias para a chegada do grupo periférico do Prata. A arte abstrata era a manifestação urgente e não melancólica de uma sociedade que, ainda em guerra, pensava alternativas messiânicas de vida. A liberação da representação na arte, a celebração da imagem em si e da obra fora da moldura e integrada no todo e o progressivo afastamento da subjetividade artística herdada do romantismo eram os primeiros passos para a liberação do homem, a sua reconstrução em um mundo que se destruindo voltava aos começos na espiral da história. A única possibilidade de fuga era para o futuro. Sair da representação era sair do

35 BAYLEY, Edgar. “Sumario”. *Arturo*, 2014 [n.1, verão de 1944], p. 30.

36 Ibidem, p. 30.

37 KÓSICE, Gyula; “Sumario”. *Arturo*, 2014 [n.1, verão de 1944], p. 36.

pesadelo da realidade? Junto com a poesia, que guiava os passos do Novíssimo Orfeu de Murilo Mendes (“El mundo alegórico se disipa / Queda esta substancia de lucha / De donde se divisa la eternidad”³⁸, as outras artes, a pintura e a escultura à cabeça, nessa mistura de essencialismo religioso artístico e afã cientificista, desenhavam na mais luminosa das estrelas do céu o caminho dos artistas, linha de frente do resto das pessoas em futura comunhão. A revista *Arturo*, assim, configurava-se como o plano sideral de uma leitura constelacional que, a partir da convocatória de um grupo heterogêneo e internacional de artistas e teóricos, outorgava o número e a ordem dos movimentos que era preciso fazer para superar a realidade imediata em pós de um certo além ou aquém³⁹. Se, no presente, o real não cessava de se repetir e se re-presentar, a ruptura promovia a contingência, a novidade absoluta e incessante no marco de um tempo que se fundamentava, como foi a última das frases da revista, em uma poesia do contrato social. De um novo contrato social.

Ora, existe um ponto cego no edifício do pensamento abstrato promovido em *Arturo*: o vínculo da pesquisa científica associada às aplicações da técnica sob o governo tripartite⁴⁰ da razão, o progresso e a modernidade não são questionados nem sequer postos em dúvida. Estando dentro do clima bélico, não conseguem terminar de adotar o modo de ver que a distância da periferia permitia porque, talvez, essa distância naquele contexto era impossível. Ainda assim, a lucidez na beira do deserto era extrema: Arden Quin fazia a vanguarda surgir da catástrofe do capitalismo e propunha a participação no urgente começo de uma nova era a partir da recuperação das formas de vida e socialização do passado primitivo. O grupo da revista *Arturo* se autfigurava como a elite iluminada de vanguarda que, lutando contra a não democracia do governo militar, colocava na arte a alternativa espaço-temporal da experimentação de outras

38 MENDES, Murilo; “Novíssimo Orfeu”. *Arturo*, 2014 [n.1, verão de 1944], p. 41.

39 O amorfismo de muitas das peças de Arden Quin e colegas parecem o traçado de uma constelação. E o próprio nome Arturo (uma constelação) pode ser escandido como o furo da arte (Art-huro), pois onde há montagem de peças descontínuas há produção de novo sentido. Devo, mais uma vez, a sugestão ao Professor Raúl Antelo.

40 “Dreiteilige Einheit” foi o título da obra de Max Bill que ganhou a Primeira Bienal de São Paulo em 1951 e que consagrou a arte concreta. Max Bill começa a aparecer na revista *Madí* a partir do número 3, na qual a ideia do Congreso Internacional de Arte No Figurativo vai tomando forma e gerando os interrogantes sobre a sua sede. Sua moção era a de fazer o encontro na Europa devido às dificuldades no “traslado de los principales representantes a algún punto de América”. As opiniões dele, sobretudo no Brasil, eram muito atendidas e por isso suscitou tanta controvérsia a entrevista publicada na revista *Habitat* em setembro de 1953 em que afirmara que “a arquitetura moderna brasileira padece um pouco desse amor ao inútil, ao simplesmente decorativo”, criticando, entre outros, a Niemeyer pelo seu “barroquismo excessivo”, defendendo a arte não figurativa e abstrata enquanto uma arte lógica e não inútil (citado em AQUINO, Flávio de. “Max Bill censura os arquitetos brasileiros”. *Arte em Revista*, ano 2, n. 4, agosto de 1980, p. 49-50).

formas de governo, constelacionais e não representativas⁴¹. Podemos ler os três projetos que derivam dela, as revistas *Arte Concreto-Invención*, *Arte MADI* e *Poesía Buenos Aires*, como modos possíveis de operar e dispor essas práticas.⁴²

O Movimiento Madí Universal, Nemsorismo ou Madinemsor, através do seu órgão difusor, a revista *Arte Madí* dirigida por Gyula Kósice entre 1947 e 1954, e das suas diversas manifestações (manifestos, congressos, exposições, peças de dança e concertos de música experimental), apropriou-se das consignas de *Arturo* e as radicalizou, fazendo daquela etapa concreta não figurativa uma etapa “premática”, devido - segundo o primeiro Manifesto da Escola Madí - a sua falta “de una teoría orgánica y práctica disciplinaria”, “de una universalidad y consecuencia de organización”, que acabaram gerando a vitória da metafísica dos “movimientos intuicionistas”⁴³ sobre as experiências do cálculo, da análise e da consciência. *Madí* significou uma abertura imensa da práxis abstrata, a partir da promoção de um intercâmbio constante, fluido e sem hierarquias internacionais, incorporando as outras artes antes ausentes (arquitetura e urbanismo, música, dança) e um considerável número de artistas e teóricos da arte de vários outros países e línguas. Quis tomar a exclusividade frente aos outros grupos vanguardistas na busca da essência artística absoluta. O não desenvolvimento industrial do país, afirmava o começo daquele mesmo manifesto, privilegiava ainda a estética do realismo burguês. Madí traria o progresso “junto a la humanidad en su lucha por la sociedad de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas

41 Isso implicaria uma passagem do povo à multidão, tal e como é entendida por Antonio Negri, isto é: “um conjunto de singularidades não-representáveis” (“Para uma definição ontológica da Multidão”, *Lugar comum*, n.19-20, janeiro-junho de 2004, p.15) frente à unidade do povo, “um ator ativo de organização” (Ibidem, p.18), “forma não formada da vida” e “pura potência” (Ibidem, p.19)? A passagem conceitual traria consigo o abandono da preocupação pela soberania: “El universo de sentido en el cual la noción de pueblo se despliega y adquiere significaciones particulares se construye generalmente a partir de la articulación, que nunca es idéntica, entre tres nociones más: la nación, la ciudadanía/soberanía, las clases que llamaremos subalternas” (KHIARI, Sadri. “El pueblo y el tercer pueblo”, 2014, p. 103). Não era esse, no caso, um dos debates que propôs o peronismo, o debate sobre a soberania? A vanguarda estética seria sim, aceitando essas premissas, uma vanguarda política radical que enfrenta a soberania com a im-potência.

42 Nesse sentido, considerando tanto a revista *Arturo* na sua singularidade quanto dentro do conjunto das suas filiações constelacionais, podemos aproximá-la daquelas outras revistas que, conforme Mabel Moraña, “impulsaron no solamente la cristalización de nuevas formas de subjetividad colectiva sino la representación de nuevos actores sociales que surgían a la escena social tratando de definir no sólo una voz a través de la cual expresar sus perspectivas y demandas, sino intentando al mismo tiempo crear un público que funcionara como sistema de control y caja de resonancia de las nuevas agendas” (“Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Travessia / Outra travessia*, n. 40 / 1, segundo semestre de 2003, p. 67).

43 “Manifiesto de la Escuela”. *Arte Madí*, 2014 [n.1, outubro de 1947], p. 20.

consecuencias”⁴⁴, o progresso que o peronismo impedia, negando-se Madí a aceitar com isso que a única verdade fosse a realidade, colocando-se nas antípodas *asíncronas*⁴⁵ da vanguarda política que o populismo peronista estava representando naquele contexto⁴⁶.

Assim, amparando-se na ideal universalidade da matemática e da ciência, a definição da arte madí que promovia o sumário sem assinatura do primeiro número da revista (“SE RECONOCERÁ POR ARTE MADÍ (Nemisorismo) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo”⁴⁷) era universal (sem, no entanto, parar de perceber os fatores econômicos, políticos e sociais de cada realidade) e parecia ampla, embora fossem interditos desse *continuum* todos “los fenómenos de expresión, representación y significación”⁴⁸. Desse modo, por exemplo, o desenho madí seria (ou devia ser, melhor dizendo) só a disposição de pontos e linhas sobre uma superfície ou, a poesia, um “suceder conceptual puro, sin traducción gráfica y vivencial fuera del lenguaje”⁴⁹. Através de uma espécie de experimentação dirigida, segundo um processo de destilação química, o que se esperava atingir ou encontrar era a

44 Ibidem, p. 20.

45 GONZÁLEZ, Horacio. “Palabras previas”, 2014a, p. 7.

46 Por momentos, o espectro das dicotomias fundacionais aparecia sub-repticiamente na revista. Por exemplo, na conclusão de “Hoy hablemos de crear nuevas realidades” de Valdo Wellington, publicado em outubro de 1950 no terceiro número da revista: “Nosotros hablamos desde la vanguardia, donde los hombres audaces se han reunido para irrumpir en la historia, por sus ideas nuevas en todos los aspectos de la actividad humana. Nosotros entendemos que no es posible detenerse, porque tal cosa representa una regresión: nosotros consideramos que todo el proceso histórico-social ha sufrido grandes y revolucionarios cambios, estando el arte ampliamente ligado a estos cambios; por lo tanto la batalla se libra en todos los frentes. Los artistas madís combaten por un arte constructivo, vital, progresista, por el triunfo de la inteligencia y de la cultura, junto con las inmensas legiones que están luchando por la consagración de los más nobles ideales humanos” (WELLINGTON, Valdo. “Hoy hablemos de crear nuevas realidades”. *Arte Madí*, 2014 [n.4, outubro de 1950], p. 108).

47 “Sumario”. *Arte Madí*, 2014 [n.1, outubro de 1947], p. 19

48 Ibidem, p. 19.

49 Ibidem, p. 19 e 24.

essência primeira e real da arte, pura e absoluta, criando coisas reais⁵⁰ e autônomas que fizessem obsoletas ou nem precisassem de, conforme Sandú Darie, “discursos, ni profesión de filósofos y metafísicos”⁵¹, por fim produzindo (como dizia um trecho isolado em francês e sem autor, que aparecia sobre uma fotografia das obras de Arden Quin e que anunciava no seu rodapé o seu afastamento voluntário do grupo, aproveitando a ocasião do desconcerto para reconhecer nele um dos principais impulsores do movimento a partir, sobretudo, do desenvolvimento da dialética materialista aplicada na arte) “une grande conmotion «madique» de la réalité”. Essa essencialidade reificada no objeto estético significava a superação pelo Madinensor de todas as outras vanguardas não representativas porque, conforme o texto “Autonomía vivencial de MADÍ”, assinado pela redação a modo de sumário do quinto número da revista, aquelas não conseguiram solucionar o problema de maior transcendência da atualidade da arte: a questão conteúdo – continente. O “esencialismo real” do grupo Madí, que quase no final do percurso do grupo faria Kósice trocar o nome vanguardista do “Madinensor” por aquele outro de “arte esencial”, pretendia fundir função e utilidade sem trair a autonomia ou a imanência do objeto e sem esquecer a conexão com a vida cotidiana.

Nesse sentido, e além da construção de um dicionário de palavras máxicas e da invenção de uma série de teóricos, artistas, poetas e romancistas que eram resenhados edição após edição, além da militância pela obra fora da moldura ou moldura irregular que significava a rejeição da referencialidade oculta sob a forma “janela” que a própria regularidade da moldura trazia consigo, esse salto da arte à realidade a partir da criação de uma coisa autônoma talvez não tivesse realização mais visual que a “foto-composición” de Grete Stern, que apareceu no número 2 da revista, editada em outubro de 1948, em que o nome composto do movimento aparece em letras enormes, fragmentado e diferenciado em duas partes (“MADI” e “NEMSOR”, esta parte

50 Em outro trecho em francês e sem atribuição de autor, do primeiro número de outubro de 1947, definem-se os “madinensoristas” como aqueles que fazem uma invenção real: “Nous créons la chose dans sa seule présence, sa seule inmanence. La chose est dans l’espace et dans le temps : ELLE EXISTE. C’est un acte transcendant, un acte merveilleux. Notre art est humain, profondément humain, puisque c’est la personne dans toute son essence celle qui CONSCIENMENT crée, fait, construit, invente réellement”. Aliás, esse trecho em francês é o único que aparece nessa língua no programa que anunciava a primeira exposição Madi, dos dias 3, 4, 5 e 6 de agosto de 1946 no Instituto Francês de Estudios Superiores da rua Florida de Buenos Aires. No mesmo programa, também se declarava, um ano antes de ter lançado a revista, a inauguração da alta idade da arte em toda a sua essência e a fundação do seu mito da invenção pura. Anseio universalista que, com efeito, pode ser lido na explicação do movimento, redigida em inglês: “Appears to found a universal art movement that should correspond esthetically to our industrial civilization and our contemporary dialectical thought” (“Appears to found...”. *1a Exposición Madi*, ago. 1946). Assim, os fundamentos do movimento que aparecia, escritos em línguas estranhas e desde Florida, reformulavam a cena sarmientina do uso da língua das luzes diante das trevas do tirano no lugar emblemático de uma das opções vanguardistas dos anos vinte.

51 DARIE, Sandú. “Pensamiento madista”. *Arte Madí*, 2014 [n.5, out. 1951], p. 141.

da palavra sobreimpressa sobre a colagem original), ocupando os primeiros planos da colagem, deixando ver apenas a avenida 9 de Julio da cidade de Buenos Aires, cuja localização se adivinha pelo fragmento superior do Obelisco que se deixa ver em um plano secundário levemente deslizado do centro. Aparentemente tirada desde uma sacada, a perspectiva da fotografia engana e redimensiona no tamanho da tipografia a importância do movimento sobre a cidade do Prata. A arte Madí, transcendendo os limites e se fazendo coisa, intervém no espaço gerando a polidimensionalidade que toma conta da realidade, produzindo, nesse limiar, um dos seus objetivos: as “realidades convivenciais”. A não representação entrava, assim, na realidade para complicar as perspectivas, descontinuando-as e estabelecendo nessa relação o movimento do processo dialético que, se estava transformando a realidade, ia transformar finalmente os sujeitos. A militância pelo não figurativo, por fim, era uma militância pela ampliação das perspectivas de percepção da realidade, tentando estender e aprofundar as potenciais possibilidades do real.

“Nuevos tiempos, una nueva organización social y un nuevo modo de encarar la vida, engendrarán siempre nuevos medios de expresión y nuevas formas artísticas”⁵², afirmava Koellreutter no texto “Un nuevo mundo sonoro. Carta a un joven músico”, aparecido na sexta edição da revista, em outubro de 1952. E continuava: “La facultad de inventar es la característica más importante del hombre; en este sentido, la música concreta es profundamente humana y expresa bien el pensamiento de nuestra época, pues exalta el racionalismo y la fe ilimitada en el poder de la invención estética del hombre”⁵³. O acento na essencialidade da arte contribuía para apagar esse aparente paradoxo que constituiu historicamente seu vínculo com a ciência e a técnica, baseado no confronto antinômico e irreconciliável entre a intuição irracional e a racionalidade do cálculo. A aproximação da arte à rigurosidade científica, fundamento da sua universalidade e imanência, implicava a obliteração de toda subjetividade, desejo e gozo, e garantia a chegada ao núcleo artístico, sua essência fenomênica, aquilo que “se perpetua: el puro movimiento anterior e interior; el esquema de lo radical, capaz de manifestarse científica, vital o artísticamente”⁵⁴. E, com isso, atingida era a liberação criativa e estética dos sujeitos.

Emilio Renzi, o protagonista de muitas das ficções de Ricardo Piglia, é convidado, a começos dos anos noventa, em *El camino de Ida*, a lecionar em uma universidade nos Estados Unidos. Escolhe dar um seminário sobre Hudson. O plano da disciplina por ele preparado começava naquela cena que, muitos anos antes, Piglia tinha denominado “una lección óptica” no texto “Modos de ver”. Os textos coincidem em quase tudo: os confrontos civilização –

52 KOELLREUTTER, Hans-Joachim. “Un nuevo mundo sonoro. Carta a un joven músico”. *Arte Madí*, 2014 [n.6, out. de 1952], p. 207.

53 Ibidem, p. 207.

54 CIRLOT, Juan Eduardo. “Esencia del Arte Madí”. *Arte Madí*, 2014 [n.7-8, junho de 1954], p. 228.

barbárie e centro – periferia definem o pano de fundo da leitura da cena nos dois textos. A deriva final, no entanto, é outra. Já não a arte abstrata ou não representativa argentina nascida com *Arturo*, senão o fascínio pelos mundos alheios, analisado a partir da noção de “Kulturbrille” de Franz Boas, e o perspectivismo dos escritores que moraram no risco de um certo entre-lugar. O fechamento, no percurso apresentado por Renzi, estava colocado no conto “Juan Darién” de Horacio Quiroga, “donde un tigre convertido en hombre mira el mundo con increíble lucidez y distancia, y paga el precio de la claridad de su visión”⁵⁵. A distância e a perspectiva que dela surgem enquanto possibilidades (e riscos) estão na conclusão das duas breves travessias críticas. Em nenhum momento dos oito números publicados da revista *Arte Madi*, ao longo de oito anos, aparece sequer uma menção ao peronismo, fenômeno contemporâneo dela que, nesses anos, pretendia fazer o percurso inverso do movimento que ela representava, o Madinemsor: da não representação à representação. O diagnóstico em chave de *mea culpa* e manifesto que Ricardo Piglia dava em 1965; no sumário ao primeiro e único número da revista *Literatura y Sociedad*, salvo a exclusividade do acento na classe operária; bem pode ser estendido aos madistas: “En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. [...]”

55 PIGLIA, Ricardo; *El camino de Ida*, 2013, p. 39. Esse será o conto, aliás, que Thomas Munk, o gênio que semeou o terror na academia com a sua série de atentados, traduzirá para ensinar na escola rural onde, como Wittgenstein, dará aulas no seu retiro voluntário e abrupto. Na sua leitura, “Juan Darién” ilustra “la crueldad de la civilización, cuya raíz griega significaba, dijo en la clase, domesticación, adiestramiento y doma” (Ibidem, p. 199). De algum modo, um movimento similar desse conto aparece em outro conto de Quiroga, “La señorita Leona”, coletado em *Más allá* de 1935, que começa assim: “Una vez que el hombre, débil, desnudo y sin garras, hubo dominado a los demás animales, por el esfuerzo de su inteligencia, llegó a temer por el destino de su especie. Había alcanzado ya entonces las más altas cumbres del pensamiento y de la belleza. Pero por bajo de estos triunfos exclusivamente mentales, obtenidos a costa de su naturaleza original, la especie se moría de anemia. Tras esa lucha sin tregua, en que el intelecto había agotado cuanto de dialéctica, sofismas, emboscadas e insidias caben en él, no quedaba al alma humana una gota de sinceridad. Y para devolver a la raza caduca su frescura primordial, los hombres meditaron introducir en la ciudad, criar y educar entre ellos a un ser que les sirviera de viviente ejemplo: un león” (“La señorita leona”, 1980, p. 62). Nessa fábula pós-humana, os dirigentes da cidade fortificada vão ao encontro das onças para pedir a troca de uma onça pequena por uma criança humana para ambas sociedades os educarem desde crianças e assim conseguirem uma renovação. A onça, educada nas mais altas disciplinas, se destacou no canto, com o qual encantava ao maravilhado povo. Porém, a sua excelência era humana, humana demais diziam os críticos. Não era possível ouvir nela alguma coisa além ou aquém do humano. E quando, finalmente, no palco é pressionada, ela emite um rugido e o público fica assustado. Nos dois contos, o cruzamento da natureza com a sociedade humana instaura um conflito, cuja resolução final não pode ser outra que a recuperação de uma ordem prévia e já esgotada.

Padecemos la justificada indiferencia de la única clase a la que confiamos nuestra liberación”⁵⁶. Paradoxalmente, as palavras para se referir à estética do movimento, podem ao mesmo tempo definir a sua relação com a realidade concreta e imediata do contexto sócio-político daquele momento: abstrata, não representativa. A estratégia vanguardista da presença pela via da ausência, também. “A pureza”, adverte Byron Vélez Escallón, no seu texto sobre “Juan Darién”, “mesmo que seja a pureza de uma mobilidade incessante, *coagula o monstro*”⁵⁷. Daquelas consignas para o próximo milênio, escolhendo a via cega da não representação a partir da perspectiva da distância ou do deslocamento, o madismo optou por, tentando ganhar o centro e a essencialidade extrema do puro e do absoluto, esquecer-se das bordas e dobras e obliterar e apagar a voz do outro, fazendo o invisível ainda mais invisível.

Referências

ARDÉN QUIN, Camilo, ROTHFUSS, Rhod, KÓSICE, Gyula e BAYLEY, Edgar (eds.). “INVENTAR...”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 1, out.1947]. p. 21-22.

ALONSO, Rodolfo. “Alrededor de *Poesía Buenos Aires*”. In: *Poesía Buenos Aires*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. p. 9-17.

56 PIGLIA, Ricardo. “Sumario”. *Literatura y Sociedad*, n. 1, outubro-dezembro de 1965 p. 1. Publicação dirigida por Ricardo Piglia e Sergio Camarda. Conforme afirma Diego Cousido no “Índice” preparado para a sua publicação online no site do projeto AHIRA: “*Literatura y sociedad* parece assumir como propios aspectos del programa cultural de la nueva izquierda, consistentes tanto en cuestionar las legitimidades construidas por las expresiones hegemónicas de la cultura liberal (cuyo conspicuo representante es *Sur*), así como disputar y redefinir la política cultural llevada a cabo por el Partido Comunista Argentino”. No dia 11 de maio de 1965, Piglia-Renzi anotava, em seu diário, o nó que explicaria a sua novidade: “La presentación de la revista se aclara cuando la proyecto como un intento de trabajar la cultura como un campo políticamente específico. La política tiene sus propios registros y modos, que no se pueden aplicar directamente sobre la literatura o la cultura. No quiere decir que sean autónomas, sólo quiere decir que tienen sus formas propias de discutir y de «hacer» lo que llamamos política, o sea que tienen sus propias relaciones de poder. Pero no debemos olvidar que la literatura es una sociedad sin Estado. Nadie, ninguna institución ni tampoco ninguna forma de coacción, puede obligar a alguien a que acepte o realice cierta poética artística. Las determinaciones materiales del arte pertenecen a su propio ámbito: en verdad, más que hablar de política en general es necesario hablar de la dinámica entre el museo y el mercado. El museo como lugar y metáfora de la consagración o la legitimidad, y el mercado como el ámbito de la circulación de las obras, siempre mediado por el dinero. En ese marco el problema de la «creación» se vuelve al mismo tiempo más visible y más complejo. Ése tendría que ser el nudo que explica el sentido de una nueva publicación” (Piglia, 2015,p. 184-185). Após as vanguardas históricas, contemporâneo da neovanguarda do instituto Di Tella, por exemplo, e das vanguardas políticas revolucionárias de extrema esquerda, o que se propunha Piglia nesse primeiro número de *Literatura y Sociedad* era um pensamento não autônomo e anárquico da literatura, pós-autônomo, que continuasse interrogando a grande colocação das vanguardas de começo de século: o lugar da obra de arte entre o museu e o mercado.

57 VÉLEZ ESCALLÓN, Byron. “Sobre “Juan Darién”, sobre esta tradução”. *SalaGrumo*, out. 2015.

ANTELO, Raúl. “As revistas literárias brasileiras”. In: *Boletim de pesquisa NELIC*. Florianópolis, v1, n.2, 1997. p. 3-11.

ANTELO, Raúl. “Visão e pensamento. Poesia da Voz”. In: ANTELO, Raúl (org.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Palloti, 2006. p. 7-87

APPEARS to found... “. *1a Exposición Madí*. Buenos Aires: Instituto Francés de Estudios Superiores, ago. 1946.

AQUINO, Flávio de. “Max Bill censura os arquitetos brasileiros”. In: *Arte em Revista*. São Paulo, ano 2, n. 4, ago. 1980. p. 49-50.

ARDÉN QUIN, Camilo. “Sumario”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.1, verão de 1944]. p. 25-27.

BALLENT, Anahí. “Arquitectura y ciudad como estéticas de la política. El peronismo en Buenos Aires, 1946–1955”. *Anuario del Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, Tandil, n. 8, 1993. p. 175-198.

BAYLEY, Edgar. “Sumario”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 1, verão de 1944]. p. 29-30.

BAYLEY, Edgar. “Sobre Arte Concreto”. *Orientación*. Buenos Aires, 20 fev. 1946, s/p.

BRITO, Jorge, GIROLA, Claudio, MALDONADO, Tomás e HLITO, Alfred. *Manifiesto de Cuatro Jóvenes*. Buenos Aires, 1942

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CIRLOT, Juan Eduardo. “Esencia del Arte Madí”. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.7-8, jun. 1954]. p. 228-229.

CONSTANTAKOS, Melina, FEDERICI, Rita e MATEU, Cristina. “Entre militancia estética y política: Los debates comunistas sobre las artes plásticas en los ‘30’”. In: *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil, n. 1, 2013. p. 131-160.

COUSIDO, Diego. “Índice general a *Literatura y sociedad*”. *AHIRA*, 2016. Disponível em: <<http://www.ahira.com.ar/lys.php>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

DARIE, Sandú. “Pensamiento madista”. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.5, outubro de 1951]. P. 140-141.

GARCÍA, María Amalia. “La revista *Arturo* y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña”. In: *Pós*. Belo Horizonte, UFMG, v. 2, n. 4, nov. 2012. p. 36-59.

GONZÁLEZ, Horacio. “Palabras previas”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. p. 7.

GONZÁLEZ, Horacio. “Palabras previas”. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014a. p. 7.

KHIARI, Sadri. “El pueblo y el tercer pueblo”. In: AA. VV. *¿Qué es un pueblo?* Trad. Cecilia González e Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. p. 101-118.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. “Un nuevo mundo sonoro. Carta a un joven músico”. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 6, out.1952]. p. 206-207.

KÓSCICE, Gyula. “Sumario”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014a [n. 1, verão de 1944]. p. 35-36.

KÓSCICE, Gyula e WENNER, Liana. “Conversación con Gyula Kosice”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. p. 14-17.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

“MANIFIESTO de la Escuela. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.1, outubro de 1947]. p. 20.

MENDES, Murilo. “Novísimo Orfeo”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 1, verão de 1944]. p. 41.

MORAÑA, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. In: *Travessia / Outra travessia*. Ilha de Santa Catarina, n. 40 / 1, 2003. p. 67-73.

NEGRI, Antonio. “Para uma definição ontológica da Multidão”. *Lugar comum*. Rio de Janeiro, n.19-20, p. 15-26, jan.-jun. 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*. Buenos Aires: Anagrama, 2010.

PIGLIA, Ricardo. “Diario 1965”. In: _____: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2015, p. 165-213.

PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

PIGLIA, Ricardo. “En el lenguaje no hay propiedad privada”. *Cuaderno de la BN*, Buenos Aires, n. 4, mar.-abr. 2017. p. 28-30.

PIGLIA, Ricardo. “Manuel Puig y la magia del relato”. In: _____: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 114-116.

PIGLIA, Ricardo. “Modos de ver”. In: TORRES, María (ed.); *Pintura argentina*. Panorama del periodo 1810 – 2000. Volumen dedicado a la Abstracción I. Buenos Aires: Banco Velox e Clarín, 2001. p. 5-6.

PIGLIA, Ricardo. “Sumario”. *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires, n. 1, p. 1-12, outubro-dezembro de 1965.

PIGLIA, Ricardo. *Teoría del Complot*. Buenos Aires: Mate, 2007.

PIGLIA, Ricardo. “Una propuesta para el próximo milenio”. In: VAN DER HORST, Adrián e WIÑASKI, Miguel (eds.); *Argentinos: retratos de fin de milenio*. Buenos Aires: Revista Viva, Clarín, 5 de dezembro de 1999. P. 166-167.

PIGLIA, Ricardo. “Una trama de relatos”. In: _____: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. P. 43-52.

PIGLIA, Ricardo e SAER, Juan José. *Diálogo Piglia – Saer. Por un diálogo futuro*. Santa Fe: Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1990.

QUIROGA, Horacio. “La señorita leona”. In: _____: *Más allá*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. p. 62-66.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2014.

RENZI, Emilio. “Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?”. *Punto de vista*, Buenos Aires, n.1, mar. 1978. p. 23-24.

STIGGER, Verónica. “O útero do mundo”. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. p. 5-40.

“SUMARIO. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.1, out. 1947]. p. 19

VÉLEZ ESCALLÓN, Byron. “Sobre “Juan Darién”, sobre esta tradução”. *SalaGrumo*, outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.salagrupo.org/notas.php?notaId=225>>. Acesso em: 21 de fevereiro.

WELLINGTON, Valdo. “Hoy hablemos de crear nuevas realidades”. *Arte Madí*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n.4, outubro de 1950]. p. 108.

WENNER, Liana. “La constelación *Arturo*. 70 años de invención”. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. p. 9-13.

Submissão: 29/04/2020

Aceite: 30/06/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n26p99>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.