

A vertigem angélica. 80 anos da geopoética de Iommi & Bó

Angelic vertigo: Iommi & Bó
geopoetics, 80 years after.

Raul Antelo
Unifersidade Federal de Santa Catarina

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e90618>

Resumo

Em 1939, três artistas argentinos, Godofredo Iommi, Efrain Tomas Bó e Juan Raul Young junto a três brasileiros, Gerardo Melo Mourão, Abdias do Nascimento e Napoleão Lopes Filho, planejavam viajar a Europa. Seus interesses literários conduziram-nos a criar uma irmandade poética e eles resolveram explorar as profundezas do continente para fundar uma cidade utópica. Eles ilustram de que modo a crítica latino-americana, mesmo nos anos 40, não estava disposta a aderir às categorias da filosofia europeia. Não era necessário ignorar as contribuições da cultura ocidental, mas antes induzir uma mescla entre heranças europeias e culturas milenares violentadas pela transculturação. Palavras-chave: utopía; transculturação; modernidade

Abstract

In 1939 three Argentine artists, Godofredo Iommi, Efrain Tomas Bó and Juan Raul Young together with the Brazilians Gerardo Melo Mourão, Abdias do Nascimento and Napoleão Lopes Filho, were planning to go on a trip to Europe. Their literary interests drove them to found a poetic brotherhood and they resolved to explore the bowels of the continent in order to found an utopian city. They illustrate how Latin American criticism even in the forties would not adhere to the categories proper to European philosophy. It was not necessary to ignore the contributions of Western culture, but rather to induce the mixture between European inheritances and the millenary cultures torn violently by the enterprise of transculturation.

Keywords: utopía; transculturation; modernity

Le poème, immémorialement, est un acte de nomination, de dénomination. J'ai toujours considéré que poétique est le moment de la nomination, nomination d'un lieu, moment la plupart du temps oublié de la toponymisation, que j'ai parfois évoqué dans tel ou tel texte, comme celui des conquistadors arrivant dans une terra incognita, prononçant le nom.
Michel Deguy¹.

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 correspondencia.
Carmelo Arden Quin²

Um anjo surrealista e barroco

Em janeiro de 1952, inaugurava-se, na Casa Jalco, comércio de mobília do Chiado próximo da Faculdade de Belas-Artes, 3 exposições³, as primeiras mostras individuais dos jovens artistas portugueses Fernando de Azevedo (Vila Nova de Gaia, 1923 – Lisboa, 2002), Fernando Lemos (Lisboa, 1926- São Paulo, 2019⁴) e Marcelino Vespeira (Samouco, Alcochete, 1925 – Lisboa, 2002). A apresentação de Lemos era assinada por um surrealista de peso, Antonio Pedro⁵, e a de Vespeira, por José-Augusto França⁶. O crítico João Gaspar Simões, desafeto dessa estética, a ponto de escrever,

1 DEGUY, Michel; COLLOT, Michel. “Tombeau de la circonstance. Entretien”. *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n° 2, 1992, p. 141-3. Ver DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*, 2004.

2 ARDEN QUIN, Carmelo. “Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan”, *Arturo*, 1944, s.p. Efraín Tomás Bó escreve: “A etnografia levantou a primeira dúvida. Os objetos dos povos primitivos - talhas, esculturas, desenhos - não podiam ser nomeados com a linguagem da história da arte e, menos, interpretados sob a luz de cânones do que chamamos com o largo nome de estética. O velho filósofo da arte Wilhelm Worringer, em um ensaio que leva o título de *Ars una?* (1954), aponta lucidamente a problemática da pluralidade de atividades criadoras, no tempo e no espaço, que nos acostumamos a incluir na ‘arte’ e que pertencem, as atividades, a diferentes universos de expressão. A irrupção do primitivo, ou do primitivismo, na arte ocidental tem frequência periódica. Uma vez chamamos de primitivo a ingenuidade conceitual do artista, ou artesão, do objeto estético; outra vez primitivismo é uma ótica especial do artífice que parece como descoberta primeira na reprodução de coisas, paisagens e pessoas; também é primitivismo a apresentação de temática indígena aludindo às formas específicas que são o fazer do verdadeiro homem primitivo”. BÓ, Efraín Tomás. “A escultura de José Heitor”. *Jornal do Commercio*, 1968.

3 VÁRIOS AUTORES. *Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira: primeiras exposições individuais*, 1952.

4 Idem. *Fernando Lemos: a fotografia surrealista - the surrealist photography*, 2002; *Fernando Lemos: eu sou fotografia*, 2011; *Fernando Lemos e o surrealismo*, 2005.

5 Mário de Andrade foi muito restritivo em relação a Antonio Pedro, assim como foi restritivo em relação ao barroco. Relembremos a resenha de *O Ateneu*. Ver ANTELO, Raul. “António Pedro e a condição acefálica”, *Semear*, 2004, p.161-194; ÁVILA, María Jesús e CUADRADO, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, 2001.

6 FRANÇA, José-Augusto. *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, 1949 (coleção Cadernos surrealistas); Idem. *A pintura surrealista em Portugal*, 1966.

no título de sua resenha, “surrealismo”, entre aspas, pergunta-se, sintomaticamente, acerca do caráter barroco dessa linguagem.

Que vem a ser “barroco”? De um certo ponto de vista, este mesmo insofrido gosto do adorno, do excessivo, do aplicado, do bonito — de tudo quanto pode constituir embelezamento a partir do exterior para o interior. É limitado este conceito de «barroco»? É — limitadíssimo. Mas prefiro-o assim limitado a amplo demais. E é amplo demais que esse conceito começa a ser divulgado entre nós. A sombra de uma sua interpretação desvanecedora para a vaidade daqueles que se orgulham dos seus próprios defeitos, estamos assistindo, presentemente, à entronização filosófica do gênio «barroco» nacional. Bem sei que, dos próprios defeitos, a originalidade, o gênio, pode extrair virtudes. Com uma condição: que o gênio exista. Deixemos, portanto, aos gênios que eventualmente venham a empunhar, entre nós, em Portugal, o estandarte de um «barroquismo» tal como «barroquismo» é concebido por um Eugênio d’Ors ou por um Dámaso Alonso — “religiosidade panteísta e pânica”, „turbulência dinâmica» ou «nutrimento de cornucópia“ — deixemo-lhes a eles esse golpe de magia. A nós, que não somos gênios, compete por de sobreaviso todos aqueles nossos irmãos de sangue sempre prontos a aclamar tudo quanto venha ao encontro da nossa idiossincrásica preguiça traduzida na tendência para o decorativo — para o epidérmico, portanto, nas manifestações estéticas⁷.

A nova linguagem, na visão do crítico, encaminhava-se ao extremo intelectualista, ao extremo criticista, que ele condenava, e não abria exceção nem mesmo para os poemas de Alexandre O’Neill, quem, “não obstante o seu anti-formalismo, não obstante o seu anti-intelectualismo — no sentido do formalismo, no sentido do intelectualismo, particularmente no sentido do intelectualismo, visivelmente, irresistivelmente, se encaminham”. Ora, Simões não faz uma leitura muito acurada de Eugeni D’Ors, muito menos se equiparado a Dámaso Alonso, cujo método é redondamente contrário ao do escritor catalão. D’Ors, com efeito, pensa o barroco como um fenômeno de quarta dimensão ou espaçotempo homogêneo e contínuo⁸, o que, em última análise,

7 SIMÕES, João Gaspar. “Do ‘surrealismo’ em Portugal”, *Letras e Artes*, 1952, p.5. Fernando Lemos admite que “certa vez, fomos a uma palestra do crítico conservador João Gaspar Simões, que odiava os surrealistas, com a intenção de fazer escândalo. Sem que ele soubesse, roubamos as anotações do discurso que estavam no bolso de seu sobretudo. Ele só percebeu ao entrar no palco. Quando começou a falar, gritamos em coro, parodiando o hino português: ‘Contra o Gaspar Simões...’. Foi uma risada geral, uma esculhambação. Queríamos desmoralizar as estruturas do sistema das belas-artes”. FERNANDES Jr., Rubens. “Fernando Lemos: Um surrealista no Brasil”, *Zum. Revista de fotografia*, 2019. ÁVILA, Maria Jesús. “Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos”, *Revista de História da Arte*, 2011, p. 286-305; SOBRAL, Luís de Moura. *Le Surréalisme portugais*, 1984 ; LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*, 1995 ; WALDBERG, Patrick. *Le surréalisme*, 1962.

8 “Considerando así el tiempo objetivamente en función del espacio, puede ser definido como el conjunto de acontecimientos que se suceden en un mismo punto, por ejemplo, en una porción de materia, ligada a un sistema de referencia. El espacio entonces es definido como el conjunto de los acontecimientos simultáneos. Esta definición del espacio es la consecuencia del hecho de que un cuerpo en movimiento está definido

transforma-o em um firme teórico e precursor do anacronismo. Atualmente é um truísmo dizer que a história da arte contemporânea é uma disciplina anacrônica, uma vez que prefere focar o acontecimento, a ruptura, a descontinuidade (tal ou qual poema, tal ou qual tela), antes do que pensar o tempo como um mero continuum que liga obras e correntes literárias por relações de influência, ruptura ou reconfiguração, o que marca a posição conservadora de Alonso ou Gaspar Simões. Em vez de uma sucessão de movimentos que representam sua época, a lógica anacrônica propõe os contratempos, o tempo escovado a contrapelo e onde se encavalgam espaçotempos dissímeis⁹. Em substituição ao sentido progressivo ou cíclico de ascensões e quedas, e em última análise, à noção hegeliana e hierárquica de totalidade, o anacronismo contrapõe a ideia de uma reversibilidade dos tempos. Fragmentação e montagem. Daí que aquilo que João Gaspar Simões captava como um defeito e ao que lhe atribuía uma origem e uma

por el conjunto de posiciones simultáneas de las diversas porciones de materia que lo componen, de sus puntos materiales, por el conjunto de acontecimientos que constituyen la presencia simultánea de esos diversos puntos materiales. El *acontecimiento*, en virtud de lo dicho, se definirá como una *coincidencia del espacio y del tiempo*. Un conjunto de acontecimientos ligados por relación de sucesión (por ejemplo, por una ley casual) será, para Minkowski, una *línea de universo*. Y la noción de *universo*, en sí misma, será una noción sintética, en que vendrán a fundirse, inseparables ya, las dos antiguas nociones de *espacio y tiempo*". D'ORS, Eugenio. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*, 2009, p. 112.

⁹ Tomemos o caso de um escultor autodidata, influenciado, porém, pela poderosa tradição do barroco mineiro: José Heitor [da Silva, Além Paraíba, MG, 1937], ferroviário da Leopoldina, quem começou a carreira artística em 1961. O modernista de Cataguazes Rosário Fusco foi aliás um dos primeiros em reconhecer seu valor como escultor, restaurador de imagens sacras e poeta, um dos primeiros artistas negros, por sinal, no acervo do Museu de Arte Negra, criado por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro em 1966. "Se é necessária, e válida, uma classificação, coloquemos José Heitor na órbita imensa do barroco, barroco enquanto o artista, agora José Heitor, que acredita na validade do êxtase, faz uso da experiência irracional (já falaremos de seus sonhos e mistérios na inspiração) e se embrenha, como seu êxtase e mistério, na busca do que está além da pura figuração objetiva. Como barroco, José Heitor não é nada tranquilizador na sua obra oferecida: a matéria - a madeira original -, nas suas mãos, quer ser outra coisa que o que pode ser. Como barroco, o artista escultor se esforça com paixão na acomodação entre destino, objeto, forma e pesadez de suas criaturas. Como barroco, o escultor se desprende do contato das coisas visuais, intensificando o lirismo e burilando, acariciando, até à extenuação, sua matéria, a madeira. Não há espaços livres e ociosos na sua obra; o espaço fluido, o espaço vazio visível do interior de *Prece de mãe pobre gestante* se ondula, se torna sólido no jogo rítmico de cada um dos membros que organizam o acontecimento espacial da escultura. No âmbito do barroco, o resultado de material e técnica de José Heitor é uma expressiva subjetividade nos pormenores da ação. Eu suponho todas e cada uma das esculturas deste artista sem passado e com enorme vir-a-ser, que é José Heitor, como envolvidas, cada uma, por um útero imenso e sutil, cujas paredes vivas, do útero, pressionam, sem pausa, as formas contidas. E esse útero imenso e transparente forma e deforma até a destruição de seu conteúdo; forma e deforma para dar vida; e destrói para transformar; e transforma para recriar, recriando para a simplificação. Não sei o itinerário futuro de José Heitor. Sei o que pode fazer fazendo o que fez agora; apoiado em poderosas formas de humanidade chegará - pode chegar - à síntese de forma e conteúdo, de forma e matéria, como signo de algo - superado o problema da qualidade - a algo que, à maneira de Max Bense, seria "mais comunicação da existência que comunicação do objeto", mostrando antes que nada a possibilidade de ser, a possibilidade ontológica da obra de arte". BÓ, Efraín Tomás. "A escultura de José Heitor", 1968.

etnicidade (“entronização filosófica do gênio ‘barroco’ nacional”, barroco, note-se, com tantas aspas quanto o “surrealismo”), torna-se atualmente uma abertura e uma diferença que permitem pensar o texto surrealista, a imagem surrealista, como uma pervivência efetiva do barroco. O demérito vira do avesso e torna-se virtude. Ou antes, potencialidade de continuarmos pensando o tempo.

Este fato de surpreender-se, ou além do mundo e de sua estrutura, de saber em si mesmo, em lato e cabal entendimento, o hermético acontecer que nos referem os sentidos superficiais e profundos, de sobrepor ao moroso raciocínio a vertiginosa inteligência do instante que confere exato conhecimento e dá justo valor aos sucessos, é matéria —matéria pura— da ontologia humana, daquela que classifica e qualifica o ser na relação existencial com seu mundo e circunstância. A surpresa é fonte lícita de conhecimento; suas verdades são inapeláveis diante da razão; os fatos da surpresa encarnam um justo sentido axiológico que a razão confirma com posterioridade; a estética prove os dados da surpresa e a poesia tem sua preciosa fonte nesta faculdade privativa, diante da visão sensorial e mágica do mistério¹⁰.

O então jovem autor desse raciocínio, o poeta e crítico Efraín Tomás Bó, formado em filosofia no Instituto de Enseñanza Superior N° 2 «Mariano Acosta»¹¹, ensaia um

10 Idem. “Elogio da surpresa”, *Letras e Artes*, 1947, p.15. Nesse mesmo momento, Julio Cortázar, companheiro de ensino terciário, pouco mais velho de Efraín Tomás Bó, redige sua *Teoría do túnel*, uma fusão de surrealismo e existencialismo como forças da ficção contemporânea (“aurora de lo extraño”, como o chama Lorenzo García Vega), que explica seus contos de *Bestiário* (1951) e reverbera em *O túnel* (1948) de Ernesto Sábato. Em fev. 1948, Cortázar resenha um livro de Leon Chestov, *Kierkegaard e a filosofia existencial* e, em *Imagem de John Keats* (1951-2), avançará a hipótese de que o poeta é, como o filósofo, um indivíduo “capaz de admiración”, ou seja, de surpresa. Gerardo Mello Mourão registra ter sido o próprio Cortázar quem lhe revelou “o fervor com que fizeram juntos, no liceu, a primeira revista literária e o presente que Efraim lhe dera ao completar dezessete anos: uma edição de luxo de Verlaine, que o romancista guarda ainda hoje, passados mais de quarenta anos, com a mais comovida ternura”. MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do saber*, 1990, p.176.

11 O Instituto de Enseñanza Superior N° 2 «Mariano Acosta» era um instituto de formação pedagógica em Línguas Vivas, fundado em meados do século XIX. A escola aparece ficcionalizada por Cortázar em “La escuela de noche” (*Desboras*, 1983), de acordo com o esquema da invasão, ativado também em “A casa tomada” (1946). Os professores da geração de Cortázar e Bó eram intelectuais como Rodolfo Senet, um psicólogo biologicista preocupado com questões filológicas referidas à literatura gauchesca; Vicente Fatone, especialista em filosofia budista e existencialismo, quem ministrou um curso de introdução ao estudo de Rainer María Rilke, ou Arturo Marasso, fino estilista de Rubén Darío. Sobre o primeiro, elogiado por Borges, Ciocchini ou Francisco Ayala, ver BÓ, Efraín Tomás. “Vicente Fatone: *Introducción al conocimiento de la filosofía en la India*”, *Letras de México* 1944, p. 277-278. Fatone publica *El existencialismo y la libertad creadora*. Una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre (Buenos Aires, Argos, 1948) e um ensaio na revista *Sur* sobre a questão, “Heidegger y la fábula de Higinio” (*Sur*, n° 207-208, Buenos Aires, 1952, p. 1-23). Cortázar resgata apenas dois profesores daquele período: “Uno fue don Arturo Marasso, que era profesor de literatura griega y española y me situó en el mundo de la mitología griega. Marasso me enseñó montones de cosas, y se dio cuenta de mi vocación literaria. En ese tiempo yo no tenía ni un centavo, entonces él me hacía ir a su casa y me prestaba sus libros. Me hizo leer a Sófocles, me hizo leer

ponto de partida, digamos assim, *barroco*: o de que a filosofia deve necessariamente ter o seu princípio na “maravilha”. Giovan Battista Marino: “È del poeta il fin la meraviglia”. Em outras palavras, o filósofo enquanto poeta deve sair de seu hábito, alienar-se e cindir-se a partir dele, para poder então retornar a ele, atravessando a sua negatividade e absolvendo-o da cisão demoníaca. Em suma, “filósofo é aquele que tendo sido surpreendido pela linguagem, tendo saído, pois, de sua morada habitual na palavra, deve então voltar para onde a linguagem adveio a ele, deve, portanto, ‘surpreender a surpresa’, estar em casa na maravilha e na cisão”¹². Ora, dessa vez, Bó, vindo de uma permanência no México e em Cuba, onde convive com o grupo “Orígenes”, apoia-se em Xavier Zubiri para definir o estranho, mas é evidente que ele não desconhecia as ideias de Freud, a respeito do *Unheimlich*, frequentador que fora das reuniões dos surrealistas e concreto-abstracionistas portenhos, em casa do psicanalista Pichon-Rivière, ou pelas conversas com artistas como a fotógrafa Grete Stern. Zubiri, cuja tese de doutoramento *Ensayo de una Fenomenología del Juicio* (Madri, 1921), orientada por Ortega y Gasset, defendia o contemporâneo como um valor desligado do referente histórico da Revolução Francesa, estudara, na Alemanha, com Husserl e Heidegger. Influído, em 1931, mais decididamente, por *O ser e o tempo* de Heidegger, começa a dar aulas na Universidade de Madri, onde ministra um curso sobre o diáfano. Sabemos que, para Aristóteles, o estranho é uma *connaturalitas*, i.e. um conhecimento mediado, conceitual e abstrato do simples objeto. As coisas são únicas, não em sua multiplicidade, mas no caráter irrepitível do acontecimento. A espacialidade do ser nas coisas fornece-lhes, então, certo caráter estranho, de estranheza como um impulso diferencial, a saírem de si mesmas. O estranho não reside, portanto, nas coisas, mas no próprio pensamento, no *estranhamento*, daí que, para Zubiri, a estranheza não seja um simples sentimento de surpresa ou assombro, porém, uma condição ontológica do homem. “No son las cosas extrañas al hombre, sino el hombre extraño a las cosas”¹³. A

bien a Hornero, a Píndaro, me metió en el mundo griego y latino. El otro profesor, del cual guardo un recuerdo conmovido, fue Vicente Fatone, que daba filosofía. Fue profesor de teoría del conocimiento y de lógica. Nos exigía a fondo y nos hicimos muy amigos de él. Esa clase de profesores con los que un buen día podés ir a su casa y se crea una relación que duró muchos años. Fatone me metió en un mundo que me interesaba, pero que manejaba muy mal: el de la filosofía. Porque yo, de joven, pensé en seguir filosofía. Tenía la vocación. Con Marasso me había leído todos los diálogos de Platón y con Fatone me metí en Aristóteles. Entonces hice toda mi formación filosófica griega y luego pasé a la Edad Media. Trabajé mucho la filosofía”. SORIANO, Osvaldo. “Cortázar”, *Humor*, 1983. Sobre a escola, ver AYUSO, María Luz e PINEAU, Pablo. “Julio Cortázar en el ‘Mariano Acosta’. Marcas biográficas de su formación”, *Historia y Memoria de la Educación*, 2018, p. 467-497.

12 AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*, 2006, p.128.

13 ZUBIRI, Xavier. *Sobre el problema de la filosofía y otros escritos*, 2002, p.17. Zubiri, ligado a Gödel e aos físicos da relatividade, traduziu ao espanhol *Matéria e luz*, o livro de Louis de Broglie, marcante, entre outros, para os surrealistas mexicanos do grupo *Dyn*. De modo geral, vários filósofos ligados a Ortega

estranheza é diáfana: o aberto. Ou, como dirá um dos poemas de *Enemigo rumor*: “Sobre las aguas del espejo, / breve la voz en mitad de cien caminos, / mi memoria prepara su sorpresa: / gamo en el cielo, rocío, llamarada”¹⁴. Em palavras de Bó:

A estranheza e somente a estranheza — nos dá o conhecimento. Quando entramos num aposento desconhecido, nossos olhos vão descobrindo com pausa compreensiva as dimensões, os adornos, os móveis, o uso de cada um deles, as decorações, as cores a suma de noções que nos dará a ideia total do novo recinto. Poderemos dizer a mesma coisa a respeito de nosso quarto? A familiaridade de nossos sentidos com os objetos que vemos cotidianamente impede-nos o conhecimento de nosso quarto. As coisas ocultam-se atrás da familiaridade e da repetição. O ruído do mar que entra por nossa janela, o tremor das paredes com a passagem do trem de ferro, os pregoeiros da manhã não ferem nossa sensibilidade e muito menos chegam a ser inteligíveis. O descobrir do oculto, a comoção que suspende e maravilha — a surpresa, em suma — é o veículo que nos faz estranhos aos fenômenos que nos rodeiam e que nos manifesta sua compleição e significado.

Portanto, o poeta logo apressa uma definição da estranheza e do fantástico:

A estranheza —preenhe de significado — é a forma, a convexidade, o perímetro tangível, a apreensão imediata, o plano visível do fantástico, que é o conteúdo homogêneo e a substância real da surpresa. O fantástico se revela —no dizer de Joyce — por morte, ausência ou mudança de costumes; aproxima-se ao entendimento por sua forma que é a estranheza. O surpreender-se em categoria reflexiva — é a introdução dessa estrutura complexa (estranheza e fantasma) nas zonas firmes da consciência e da memória. A surpresa reside nos limites, nas linhas divisórias da alma e do espírito, da imaginação, da inteligência; manifesta-se sem a mecânica da vontade ou da inspiração e em parentesco íntimo com a angústia, com o milagre, a aventura, o divino, e com a transparência límpida do sobrenatural.

tiveram destacada atuação como tradutores de textos-base da modernidade. Cito, por exemplo, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1928), de Hegel (traduzidas por José Gaos); *La decadencia de Occidente* (1928), de Oswald Spengler (em versão de Manuel García Morente); *Investigaciones lógicas* (1929), de Husserl (traduzidas por Gaos e Morente); *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada al problema del pecado original* (1930), de Kierkegaard (em versão de José Gaos); *Muerte y supervivencia. Ordo amoris* (1934), de Scheler (em tradução de Xavier Zubiri) ou *La fenomenología del espíritu* (1935), de Hegel (também traduzida por Zubiri). Para a fortuna da filosofia alemã na Argentina, RUVITUSO, Clara - *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Berlim, Iberoamericana-Vervuert, 2015.

14 LEZAMA LIMA, José. “Una oscura pradera me convida”, 1981, p. 9.

A estranheza, perímetro tangível. Bó, leitor da *Extrañeza de estar* (1944) de Cintio Vitier, e de sua resenha, “Después de lo raro, la extrañeza”, assinada por Lezama, no sexto número de *Orígenes*, com clara intenção anti-surrealista, está adiantando uma distinção extremamente relevante no último Lacan, tão aplicado leitor de Joyce quanto ele. Uma coisa é o *literal* e outra, muito diferente, o *litoral*. Com efeito, a psicanálise lacaniana, igualmente marcada por Heidegger, vai tentar passar da equivocidade geral da linguagem à fórmula da sexuação, ou por outra, da impotência (imaginária) ao impossível (real). Admitindo que o inconsciente é um efeito de linguagem, essa anti-filosofia (no sentido de não ser um pensamento da identidade, uma ontologia, mas antes uma *hontologia*) não considera impróprio designar a palavra tomada por outra, ou até por um outro, para simbolizar certos efeitos de significante, mas não impõe, absolutamente, que nesses efeitos ela seja considerada primeira ou mais “verdadeira”. A linguagem chama, e mais até, convoca o litoral ao literal. Não é isso que a psicanálise procura. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste”¹⁵. Todavia os anti-filósofos, a diferença dos Simões, filósofos da identidade una e para sempre, expõem (estranham) a filosofia ao objeto paradoxal em questão, seja ele o não-ser (Gorgias), a existência pura (Rousseau), a escolha radical (Kierkegaard)¹⁶, a vida (Nietzsche), a linguagem (Wittgenstein) ou o inconsciente (Lacan). A *litura* (lixo) deste último é o lodo e o pó de Efraín Tomás Bó, mais um filho do barro.

Na linguagem polida das horas, boia o espírito em angustioso suspenso sobre o nada. O tédio esconde-se nos interstícios mais ocultos do pensamento e fortifica o desequilíbrio do próprio fato de viver. O tédio é o agente imediato do nada total, metafísico, que rodeia e prostra a alma do homem no pecado, em seu melancólico regresso ao lodo e ao pó. A surpresa da fé, a misteriosa qualidade reflexiva de surpreender-se (surpreender a si mesmo), é o equilíbrio, o retorno exato do homem natureza ao homem pessoa. O tédio e a surpresa se contrapõem, se tornam antinômicos no

15 LACAN, Jacques. “Lituraterra”, 2003, p. 21.

16 “No jogo de conceitos da existência é necessário se abster de definições. Os conceitos se alteram, tornam-se opacos e estranhos a nosso ser verídico. O demonismo - sua noção e sua consciência - será para Kierkegaard um itinerário existencial que se revela pela omissão da liberdade, pela semelhança com a tentação ou pela posição não justa do indivíduo diante do pecado. Começemos por dizer que o demoníaco é um estado, em que a liberdade está posta como escravidão e que a escravidão é um trânsito infinito de própria confirmação. A angústia - na linguagem de Kierkegaard - é a estrutura da possibilidade. Seu objeto é o ‘nada que só sabe angustiar-se’ e que, em sua plena desconformidade dos entes, pode transcender o ser finito imediato. É, pois, a revelação da possibilidade. [...] A distorção da eternidade no homem, fundida com o momento de uma cômica temporalidade, é a forma mais refinada e sutil do demoníaco.” BÓ, Efraín Tomás. “O demonismo em Kierkegaard”, *Diálogo*, 1955, p.101-3. O mesmo esquema serviria a Dora Ferreira da Silva para ler *Grande sertão: veredas*. Bó publicaria mais adiante “Kierkegaard y la filosofía actual” (*Revista Brasileira de Filosofia*, nº 6. São Paulo, 1956, p. 75-86).

jogo cenestésico do homem. Na vertigem do tédio, o ser dissolve a substância íntima que o identifica entre todas as coisas para obscurecer-se no vazio, para ser opaco e desvanecer-se num niilismo ontológico. A surpresa o resgata, o reelege nitidamente humano na estranheza que opera a justa cesura entre natureza e pessoa. A transcendência é a manifestação da surpresa e é o elemento subsistente de suas obras sobre o espírito.

Ora, isso tem uma tradução inequívoca no plano da arte.

A memória obra sobre as sensações; a inteligência analisa e separa os estímulos; os sentidos abrem-se para o único tema da criação; os arredores do artista tornam-se estranhos, torna-se fantástica sua própria existência e ele recolhe-se em si mesmo cheio de surpresa, surpreendeu-se em grau reflexivo, com um obrar transitivo para o seu próprio existir¹⁷

A santa Hermandad (H)orquídea

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
 FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO
 MODELO S.C. 139

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso Efraim Tomás Bó
 Admitido em território nacional em caráter Temporário
(temporário ou permanente)
 Nos termos do art. 25 letra a do dec. n. 3.010-20-8 de 1958
 Lugar e data de nascimento Villaguay, E. Rios 23/ 9 /1917
 Nacionalidade argentina Estado civil solteiro
 Filiação (nome do Pai e da Mãe) Francisco Bó e Magdalena Bó
 Profissão jornalista
 Residência no país de origem Av. de Mayo 962, nesta
NOME IDADE SEXO

FILHOS MENORES DE 18 ANOS

Passaporte n. 1548803 expedido pelas autoridades de Polícia desta Capital na data 15-11-1940
 visado sob n. 4923

ASSINATURA DO PORTADOR:

Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires
 de 6 DEZ 1940 de 19

NOTA - Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular, sendo as duas vias em original.

Visto de Efraim Tomás Bó emitido pelo Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 1940

17 Idem. “Elogio da surpresa”, 1947, p.15. Em texto posterior detectará, na série heterogênea, o paradigma do poético contemporâneo. “A expressão unitária do mundo poético se identifica, no sentido da estilística, quando uma série heterogênea de enumerações assume função metafisicamente conjuntiva. Nesta afirmação, que reflete aproximadamente um pensamento de D.W. Schumann (citado por Leo Spitzer), radica a possibilidade de procurar o traço de estilo insinuado, invisível, em toda a sinuosidade do discurso poético. Pois o que é o fabular poético senão o processo anafórico que consiste na enumeração desconexa de coisas, extraídas de um caos originário e transformadas na roupagem alegórica da oculta unidade interior do poeta? Nesta linha de ordenação, Leo Spitzer conclui, penetrantemente, que a enumeração caótica na poesia, forma de estilo, tem sua raiz nas formas culturais. Liturgia, em suma, que fixa para a sobrevivência e que ‘é a força mais poderosa na criação estilística’”. Idem. “A enumeração surpreendida’ na poética de Jorge Guillén”, 1959, p. 3.



Quatro dos integrantes da Santa Hermandad de la Orquídea: da esquerda para a direita, Godofredo Iommi, Napoleão Lopes Filho, Efraín Tomás Bó, Juan Raúl Young. Rio de Janeiro, ca. 1940.

En un torrente de cierzo,
de alboradas, de años, de ocaso y de desiertos,
arguyo con sabor tenebroso frente a un mundo enemigo,
que en su lucha inesperada y sin pausa,
me incorpora a su nada escueta,
a su ser maduro en desapariciones.

Sé que no hay motivos para entorpecer los radios de la noche,
que la amplitud descansa en dimensiones prohibidas a los dedos,
pero un solo instante de la madrugada
se me torna acero, se me vuelve frío, hiedra, insulto, ira, escándalo, locura
y día.¹⁸

18 Idem. "Poema", 1942, p.4.

Há uma fotografia, Rio de Janeiro, início dos anos 40, em que se vê um grupo de jovens caminhando: Godofredo Iommi, Napoleão Lopes Filho, Efraín Tomás Bó, Juan Raúl Young. Todos têm pouco mais de vinte anos. O poeta Iommi cursara estudos secundários, na Escola Superior de Comércio “Carlos Pellegrini”, uma das escolas de aplicação da Universidade de Buenos Aires, com Efraín Tomás Bó, um rapaz de Villaguay, província de Entre Rios, quase conterrâneo de outro grande poeta, Juan L. Ortiz, mais velho, e com um poeta mais jovem, Juan Raúl Young, seu amigo mais próximo à época¹⁹. Em junho de 1939, os amigos Bó, Iommi e Young, junto a Eduardo Holt Maldonado²⁰, Amaury Sarmiento, Guy Ponce de León, Pablo Becker, Luis Lloret Castels, Virgilio Bastera e Marcos Ferraris participaram da revista mimeografada *Sinesis*. Descrentes da escrita filo-surrealista até aí ensaiada pela maioria deles, acertam o “Pacto de la Victoria”, firmado no bar homônimo, frente ao Congresso, em Buenos Aires, no sentido de partirem em busca de outra coisa e, em dezembro de 1940, os três amigos, Bó, Iommi e Young, embarcam, no Arabia Maru, com a ideia de chegarem a Europa, mas, dada a guerra, a viagem conclui no Rio de Janeiro. Ali conhecem o escritor Gerardo Mello Mourão, autor de *Os peãs* (1982)²¹ e tradutor de Rilke (mais adiante, pai do artista plástico Tunga); o artista e ativista Abdias do Nascimento (1914-2011), criador do Teatro Experimental do Negro (1944-61), exilado em 64 e mais tarde deputado e senador, vindo ocupar a vaga de Darcy Ribeiro; e Napoleão Lopes Filho (ator em *O pagador de promessas*, 1962 e, mais tarde, monge franciscano), alguns deles, companheiros de quarto na pensão do Rio, com os quais criam a Santa Hermandad de la Orquídea que, segundo Young, inspirava-se em *Brother Orchid* (1940), um filme de Lloyd Bacon, que narra as disputas de Little John Sarto (Edward G. Robinson) e Jack Buck (Humphrey Bogart) por liderarem uma gangue. Vencido no confronto, Sarto retira-se a um mosteiro adquirindo o nome que dá título ao filme e, no Rio de Janeiro, ao grupo de estudantes dissidentes. Iommi redige assim um *Tratado de la santa Hermandad (H)orquídea* (1941), com H barrado que, equivocadamente, remete à ideia de força, dedicado a Efraín Bó, Gerardo Mello Mourão, Juan Raúl Young, Napoleão Lopes Filho, Abdias do Nascimento e o poeta José Francisco Coelho: “Tras / ni el

19 Autor de *Viaje a la costa* (Buenos Aires, Talía, 1963), roteirista de *Los troperos* (1953), filme sobre os primeiros povoadores patagônicos, de Juan Sires, e diretor de um curta, *Pepino no sabe jugar* (1965).

20 Estudante de Direito, Holt Maldonado, ligado ao radicalismo, dirigia *Universitario. Voz estudiantil*, periódico dos estudantes da UBA, no qual, em 1941-2, publicaram Arden Quin, Edgar Bayley e seu irmão Tomás Maldonado Bayley.

21 Em um texto estampado em *Poesie* (1991), Jean-Luc Nancy pensa a peã como inoperância: “Peã, tuas estrofes são sem emprego, tu nos dás uma espuma de palavras, um vinho borbulhante, mas a festa chegou ao fim, Don Giovanni, a música está na memória. A melodia infinita se perdeu nas brumas, e o ritornelo dá voltas. Estamos acabrunhados. O teu espumoso nos enoja, é preciso te calar. Afrodite está triste hoje.”. NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”, 2016, p.315.

móvil / azul / de inasible retiro / en el erial / con las hermanas usadas por el agua / y otra, la menos, / muerta en el extranjero murmullo”. Little John Sarto, no filme, percorre a Europa, para tornar-se culto. A Hermandad Orquídea, entre 1941 e 1942, empreende, em compensação,

a navegação mediterrânea e a das águas marítimas e fluviais do Brasil e do Prata, tomando caminhos de bandeirantes e navegadores dos dias aurorais da invenção do mundo nosso. Andamos, escoteiros ou em bando, os caminhos de Raposo Tavares, Borba Gato e Fernão Dias, entre Piratininga, Paraná, Santa Catarina e São Pedro do Rio Grande do Sul, países missionários aquém e além -fronteiras, a Banda Oriental, a Argentina, o Paraguai, o país das Gerais, a beleza dos Goiazes do Anhangüera e as catas dos Cuiabás. A pé, a cavalo, de canoa e de avião, repetimos os caminhos da Casa da Torre, entre a Bahia e o Piauí e os caminhos de Pedro Teixeira, de Belém ao Amazonas, ao Acre, ao Amapá, fronteiras da Guiana, à Colômbia e o Equador. Desembarcamos como Pero Lopes nas praias de Pernambuco, da Bahia, do Siarah Grande, em todas as angras do país do Nordeste, Sergipe, Alagoas, Rio Grande, Paraíba do Norte, o Piauí e o Maranhão, e navegamos as serras e os sertões, até o Raso da Catarina, nos rastros de Canudos, por engenhos de cana e vilas da guerra holandesa e das insurreições dos primeiros fazedores de pátria. A segunda estrofe da aventura começou pelo Chile, desceu à Patagônia argentina, subiu pelos mares costeiros, pelos desertos de Atacama, Coquimbo, Copiapó, Arica e Tacna, e pelos caminhos dos Andes do Peru, Pucalpas desoladas, Bogotá, comarcas, selvas e serras da Colômbia e as avenidas de neve do altiplano boliviano e a Venezuela de Bolívar²².

Nesta peculiar anábase e catábase, a troupe orquídea deteve-se em Manaus, Belém, Letícia, na Colômbia, Iquitos, no Peru, Lima e Quito, entre outras cidades. Na capital peruana, frequentam o teatro *La Cabaña*, onde se apresentava Nicomedes Santa Cruz, colaboram no jornal *La Crónica* e assistem à encenação da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, na montagem do Teatro del Pueblo de Buenos Aires, cujo

22 MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do mar*, 1997, p.8-9. Na portada do volume póstumo de Bó, Mourão já escrevera: “Éramos adolescentes. Éramos seis. Vindos um pouco de toda parte habitamos, ao longo da vida, um pacto de vida e morte: o voto perpétuo de servidão e de posseção da beleza. Houve signos e testemunhas, e começamos a viagem. Efraim era um dos seis. Como cada um de nós percorremos os portos, as cidades, os desertos, a selva e a montanha, os sete mares e os sete rios, todos os tempos e todos os espaços do mundo. Mas entre os homens e as mulheres de todas as raças, com as mulheres e as filhas de sua raça, só dela se permitia ser hóspede, sob as estrelas; da Musa. Hóspede da Musa, nunca foi outra sua residência inumerável. A morte terá sido um presságio, talvez um estratagema de amante insaciável, o rapto para a felicidade imortal. Ele mesmo pedira o enlace do desenlace «heridme, Dios - hasta allí- donde la vida nace». Nunca teve a paz do mundo. “No habrá paz»- foi uma de suas senhas. A busca incessante «ha muerto nuestro juicio»- alimentaria de luz seus olhos para a saudação da última aurora no delírio final do primeiro crepúsculo. Como os demiurgos, aprazou sua hora. Toda a sua vida foi a vigília dessa hora. Por isso, sua voz está aqui. Mas Efraim não voltará mais. Não voltará. Até porque não partiu”. Idem. Prefácio a BÓ, E. T. *Los cuadernos del hombre verde*, 1983, s. p.

protagonista, interpretado por Hugo D'Evieri, ator branco pintado de preto, desperta a indignação de Abdias do Nascimento, que constata a necessidade de uma dramaturgia específica. Nascimento mora, a seguir, durante quase um ano, em Buenos Aires, onde acompanha o trabalho desenvolvido pelo Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, seguindo as premissas do *Le théâtre du peuple* de Romain Rolland²³. Em 1942, Abdias retorna ao Brasil e é condenado a cumprir pena, por desacato, no Carandiru. Ali mesmo ele edita o *Nosso Jornal* e dirige o Teatro do Sentenciado, grupo teatral composto exclusivamente de detentos²⁴. Em 1945, montaria, finalmente, a peça de O' Neill no Theatro Municipal do Rio, com cenários de Santa Rosa. Paralelamente, em Buenos Aires, Claudio Girola (posterior ilustrador do *Tratado de la Hermandad Orquídea* e de *Los cuadernos del hombre-verde* de Bó), junto a Jorge Brito, Alfredo Hlito e Tomás Maldonado (a partir de 1955, professor na *Hochschule für Gestaltung Ulm*, a convite de Max Bill) assinam, após uma greve, o “Manifiesto de cuatro jóvenes”, questionando a orientação estética na Escola de Belas Artes. Não foram atendidos. Ligados, porém, através de Godofredo Iommi e de Edgar Maldonado Bayley (o poeta Edgar Bayley, fundador, anos mais tarde, de *Poesía Buenos Aires*), à Hermandad Orquídea, todos recebem, em janeiro de 1942, a visita de Gerardo Mello Mourão empenhado, após a

23 D'Evieri foi um dos fundadores, em 1931, do grupo de Barletta, espaço que consagra a um autor como Roberto Arlt, que se reunia no ateliê de Facio Hebecquer. Efraín identifica-o em “O ator negro”. *Quilombo*, nº 2. Rio de Janeiro, 9 maio 1949, p.7. Os anos da guerra foram propícios para o debate sobre a cultura afro-americana na capital argentina. Cf. ORTIZ ODERIGO, Nestor R. “Primeros atisbos del teatro afroanqui: los minstrels shows”, *Conducta*, 1942; CANÈ, Luis. “Carnaval negro”, *Conducta*, 1943; M. R. O. [María Rosa Oliver]. “Consagración del teatro negro: de Ira Aldridge a Paul Robeson”, *Latitud*, 1945, p. 11-12.

24 Abdias do Nascimento assim evocou o amigo Bó: “Foi um triste entardecer de um dia de maio de 1978. Eu já penava dez anos de exílio imposto pela ditadura. Visitava outras vítimas dos militares de plantão - Dona Neuza e o ex-governador Leonel Brizola, exilados como eu em Nova York. Estávamos numa pequena sala do apartamento ocupado pelo casal no Hotel Roosevelt, quando o telefone chama. Brizola responde a uma chamada do Brasil, e em seguida me passa o fone. Alguém desejava falar comigo. Do outro lado do fio telefônico, me veio a voz inconfundível do amigo/irmão, o poeta Gerardo Mello Mourão. Que disparou a notícia terrível como um tiro no coração: – O Efraín acaba de falecer! Assim partiu o primeiro irmão da Santa Hermandad de la Orquídea a ir prestar contas à eternidade. Ele era o mais jovem entre os seis: Godofredo Iommi, Raúl Young, Efraín Bó (argentinos), Gerardo Mourão, Napoleão Lopes Filho e eu mesmo (brasileiros), além de outros que por gravitação também se somavam ao grupo de poetas que escolheu a parasitária orquídea como seu emblema. Morreu Efraín, finalizando uma existência de agonia espiritual profunda. Sua obra *El hombre verde* é o resumo do seu deambular pelo mundo, de coração doado e recebido, confrangido ao peso do amor e escrevendo com o próprio sangue a peripécia que Deus (o dele) lhe havia destinado. No próximo dia 3 de maio de 1998, lá vão 20 anos sem Efraín. Sem dúvida o intelectual mais bem dotado da sua geração, poeta, crítico de arte, ele foi um erudito como poucos existem. Mas dedicava uma atenção especial ao esforço de pessoas humildes e marginalizadas pela arrogância das elites”. Junto ao depoimento, Abdias publica uma foto de Efraín Bó, visitando o túmulo do poeta Friedrich Hölderlin em Heidelberg, Alemanha, na década dos setenta. Ver NASCIMENTO, Abdias do. “Uma orquídea para Efraín”, *Thoth*, 1997, p.193.

conferência de chanceleres do Rio de Janeiro, em entrevistar personalidades argentinas, no contexto da Segunda Guerra, para seu livro *Argentina 1942. Reportagens*, fruto da permanência de Mourão, naquele momento militando no integralismo, em Buenos Aires, durante o primeiro semestre de 1942²⁵. A apresentação do livro aproxima Tomás Maldonado de Manuel Espinosa, artista que, junto a Juan Carlos Castagnino, César López Claro e Orlando Pierrri, participou do mural do Cine Arte, na avenida Corrientes 1553. É o momento, ainda, junho de 1942, em que Torres García, após sua exposição na galeria Müller, ministra uma conferência no Colegio Libre de Estudios Superiores, em que sustenta que a pintura é abstrata enquanto ela é gerada pelo espírito, sem querer copiar ou imitar, mas ela é, simultaneamente, concreta, na medida em que os elementos que colocamos na tela, que são absolutos (um plano vermelho ou preto, um ângulo ou uma forma), eles têm um valor em si mesmos. Examinando sua própria trajetória, num curso posterior, ditado em Montevideu (1952), Torres García, que abominava ser romântico e buscava, por todos os meios, um novo classicismo²⁶, admitiria ter abandonado a anedota a que era empurrado pela arte daquele momento, o impressionismo, o romance à Zola, o positivismo filosófico, até que começou a entrar no mundo clássico:

poetas griegos y latinos (Anacreonte, Sófocles, Esquilo, Horacio, etc.), filosofía antigua (Pitágoras, Platón, Sócrates) y, de momento, bastaron casi esos pocos autores para darme *la clave* de ese mundo; pues, de esos ya salté a otros, que en cadena se continuaron de siglo en siglo; y tras esto la arquitectura, y la música. En fin, que di con el *tono* necesario, y esto ya jamás se borró de mi espíritu. Sin darme casi cuenta, pasé de lo temporal a lo eterno, de la chica a la grande escala, de lo particular, en suma, a lo universal.²⁷

25 “O sr. Mello Mourão pratica o jornalismo rápido, de relances, impressões de passagem, mas tentando dar a ideia suficiente do objeto tratado, seja um panorama, um caso social, um problema econômico, uma questão de arte. Assim ele se ocupou e nos fala da República Argentina e particularmente da sua capital, centro do seu pensamento, espelho e resumo da sua vida. Dá-nos um apanhado histórico da cidade magnificamente próspera e progressiva. Conta-nos a sua existência atual, os seus costumes estabelecidos e o que já constitui a sua tradição. Refere-nos o que lhe disseram políticos, governantes, administradores acerca da afeição e do intercâmbio dos dois países. Reproduz estatísticas eloqüentes. Termina com um capítulo sobre literatura e arte. E a impressão que destas ligeiras páginas nos fica só não é perfeitamente agradável, porque faz ter pena de não serem mais”. J.L. [provavelmente Armando Erse de Figueiredo, mais conhecido como João Luso]. “*Argentina 1942*, reportagens de Mello Mourão — Rio de Janeiro, 1942”, *Revista da Semana*, 1942, p.15.

26 PÈREZ ORAMAS, Luis. “La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica”, 2016, p.11-38. Originalmente a exposição abriu no MoMA em 2015-6.

27 TORRES GARCIA, Joaquín. *La recuperación del Objeto*. Lecciones sobre plástica, 1965, p.8.

Tomás Maldonado fustigava, no entanto, Torres García²⁸, por não ser um autêntico moderno, ao passo que Antonio Berni fazia, naquela mesma época, um provocador paralelismo entre Cesáreo Bernaldo de Quirós, um artista apreciado por um passadista como Monteiro Lobato, e Torres Garcia. Quirós, um pós-impressionista; Torres, um pós-cubista. Ambos evadindo a realidade: pelo subjetivismo, o primeiro; pelo formalismo, o segundo: “el uno es el romanticismo sensible de cosas pasadas; el otro la especulación teórica de cosas desvitalizadas”²⁹, ao passo que Juan Carlos Onetti evocava o mestre construtivista como um artista que “no quería imposiciones de ninguna clase. Buscaba hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad. En fin, el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta”³⁰.



Efraín Tomás Bó perante o túmulo de Hölderlin, em Tübingen, anos 60.

Ora, paralelamente, Cecília Meireles cedia a Maria Helena Vieira da Silva e Arpaz Szenes um exemplar de *La tradición del hombre abstracto* (1938), de Torres García, que os artistas europeus exilados no Rio de Janeiro leram com afinco. São esses, somados a Murilo Mendes, os colaboradores de *Arturo*³¹, a revista que desbrava o

28 MALDONADO, Tomás. “Torres García contra el arte moderno”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Inventiva*, 1946, p. 1-2.

29 A.B. [Antonio Berni]. “Quirós-Torres Garcia”, *Latitud*, 1945.

30 ONETTI, Juan Carlos. “Infidencias sobre Torres García”, *Mundo Hispánico*, 1975.

31 *Arturo*. Revista de artes abstractas (Buenos Aires). Diretores: Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice e Edgar Bayley. Único número, verão de 1944. Nela colaboraram Arden Quin, Edgar Bayley,

concreto-abstracionismo no Prata, precursora de *Poesía Buenos Aires*³², em torno à qual gravitam Bó e Iommi.

Uma palavra ainda acerca de Godofredo Iommi Marini (Buenos Aires, 1917-Valparaíso, 2001). Filho de um velho anarquista, Nicolás Iommi, com trinta e duas travessias, segundo Gerardo Mello Mourão, de Buenos Aires a Montevideú, para fugir da polícia, e tio do escultor Enio Iommi, Godofredo, estudante de economia que chegou a ser presidente da FUBA (Federação Universitária de Buenos Aires) sem, entretanto, concluir a carreira, instala-se, no Chile, ainda nos anos 40, à procura de Vicente Huidobro³³. Casou-se, porém, com a, durante longos anos, amante do poeta e mãe de seu filho Vladimir, Ximena Amunátegui Lecaros, cuja beleza motivou uma escultura de Jacques Lipchitz, e sobre a qual quis Huidobro praticar violência vicária pelo abandono em benefício de Iommi. Através do cineasta Patricio Kaulen, Iommi logo entra em contato com dois arquitetos e urbanistas chilenos, Miguel Eyquem e Alberto Cruz, além dos também arquitetos Fabio Cruz, Jaime Bellalta, Francisco Méndez, José Vial e Arturo Baeza. Em 1952, o grupo reformula a Escola de Arquitetura da Universidade Católica de Valparaíso e cria o Instituto de Arquitetura. Um ano depois, com a chegada de seu sobrinho, o escultor argentino Claudio Girola, Iommi inaugura a exposição de arte concreta, no Hotel Miramar, o atual Sheraton de Viña del Mar³⁴. Girola vai estudar com Vantongerloo, mas seu tio Godo também viaja a França, onde permanece

Vicente Huidobro, Murilo Mendes, Joaquín Torres García, Gyula Kósice, Rhod Rothfuss. A capa é uma xilogravura de Tomás Maldonado e a publicação tem vinhetas de Lidy Maldonado. Ver BAJARLIA, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas*, 1946.

32 *Poesía Buenos Aires* foi dirigida por Jorge Enrique Móbili e Raúl Gustavo Aguirre, alternando-se Wolf Roitman, Nicolás Espiro e Edgar Bayley. Entre a primavera de 1950 e a de 1960, nela colaboraram Mario Trejo, Natalio Hocsman, Nicolás Espiro, Wolf Roitman, Omar Rubén Aracama, Daniel Giribaldi, Rodolfo Alonso, Jorge Carrol, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Osmar L. Bondoni, Rubén Vela, Ramiro de Casabellas, Santiago Bullrich, Leónidas Lamborghini, Hugo Gola, Flora Alejandra Pizarnik, Osvaldo Elliff, Elizabeth Azcona Cranwell, Luis Yadarola, Susana Morla, Francisco Madariaga, René Palacios More, Franco Moggi, Elba Ethel Alcaraz, Clara Fernández Moreno, Raquel Colombres, Miguel Brascó, Fernando Birri, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

33 Fracos eram os contatos entre a Argentina e o Chile, cf. PAYRÓ, Julio E. "Exposición de arte chileno" *Arte y artistas de Europa y América*, 1946, p.279-294.

34 Claudio Girola e Alberto Cruz construiriam, na vila utópica, um cenotáfio para perpetuar a memória de Efraín Tomás Bó, "pois foi ali, nos dias da juventude, que emergiu do labirinto dos mitologemas, da sabedoria grega que percorrerá em todos os seus caminhos: dos pré-socráticos a Platão, de Platão a Plotino, das províncias todas do espírito humano, da poesia grega e latina, do Dante, dos textos medievais, dos filósofos árabes e judeus, do pensamento alemão e dos místicos flamengos, do saber espanhol de todos os tempos, do Velho e do Novo Testamento, de Meister Eckhardt a Goethe, a Hoelderlin, a Hegel, a Marx, a Rilke, a todos os russos e franceses, a Dostoiévsky, a Mallarmé, a Verlaine, a Rimbaud, aos surrealistas, aos mestres ingleses, da patrística a Pound e aos surrealistas. Foi ali, entre os Andes e o Pacífico, onde um dia, de repente, -- o épico e o lírico, a dialética, a razão e a metafísica pura, o marxismo e a história e todas essas aderências religiosamente cultivadas em seu espírito" fundiram-se em sua sensibilidade. MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do saber*, 1997, p. 174.

dez anos e, fiel à premissa de Lautréamont de que a poesia deve ser feita por todos, concebe a *phalène* –o ato geopoético como uma borboleta que se consome em sua própria luz, a primeira das quais fora realizada em Valparaíso, em 1953³⁵. Participam da experiência, entre outros, o colega da revista *Arturo*, Carmelo Arden Quin, um artista nascido na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, fortemente influenciado por Torres García desde meados dos anos 30, exposto na galeria Denise René já em 1952 e amigo de Godo desde 1940; o tradutor de Heidegger François Fédier; a intraduzível e *aturdita* Barbara Cassin; a escritora e psicanalista lacaniana Josée Lapeyrère; o designer Henri Tronquoy e o artista gráfico franco-chileno Enrique Zañartu³⁶. Em 1964, Iommi cria, com o poeta Michel Deguy, e em Paris, a *Revue de Poésie*³⁷, predecessora da atual revista *Poésie*³⁸. Nela já comparecem os traços mais relevantes da poesia pós-45: depreciação intelectual; dessocialização da poesia, ora pela abordagem cultural, ora pela performance; inversão da imitação, através de procedimentos vindos das artes plásticas; saída da logicidade, gerando generalização, iteração ou semelhança paronomásticas, em detrimento da simbolização metafórica; e conseqüentemente, dissonâncias (a-historicidade transvanguardista, deslocação atropológica, abandono de toda representação retórica, em favor de recomposição sináptica, de remixagem e mestiçagem e, em última instância, *translatio studiorum*)³⁹. Desse processo, que envolve o próprio questionamento do ser americano, Iommi empreende, a seguir, em 1965, a travessia geopoética de *Amereida*, a *Eneida* da América, à qual se acrescentam os poetas e tradutores Edison Simons e Jonathan Boulting, e o artista plástico Jorge Pérez

35 Lemos, em *Grande sertão veredas*: “Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme”. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 1958. Sobre o particular, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição, 2015; Idem. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011.

36 Godofredo Iommi, Jorge Pérez Román, Josée Lapeyrère, Carmelo Arden Quin, Michel Deguy, Antonio Asis, Bernard Olivier, Vicky Messica, Yves Brunier, Michele Gleizes, Collette Parcheminier, Juana Prat-Gay e Henri Tronquoy publicam a *Experiencia Poética*. Viña del Mar, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1962.

37 *Révue de Poésie*. Cem números (de 500 exemplares) entre abr.-jun. 1964 e fev. 1971. Nela colaboraram, com textos ou ilustrações anônimas, Jacques Bellefroid, J. Bontemps, Jonathan Boulting, M.-Cl. Brossolet, Barbara Cassin, C. Clair, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Dante Alighieri, Robert Davreu, Michel Deguy, E. Denantes, C. Dupont, François Fédier, Dominique Fourcade, Claudio Girola, Luis de Góngora y Argote, Julien Hervier, S. Hicks, Alain Huraut, Godofredo Iommi, Patrick Lévy, Robert Marteau, Gerardo Melo-Mourão, Francisco Mendez-Labbé, Jorge Perez-Roman, Juana Prat Gay, Edison Simons, Henri Tronquoy, Enrique Zañartu.

38 A revista *Poésie* divulga a correspondência entre Iommi e Fédier no n° 8, em 1979; e vários poemas de Iommi, uma tradução de “Cadences” feita por Fédier (n° 19, 1981); “À propôs de la sextine: ‘Le groupe de Daniel’” (n° 149-150, 2014) e “Strophes”, em versão de Robert Marteau.

39 DEGUY, Michel. “História da poesia”, 2010, p.154-9.

Román⁴⁰. Michel Deguy constata em 1966 que a panorâmica *amereida* se dava a partir das coordenadas construtivistas fornecidas por Torres Garcia.

Ces hommes sont donc remis très près du chaos, de telle sorte que cette terre extrême, cette fin du monde a les couleurs grisbleu, vert lichen, marron, de commencement du monde: et ce renversement de la fin au début (du sud au nord, disait l'Architecte) me paraît être comme la vérité de cette inversion constante qui ne peut pas ne pas frapper l'Européen - inversion de l'été en hiver ; inversion «générale» de cet hémisphère «à l'envers» où le désert est humide et où, le soir, c'est la terre en feu qui éclaire le ciel⁴¹.

Só em 1970, como resto da tentativa dos orquídeos de fundarem uma cidade utópica, Iommi cria a Cidade Aberta de Ritoque, espaço para as artes concebidas heideggerianamente enquanto ofícios da hospitalidade como fundamento do ser-no-mundo⁴². Veja-se que, contrário a qualquer nerudiana *residência na terra*, Iommi defende a tese de que “le poète doit être l'itinérant de la poésie”, como lemos numa “Lettre de l'errant”, publicada no primeiro número da revista (de título rimbaldiano) *Ailleurs*, criada por Arden Quin e dirigida, em Paris, por Henri Tronquoy.

La poésie per se qui, clamait Poe, est le dévoilement de la possibilité dans l'état pur avant toute élection. Elle décèle l'homme. Elle est la transcendance en tant qu'elle même, qui jaillit avec et sur tout accomplissement. Cette splendeur nous paralyse, nous captive, et nous montre en propre la condition humaine⁴³.

40 Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Fabio Cruz, François Fédier, Michel Deguy, Claudio Girola, Gerardo Mello Mourão, Jorge Pérez Román, Edison Simons, Henri Tronquoy e Jonathan Boulting publicam *Amereida*. Santiago, Lambda, 1967. Ver FLUSSER, Vilem. “Habitar a casa na apatridade”, 2007, p.221-236. Iommi publicaria *Número único*. Revista de Poesia (Viña del Mar, 1981) com colaborações dele e seu filho, Godofredo Iommi Amunátegui, Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão, Virgilio Rodríguez, Ernesto Rodríguez, Louis Dalla Fior, Mauricio Schiavetti, Ignacio Balcells, Leonidas Emilfork, Carlos Covarrubias, Gerardo Mello Mourão, Efraín Tomás Bo, Paulo Ramos Filho e Roberto Godoy Arcaya.

41 DEGUY, Michel. “Terre de Feu”, *Raison présente*, p. 133-134.

42 Em depoimento na Câmara de deputados de Brasília, em 14 nov. 2001, Gerardo Mello Mourão, exilado no Chile após 1964, admite terem conseguido “esse terreno com o Governo do Frei, que nos deu uma praia imensa ao lado de Viña del Mar. Foi uma luta, porque diziam que éramos comunistas, sujeitos esquisitos e estranhos. Depois veio o governo do Allende, que dizia que éramos fascistas, etc. O Godo nunca fez outra coisa na vida a não ser poesia. Também se recusou a publicar. Há uns 40 livros, todas edições de 40 ou 50 exemplares tirados na Universidade e distribuídos”. Para a análise do período, ver CRISPIANI, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo*. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970, 2011; FERNANDEZ LOPEZ, Olga. “Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina”, 2013, p. 139-151; GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad del arte, 2015.

43 IOMMI, Godofredo. “Lettre de l'errant”, *Ailleurs*, 1963, p.14-24. A revista publicou oito números entre 1963-6. Sobre o método de errância, ver NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*, 2016,

E essa itinerância faz Iommi escolher como guia um texto transgressivo e limite. “Toda la literatura sudamericana, García Márquez incluido, puede ir a la basura al lado de ese monumento, lo digo con toda autoridad. Leer los *Sertões* es temblar. Es realmente el mundo más mágico que jamás se había imaginado”, porque é a palavra de um profeta que funde Roma e Jerusalém e, ao mesmo tempo, extermina três exércitos que querem varrê-lo do mapa⁴⁴. A seu ver, nada há nos *Sertões*, atravessados aliás por Iommi, a cavalo, em 1942, que nos separe dos píncaros da poesia francesa.

Simultâneos dos momentos intensos em esta abertura, dos poetas: Stéphane Mallarmé e Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont). Mallarmé, ese oscuro profesor de inglés en los liceos franceses, cala una de las fuertes aventuras poéticas con que aún vivimos. Se sumerge hasta palpar lo „nada“, una rara transparencia que refleja. Misterio del espejo pues lo que está en él no es pero está allí y si soy yo es otro. Borde continuo del naufragio, al borde de Mallarmé construye ese hecho poético con palabras. Las quiebra, las disloca en la escritura y las orienta para la voz, al mismo tiempo. Cae el mero significado lineal de las frases que se hilan necesariamente. El mismo declara que toda su obra es una tentativa, un conato de la que quiere hacer. Un verdadero libro encantado, órfico, que reúna la pura posibilidad que hace del cosmos cosmos. Componer un libro cuyas palabras, las disposiciones de las mismas en las páginas, el modo de ojearlo - de ida o de vuelta o en cualquier página como comienzo o fin, el modo mismo de constituirse en volumen, construyen la cifra completa e inacabable del mundo⁴⁵.

p.357-9; MOURÃO, Gerardo Mello. *Poesia, poeta, poema*, 1999.

44 IOMMI, Godofredo. *Hoy me voy a ocupar de mi cólera*, 1983, s.p. Não é outra a posição de Efraín Tomás Bó: “O mundo primitivo americano – em sua expressão elementar – deve ter um conteúdo específico. Esse conteúdo, manifestado em ideias ou sentimentos ou ainda, levemente, em projetos, torna inteligível sua singularidade através da criação artística. Na busca do concreto, não poderíamos falar de um caos original em que as forças sagradas põem uma ordenação contínua e irreversível no tempo. O organismo ctônico mostra suas faces nos órgãos vivos da realidade. Da conquista à independência, o invasor, originário de uma cultura acabada, de formas decisivas e determinantes, protegido na raiz de sua alma contra todo projeto estranho a seu campo pragmático, se propõe inicialmente – a partir de sua perspectiva – dar coesão ao meio hostil que o desafiava. Bernal Díaz del Castillo, com a voz admirável da ousadia aventureira, diz em sua *Verdadera Historia de la Conquista de la Nueva España*: ‘Pues ¿de qué condición somos los españoles para no ir adelante y estarnos en partes que no tengamos provecho y guerras?’ Não é a perplexidade, não é a estranheza que invadem aqueles quatrocentos que acompanharam Hernán Cortés ao Vale de Anahuac, onde Moctezuma era senhor de trinta vassalos com cem mil guerreiros cada um e onde oferecia a seus deuses o coração de cáldido sangue fumegante de vinte mil vítimas, em cada mudança de estação. O diálogo parecia impossível entre dois interlocutores que não presenciavam simultaneamente a mesma realidade”. BÓ, Efraín Tomás. “Parágrafos dispersos sobre os clássicos da América”, *Diálogo*, 1957, p. 35. No mesmo número, Antonio Candido publica “O sertão e o mundo” e Dora Ferreira da Silva, o já citado “O demonismo em *Grande sertão: veredas*”.

45 IOMMI, Godofredo. *Hay que ser absolutamente moderno. Arthur Rimbaud*, 1981, s.p. Mello Mourão, por sua vez, afirma também que “a geopoética de Euclides, responsável pela fundação real do país brasileiro, foi também o germe fecundante de uma escritura brasileira. Foi da raiz de Euclides, de sua áspera raiz de mandacarus, de seus gordos troncos de oiticica, das touceiras de seus gravatás e suas macambiras ásperas, que se abriu, afinal, na primeira metade deste século, a flor da escritura nativa deste país. A flor

O contemporâneo, para Iommi, consiste, portanto, em conservar o passo dado. “Tenir le pas gagné”, de Rimbaud.

Explorar sin tregua el lenguaje más allá de todo significado. Tal nuestra incalculable libertad. Como se lo dijeron las Musas a Hesíodo, palabra anterior al juicio. Palabra que revela, explora su maravilla de ser palabra – ininterminablemente. Al fondo del abismo para encontrar lo desconocido. Por cierto que siempre habrá poetas y buenos que seguirán tratando con, para y por los significados, hasta el fin de los siglos.

Pero hablo de la modernidad y no de valoraciones. Con toda lucidez Benjamin Péret, un surrealista, pudo decirles, después de la última guerra, a Aragon y a Eluard que sus militancias no eran más que la miseria de la poesía. Cayeron los significados, con ellos el sentido de un mundo. ¿Qué va a ocurrir? Lo espléndido, de nuevo abierta, reiniciada, la aventura⁴⁶.

A aventura de Bó

“Prefiero/ Con gesto absoluto y un rictus de firme osadía / En limbos extraños hundir obstinado el deseo. / Buscar lo remoto con férvidas ansias...”⁴⁷

Saint-John Perse começa seu poema “Exílio”, dedicado em 1941 a Archibald Mac Leish, (e publicado por Caillois, um ano depois, em Buenos Aires) invocando as portas abertas sobre a areia, as portas abertas sobre o exílio. Já Efraín Tomás Bó escreve:

No son las puertas abiertas, cuando nadie está sobre el umbral, que llenan el alma de pavor. Es la puerta cerrada, querido Raúl, e la *porta chiusa* amigo Godo, e a *porta fechada meus caros* Gerardo y Abdías, puerta cerrada sin que nadie responda al llamado y, junto a la cual, nosotros, timidamente, esperamos sin esperanza, la abertura⁴⁸.

Voltemos, portanto, a outro dos membros da Hermandad Orquídea, Efraín Tomás Bó (1917-1978), figura *endemoniada*, segundo Mello Mourão. O projeto da

dessa escritura não está no brilhante mulato francês, aculturado brasileiro, chamado Mário de Andrade, mas na violência telúrica do romance nordestino, na escritura elementar de José Lins do Rego ou de Graciliano Ramos. Escritura que é a mesma de um outro texto fundamental da geopoética brasileira — *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Parece, de certo modo, um paradoxo situar no mesmo nível a escritura singela e seca de Graciliano, de Gilberto, de Zélin, com a abundância barroca da escritura de Euclides. Mas isto é próprio da dialética estrutural do barroco”. MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do saber*, 1990, p.49-50.

46 IOMMI, Godofredo. *Hay que ser absolutamente moderno. Arthur Rimbaud*, 1981, s.p.

47 CORTÁZAR, Julio. “Bruma”, *Addenda*, 1935, p.13.

48 BÓ, Efraín Tomás. *Los cuadernos del hombre-verde y otros*, 1983, p.13.

Hermandad Orquídea casa muito bem com as ideias de São Bernardo, que Bó expõe, em 1943, na revista de Lezama Lima, *Nadie parecía*, cujo nome, precisamente, provém da quarta lira de São João da Cruz:

En el tiempo de Bernardo, muchos hombres apostólicos fundaron con la aprobación de la Santa Sede, diversas comunidades adaptadas a una misión especial según el voto contraído. San Bruno, en lugar solitario cerca de Grenoble comenzó la célebre Cartuja, destinada a las almas contemplativas. El piadoso Norberto instituyó en el año 1120 la Orden de los monjes regulares de Premontré. Bernardo, rodeado de numerosos hermanos de la fe, pudo constituir una compañía aparte, pero alejado de todo deseo de distinción y de preeminencia, prefirió entrar con sus discípulos en una Orden ya constituida. Eligieron la Orden de Cîteaux, la más rigurosa, donde la mortificación era tan excesiva, que entre los mismos religiosos se hablaba de ella con espanto y compasión. La comunidad de Cîteaux había sido fundada por San Roberto y en la época del ingreso de Bernardo, el noble inglés Esteban Harding la gobernaba con elevada prudencia.

En esta Orden de origen benedictino, Bernardo cumplió el noviciado de la vida monástica desde 1113 hasta el mes de abril de 1114, cuando cambió sus vestimentas seculares por el blanco hábito de los cisterciacos. Bernardo fue designado abad por su superior, de un nuevo monasterio situado en un páramo: el valle de Absinthe. Perdió su nombre por el de Claire-Vallée, Clairvaux. Aquí trabajó Bernardo y aquí elevó sus preces a Dios durante toda su vida. El Abad de Clairvaux asistió a concilios, sostuvo al Papa Inocencio II contra el cismático Analecto, destruyó el dialectismo herético de Abelardo y de Arnaldo de Brescia con la fe y la concesión de la inteligencia por la gracia divina, predicó la segunda cruzada y trajo nuevos fieles a la religión. Fue santo como héroe por esa identidad numérica de las categorías espirituales. Hay una superación del hombre por la gracia y la libertad, gracia que se goza y libertad que sufre. Por heroísmo y santidad - condiciones de la angustia - el hombre se expresa en materia estética y se hace sustancia ética. San Bernardo, sobre los menos valores de bueno y valiente, fue santo en la caridad y en la pura alabanza y fue héroe en el comercio con sus semejantes.⁴⁹

Inspirado por Bernardo⁵⁰, mas numa lógica comunitária compartilhada com Bataille e o círculo acefálico, Bó também ensaia, tal como Godofredo Iommi, uma saída da estrutura e da dialética. Em sintonia pois com o confrade poeta, Bó constata, por toda parte, a pura destruição para o esquecimento, o suplício e a fogueira para advertência, os autos de fé, que silenciavam ídolos e templos e não conseguiram calar uma voz misteriosa que impregnava a virgindade telúrica do mundo novo, reiterando-se, periodicamente, com maior ou menor vigor, quando se ouve a alma

49 BÓ, Efraín Tomás. “San Bernardo”, *Nadie parecía*, 1943, p.8.

50 Bó colaborou, com o pseudônimo de Juan Bernardo Clara, em *Le Temps des Loups* (1962-1969), uma revista trimestral, dirigida por uma artista MADI já citada, Josée Lapeyrère, que reuniu a Iommi, André Coyné, Michel Deguy e José Bergamín, entre outros.

americana, a *Amereida*⁵¹. Era, portanto, radicalmente contrário à modernização, pois sabemos, com efeito, que, para que haja um sistema edificado arquitetonicamente (uma nação, um desenvolvimento racionalmente orientado) é necessário que ele se dê como uma construção por posição e superposição de conceitos. O discurso da surpresa, no entanto, que vimos Bó desenvolver na *Letras e Artes*, é, pelo contrário, antes combinado que construído. Ele busca, de um lado, um procedimento de desvio e, do outro, a preservação da pluralidade de seus procedimentos. Nessa estratégia do desvio (*ailleurs*), toma-se um conceito sem necessariamente o esgotar, porém, para fazê-lo servir a outros fins. Como o desvio é impuro, ele se desliza conotativamente e, por assim dizer, instala-se num espaço intermediário, numa interseção de domínios ou numa circulação permanente entre diferentes lógicas, fazendo com que os conceitos desviados conservem, então, a carga de uma referência plural. Este vir a ser outra coisa não é apenas que o ser «só aparece no lampejo de um instante no vazio do verbo ser»⁵². Como puro efeito do significante, o desvio é, portanto, capaz do lance, pelas próprias resistências do deslocamento significante da verdade, isto é, pela retórica do inconsciente. Em consequência, a ideia da estranheza como perímetro tangível do fantasma instala-se no lugar da circularidade, onde a lógica já não depende de mais nada, a não ser dela mesma.

Um sujeito no buraco, calculado por um deus desaparecido, gira com uma rotação excêntrica que descreve o círculo de sua ciência, isto é, de uma dialética negativa de seu desejo, selado pelo contrato de uma fala que faz referência ao buraco - tal “é” a combinação.⁵³

A peleja de Antônio Conselheiro. O combate engajado, dizia Georges Bataille na resenha de *Numância*, o auto de Cervantes, para a revista *Acéphale*, não tomará um sentido e não será eficaz a não ser na medida em que a miséria fascista encontre diante dela outra coisa além de uma negação agitada: a comunidade de coração de que

51 Idem. “Parágrafos dispersos sobre os clássicos da América”, 1957, p. 35. Bó era um desses cronópios da ação poética evocados por Cortázar: “Cronopios de la tierra americana, muestren sin vacilar la hila-cha. Abran las puertas como las abren los elefantes distraídos, ahoguen en ríos de carcajadas toda tentativa de discurso académico, de estatuto con artículos de I a XXX, de organización pacificadora. Háganse odiar minuciosamente por los cerrajeros, echen toneladas de azúcar en las salinas del llanto y estropeen todas las azucareras de la complacencia con el puñadito subrepticio de la sal parricida. El mundo será de los cronopios o no será, aunque me cueste decirlo porque nada me parece más desagradable que saludarlos hoy cuando en realidad me resultan profundamente sospechosos, corrosivos y agitados. Por todo lo cual aquí va un gran abrazo, como le dijo el pulpo a su inminente almuerzo”. CORTÁZAR, Julio. “Mensaje a los cronopios de la Acción Poética”, *Arte y rebelión*, 1965, p.5-6.

52 LACAN, Jacques. “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, 1966, p.520.

53 NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A instância da letra*, 1991, p. 136.

Numância é a imagem, a comunidade dos que não têm comunidade. Sintomaticamente, Bó parte, em um de seus textos, das fórmulas-de-*pathos* cigano-andaluzas, portadoras de uma certa estranheza, que as torna ilustrativas da heterogeneidade cultural igualmente explorada por Bataille ou Leiris⁵⁴. Na véspera de Reis de 1947, com efeito, Bó evoca a luta do animal contra o homem, o fato de “tourear; ou viver como expor-se”, dirá, muito depois, João Cabral de Melo Neto, em “Lembrando Manolete”⁵⁵, o homem na arena, dançando com um ritmo marcado e dentro de uma geometria absoluta, “Paul Valéry toureando”, segundo o mesmo João Cabral.

A tauromaquia tem a sua liturgia, seu ritual preciso que se ordena desde o começo mesmo da festa brava⁵⁶. Muitas lidas já vi, mas aqui quero dizer de uma, escrever toda a minha memória de duas horas de uma tarde de dezembro de 1945, quando Manolete, o sábio toureiro cordovês, se apresentou na praça da cidade do México. Nestes dias, quem não falava e não dizia de Manolete? Cada um sabia uma anedota, outro aprendeu o segredo misterioso “de la manoletina” e um último soube da boca do próprio doutor da tauromaquia seu sistema de cálculo para encontrar a diagonal salvadora no paralelograma da sombra do touro. Às quatro em ponto da tarde, e a expectativa estava nos olhos, nos ouvidos, no próprio pulso que bate com a espera da coragem. Silvério Pérez alternava com o rei da festa e algum outro que escapou à minha lembrança. O desfile dos “diestros”, de suas “quadrilhas”, dos “picadores” numa praça iluminada de céu e de cor humana dá uma intimidade cordial entre os espectadores: vamos todos participar de uma mesma emoção, da comunhão afetiva pelo triunfo do toureiro.

O primeiro — de chifres afiados, negro e transbordando de bufos — saiu à praça com bravura desafiante. Os peões do toureiro dão voltas diante dele para que o matador estude o instinto de seu inimigo, saiba da direção de sua investida e da nobreza de sua peleja. Neste primeiro entrou Manolete para um passe. Nunca o esquecerei. Dirigiu-se aos «burladeros» com passo lento e preguiçoso até o quase centro da arena; ali deteve seus passos, segurou a capa entre as mãos para o passe da «verônica», juntou seus pés, ergueu-se e convidou o touro provocado pelo vermelho da capa.

54 LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*, 2001; Idem. *A idade viril* (precedida de *A literatura como tauromaquia*), 2003.

55 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*, 1994, p.506.

56 Relembremos Bataille: “Do começo ao fim da corrida, ela permanecia tensa de angústia, manifestando o terror - que, no fundo, expressava um incontornável desejo - de ver algum desses monstruosos golpes de chifres, que o touro incessantemente enfurecido desfecha às cegas no vazio dos tecidos coloridos, para projetar o toureiro pelos ares. É preciso dizer, aliás, que, quando o temível animal passa e torna a passar pela capa, sem descanso e sem trégua, a um dedo do corpo do toureiro, o espectador experimenta o sentimento de projeção total e repetida, característica do jogo físico do amor. A proximidade da morte é sentida da mesma forma. Essa sucessão de passes felizes é rara e desencadeia na multidão um verdadeiro delírio. Nesses momentos patéticos, as mulheres gozam, de tal modo estão tensos os músculos das pernas e do baixo ventre”. BATAILLE, Georges. *História do olbo*, 1981, p.50. Escrito, sob pseudônimo, em 1928, o relato de Bataille, que pode ser lido não só como alegoria da guerra em preparo, mas da sua teoria da inoperância, ganha edição quase clandestina, em 1947. A edição definitiva seria póstuma (1967).

O toureiro, com o silêncio companheiro de milhares de vozes, susteve a investida com a dureza do cristal de rocha com a pequena rotação do corpo que conserva a verticalidade de seu eixo⁵⁷. Para que contar o grito único da praça em sua homenagem e o alarido que seguiu a manobra repetida do lidador? (..) O matador detém seus passos, levanta sua figura sobre a ponta de seus pés, agacha e mete a cabeça entre os ombros e com o estoque convida seu adversário. O animal investe já com a cerviz vencida e o matador, com pulso e sorte, mergulha sua espada em seu pescoço. O touro dobrou seus joelhos em agonia, o «puntillero» com seu punhal acaba piedosamente com sua vida e o matador recebe do público, de milhares de vozes que estendem seu lenço ao ar, o prêmio que todo toureiro espera: a orelha e o rabo do touro morto. Para que gritar os gritos de «olé», os chapéus e os homens no circo, as flores e as mulheres para o herói toureiro em sua volta triunfadora⁵⁸.

Bó assiste, no México, em 1945, a um capítulo deslocado da Espanha gótica, feudal, que é, ainda a Espanha franquista, reformulada sob Marshall⁵⁹. Uma falena barroco-surrealista. Mas podemos dar mais um exemplo de anacronismo estético em seus ensaios. O crítico não teme recuar ao outono da Idade Média para nele encontrar chaves interpretativas do após-guerra europeu.

O século XII é a centúria adequada para se saber em que medida abre caminho uma concepção inteligível do homem enquanto humano. Nesse século, anteriormente ao assim chamado humanismo renascentista, um espírito criador de gosto e de graça anima a vida de laicos e de monges; buscam-se na antiguidade normas e ideais; o estilo românico alcança seu apogeu e o gótico se eleva ogivalmente em oração, dando à pedra leve movimento para a liberação de seu peso; surgem as literaturas vernáculas e os novos ritmos goliardos expressam a íntima emocionalidade dos tempos; o drama litúrgico começa a formar-se; as universidades abrigam em seu seio uma geração ávida de saber humanamente o que é o divino e o que é humano. Os sentidos se iluminam; elementos dispersos - natureza e homem criados por Deus - se reconciliam num pensamento ordenado.⁶⁰

É a Europa evocada, em formação, logo no momento de maior perigo, quando ela se desmancha, e nessa arqueologia do moderno, Efraín Tomás Bó entende, aliás

57 Mais uma vez Bataille: “A roupa de matador, nesse aspecto, acentua uma linha reta, erecta e rija como um jato, cada vez que um touro se lança e passa ao longo do corpo (a roupa molda, exatamente, o cu). O tecido vermelho-vivo, a espada brilhando ao sol, diante do touro agonizante cujo pelo continua fumegando, enquanto sobre ele escorrem suor e sangue, completam a metamorfose e destacam o aspecto fascinante do jogo”. Ibidem, p. 53. Sobre o particular, SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, 1992, p. 125-136.

58 BÓ, Efraín Tomás. “Torerias”, *Letras e Artes*, 1947, p.4.

59 Por informação de seu filho, João Batista Lanari Bó, sabemos que Efraín morou no México, em Cuba e na Colômbia.

60 Idem. “O humanismo de São Bernardo interpretado por Albert Béguin”, *Diálogo*, 1958, p. 84.

como Otto Maria Carpeaux, que essas primeiras influências italianas produzem na Catalunha, muito mais do que na Espanha, ou seja, nas margens, um petrarquismo que se antecipa ao petrarquismo internacional do século XVI, assim como sabe também que um poeta como Ausias March, por exemplo, no século XV, se a língua da sua região não fosse de divulgação tão restrita, tal como o português, mesmo no século XX, ele já seria reconhecido universalmente como o grande poeta que de fato é. A leitura não é síncrona da escritura. Daí a contrassenha dos orquídeos: *Dante ou nada*.

Aliás, Dante, no *Purgatório* (Canto XXIV, v 52-4), sabe que já pertence a uma nova ordem estética e explica a Bonagiunta que retira seu conhecimento do Amor: “I mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”⁶¹. É a mais breve e mais genial arte poética, comenta Bó, que se tenha formulado porque o poeta é aí definido material e metafisicamente: material, porque é um escrevinhador, um secretário, que faz anotações, rascunha e, conforme o Amor dita, ele transcreve; mas é metafísico porque quem dita é Eros, o amor da tradição lírica, mas também o amor transcendente que movimenta o universo. A inspiração e a ética são assim reconciliadas pela retórica⁶². “Tal eu sou quando / Amor me inspira, noto, e a sensação / íntima vou nas rimas explanando”. Daí a conclusão de Bó: “O *dolce stil novo*, amparado na tradição agostinoplatônica, fundamentava sua potência de ato criador no amoroso movimento do amante ao formoso modelo amado. Cantava mais que a mulher concreta — Beatrice, Laura, Dulcinea — a ideia, o modelo transcendente imponderável”, o que permitia a Bó aventar que “se se toma em conta a matéria ou língua, a essência emocional, a intelectual e fonética-estética compreenderemos que há uma simbiose de forma e conteúdo e uma interinfluência tal, onde nem sempre se pode determinar que elemento é gerador ou gerado”⁶³. Relativização, portanto, de

61 Young, em carta a Abdias do Nascimento (1978), conta que, durante a viagem de 1941-2, Godofredo Iommi lia para os *orquídeos* a *Divina Comédia*. “Godô leu, traduziu e fez sua interpretação existencialista, que era a filosofia que nos formava na época, e com ela interpretamos (*A Divina Comédia*) como uma jornada ontológica, ou seja, como a construção do ser de Dante”.

62 TEMPLER, Margherita De Bonfils. “Quando Amor Mi Spira, Noto ...” (*Purg. XXIV*).” *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 1980, p. 79-98. “Muito diferente da imagem romântica do poeta inspirado, cultivador da Poesia coração (*Gemut*, como dizem os alemães), o Dante é o poeta *doctus*, e sua poesia uma poesia do intelecto (embora o intelecto dantesco seja também um ‘intelletto d’amore’, capaz de compreender todas as gamas do sentimento e da paixão humanos, o que permite que se perfaça, nessa poesia, uma interpenetração sutilíssima de racionalismo e sensibilidade”. CAMPOS, Haroldo de. “Dante e a poesia de vanguarda”, 1965, p.87.

63 Confronte-se com a leitura de Giorgio Agamben: “L’eredità che la civiltà occitanica ha trasmesso alla cultura occidentale non è tanto una certa concezione dell’amore (...), quanto il nesso Eros-linguaggio poetico, l’*entrebescamen* [a mescla] di desiderio e poesia. E se si volesse cercare, sulla traccia esemplare di Spitzer, un *trait éternel* della poesia romanza, è certo che proprio questo nesso potrebbe fornire il paradigma capace di spiegare tanto il *trobar clos*, come ‘tendenza specificamente romanza verso la forma preziosa’, che l’analogia tensione della poesia romanza verso un’autosufficienza e un’assolutezza del testo

centro e periferia, causa e efeito, ativo e passivo, precursor e epígono. Sem gravidade na bolha cosmonáutica, Bó (que não devia desconhecer “El secreto de Garcilaso”, o ensaio de 1937 que Lezama Lima incluiria em *Analecta del reloj*) escolhe o décimo soneto, de 1535:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
.....
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

E, a partir dessa teoria, reversível e retrospectiva, da subjetividade e da memória, como aquela por ele ativada a partir da tauromaquia, postula que essa mesma subjetividade, remotamente petrarquista e dantesca, foi levada por Góngora e San Juan de la Cruz ao centro de sua poética, como abandono de toda referência e concorrência na igualização (Mallarmé, glossolalia, espiritualidade-religiosidade). “No carmelita, a linguagem e a essência mística apenas repousam no significado lógico das palavras em si, ou da união delas. Góngora, com depurada literatura, depurou seu discurso de toda a substância lógica para criar a profunda interioridade das *Soledades*”⁶⁴. Em outras palavras, Góngora (o surrealismo barroco, a linhagem mallarmaica, a literatura contemporânea) livrou-se do literal em nome do litoral, o perímetro tangível, o *contato*⁶⁵.

A consequência historiográfica mais contundente talvez seja a refutação do modelo nacional, em nome da redução sociológica, método que também serviria a

poetico. Il *trobar* è *clos* perché è nel suo chiuso circolo che si celebra l'unione senza fine del desiderio e del suo fantasmatico oggetto, mentre la concezione tipicamente medioevale del carattere fantasmatico dell'amore trova la sua risoluzione e il suo appagamento in una pratica poetica (...). Il testo poetico è l'unico asilo offerto a un *amor de lonb* 'che non vuole possedere il proprio stato di nonpossesso', perché è nel suo chiuso spazio che Eros cerca di appropriarsi poeticamente di ciò che non potrebbe altrimenti essere né afferrato né goduto. E finché quest'essenziale *entrebescamen* testuale di desiderio e parola poetica non sarà stato compreso ed esplorato, ogni tentativo di ricostruire un supposto costume erotico occitanico passa semplicemente a fianco del fenomeno trobadorico”. AGAMBEN, Giorgio. “L'erotica dei trovatori”, 1975, p. 85- 88.

64 BÓ, Efrain Tomás. “Uma disputa poética do século XVI”, *Letras e Artes*, 1949, p.15. Em 1970, Deguy, Fédier, Iommi, Marteau, Simmons e Tronquoy publicam, nas edições Ducros de Bordeaux, uma edição bilingue da primeira *Soledad*.

65 NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*, 2016.; DERRIDA, Jacques. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, 2000.

Haroldo de Campos, com equivalente abstração historicista⁶⁶, para pensar uma poética sincrônica, muito embora Bó desconfie que a atitude decolonial não seja propriamente uma desconstrução da metafísica nacional, mas simples inversão dialética do dualismo.

Mas, sobre o crescer e o amadurecer coletivos imperam leis objetivas. O domínio ativo de uma situação se logra quando se tomam direções fecundas até o ponto exato da solução ótima. O vigoroso impulso de autodesenvolvimento — pelo menos no plano teórico-político — que anima a certos povos coloniais e que se manifesta, objetivamente, no chamado nacionalismo, não seria uma nova modalidade do velho ativismo ocidental? O repertório de valores que anima o nacionalismo e o desenvolvimento econômico nestes tempos e que se resume em industrialização, urbanização, diversificação e aumento de consumo não é mais do que o antigo caminho do ativismo ocidental. A mentalidade colonial em liquidação não seria auto-consciência da falsificação da história, como pretende Cheik Anta Diop, citado por Guerreiro Ramos, e sim, a confirmação dessa história, quer dizer, o reconhecimento do valor positivo das fórmulas tecnológicas da civilização e das instituições políticas ocidentais. Reinterpretação da história, do ponto de vista afro-asiático, por exemplo, seria avaliação da medida em que o impacto ativista ocidental desnaturalizou instituições, formas de vida e sistemas religiosos daqueles povos.⁶⁷

O modelo que Bó capta, na cultura contemporânea, é o do corpo lacerado, esse que lhe apontava Abdias do Nascimento em sua evocação. Ele passa aos poucos a ocupar, na biopolítica, o lugar da *língua*, significante mestre nas leituras heideggerianas, paulhanianas, lacanianas, haroldianas:

O agrimensor K., na obra de Franz Kafka, sabe que um alto funcionário do castelo tomará sua viatura num lugar determinado e para lá se conduz a fim de conseguir uma entrevista. Funcionários subalternos exigem-lhe que abandone sua espera. K. não obedecerá e verá retirar-se a sua viatura e a esperança da graça do encontro. Somente seu corpo, as dimensões sólidas do corpo testemunharão sua liberdade de esperar, de esperar infinitamente mesmo sem esperança. “Le jugement du corps vaut bien celui de l’esprit et

66 Haroldo propunha, em suma, uma redução estética, em que o pensamento poético de determinadas linguagens experimentais estrangeiras era submetido à clivagem, em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, para o apropriar, deglutir e tornar “nosso”. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, 2006; CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, *Tendência*, 1962; Idem. “Carta a Affonso Ávila”, *Tendência*, 1962, p.119-122; SANTIAGO, Silviano. “Paulistas e mineiros”, *Revista de Cultura Vozes*, 1977, p. 39-46.

67 BÓ, Efraín Tomás. “A redução sociológica (Guerreiro Ramos)”, *Diálogo*, 1958, p.100-1. A relação de Bó com Guerreiro Ramos era antiga, cf. Idem. “Correspondência de um brasileiro com Berdaieff”, *Letras e Artes*, 1948, p. 10. Nos anos 60-70, Efraín Tomás Bó trabalhou no CENPHA (Centro de Pesquisas Habitacionais) ligado à PUC-RJ.

le corps recule devant l'anéantissement"⁶⁸. Camus estabelece uma importante feição antropológica – e por que não morfológica? – entre a opinião sobre a vida e o gesto físico com que se externa esta opinião⁶⁹.

Na *eidōs tes zōēs* ou forma-de-vida, essência e existência, potência e ato, matéria e forma indeterminam-se e se referem, reciprocamente, como *vida*, indiscerníveis enquanto substâncias, porém, distintas como manifestação e aparência. Na ideia de uma forma-de-vida, de existência e essência fundidas, assim como também na conjunção de *zōē* e *bios*, viver e vida deixam entrever uma terceira margem, cujo contorno ainda está se configurando: de um lado, a forma-de-vida é uma vida inseparável da sua forma; mas, de outro lado, ela é separável de qualquer outra coisa e contexto. Ela pode ser abertamente despolitizada. Há aí, segundo Agamben, uma ontologia do estilo, que denomina o modo em que uma singularidade testemunha a si mesma no ser e este exprime-se no corpo em questão. É a tese de *A expressão americana* de Lezama Lima: visto pelo avesso, isto é, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco latino-americano opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores. Mas a questão conota um inequívoco correlato político. Assim como o *ancien régime* tentou administrar as causas, a modernidade ora liquefeita pretende agora controlar os efeitos. Aquilo que, de início, foi uma atividade da vida, uma condição ativa, tornou-se, atualmente, um estado puramente jurídico e passivo, em que ação e inação, privado e público, se embaralham e confundem. A identidade contemporânea é em suma uma identidade sem *pessoa*, para a qual o espaço ético-político perde, completamente, seu sentido e exige ser repensado *da capo*.

Entre arqueologia e história, afrouxam-se, portanto, as barreiras, pois confluem, como nas teologias islâmicas e cristãs aliás, a redenção e a criação, os profetas e os anjos. Conforme essa tradição, Deus empreenderia dois tipos de obras ou práticas, a obra de redenção e a de criação. Os profetas aplicam-se à primeira, como mediadores para anunciar a obra de salvação. São as vanguardas. Os anjos encarariam a segunda, como guardiães do mistério (ou *ministério*, particularmente em Kafka) da criação. A obra de salvação é hierarquicamente precedente em relação à de criação. Daí a superioridade dos profetas em relação aos anjos. Ou das vanguardas às práticas niveladoras, tachadas de mau gosto. Há, não obstante, uma proximidade entre a prática das vanguardas e a liturgia, uma vez que a atividade litúrgica, *obra pública*, é essencialmente um mistério, uma espécie de ação teatral feita de gestos e palavras que se realizam no tempo e

68 CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, 1942, p. 20.

69 BÓ, Efraín Tomás. “Parágrafos sobre Camus”, *Letras e Artes*, 1949, p.15.

no espaço, para a salvação do homem. A tauromaquia. No mundo contemporâneo, a liturgia deixa de ser, entretanto, a celebração de um rito exterior, que deposita a verdade *ailleurs*, num dogma e, ao contrário, só na efetivação, aqui e agora, dessa ação absolutamente performática, o crente pode encontrar, enfim, a sua verdade e a sua salvação.

As vanguardas e os seus modelos contemporâneos podem, então, ser lidos como a retomada de um paradigma essencialmente litúrgico, em que a ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou mimético, para tornar-se uma performance absoluta, uma pura liturgia. O caso emblemático é Duchamp quem, aliás, na opinião de Godo Iommi, é um mero epígono de Blaise Cendrars, o que nos permitiria repensar também *en passant* o modernismo brasileiro como um todo. Agamben, a partir dessas premissas, conclui que artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar, porque também o carpinteiro ou o sapateiro (o *maker* ou *hacedor* de Borges) não é o titular transcendente de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que, no uso, e apenas no uso, de seu corpo fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. A arte, portanto, é apenas o modo pelo qual esse ser anônimo a que chamamos artista, mantendo-se constantemente fiel a uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida⁷⁰. O caso José Heitor⁷¹. Vejamos que, a seu modo, Efraín Tomás Bó já era consciente dessa deriva que constitui o mundo contemporâneo e que atravessa, por sinal, a própria Hermandad Orquídea, quando afirma:

A angelologia do Antigo Testamento está impregnada de aspectos culturais e políticos. Exércitos divinos ou demoníacos são lançados entre a

70 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II*, 5, 2012; Idem. *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, 2017; Idem. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, 2017; NANCY, Jean-Luc. "Da obra e das obras", 2016, p.93-102.

71 "Dois artistas são mencionados por Abdias no artigo do GAM [Galeria de Arte Moderna, nº 15, 1968. Nele Abdias defende a criação do Museu de Arte Negra, MAN] por estarem vinculados à ideia de uma estética negra: Rubens Valentim e José Heitor da Silva. Abdias visitou o ateliê de Valentim na Universidade de Brasília, cujos 'relevos, esculturas e pinturas' expressavam uma conexão entre referências eruditas e populares, nos quais elementos 'Afro-baianos se inserem dialeticamente em sua obra ao cânon Artístico europeu'. Dessa maneira, para Abdias: 'Realiza-se um dos propósitos do MAN... tornar-se uma ponte cultural entre o Brasil e a África Negra'(...). Curiosamente, no entanto, o MAN não possui obras de Valentim. José Heitor da Silva, também destacado por Abdias, ao contrário, é um dos artistas negros revelados pelo MAN e possui obras importantes que se encontram na coleção, como as esculturas em madeira *Proteção* e *Drama dos mendigos negros*. De acordo com Abdias: 'Enquanto Rubens Valentim terça os refinados estilos, José Heitor representa o autodidata e mágico criador, mais parece um artista transviado em Além Paraíba (MG). Cada peça que esculpe tem o compromisso de ato litúrgico e de função comunitária...". CASTRO, Maurício B. de; SANTOS, Myriam S. dos. "Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra", *Modos*, 2019, p.174-189.

terra e o céu com poderes luminosos sobre a criatura humana. No Novo Testamento, quando a divindade se hipostasia na pessoa do Filho e quando a Mãe é aclamada rainha do céu e dos Anjos, as entidades angélicas se unem ao homem nos cânticos laudatórios e no Banquete quotidiano que oferece o corpo de Deus como alimento dos fiéis. Nessa intimidade cultural entre homem e anjo há mais do que uma identidade parcial. Há, evidentemente, uma mesma raiz ontológica, talvez com diferença de grau em relação ao ser, unindo os espíritos celestes aos descendentes adâmicos. As consequências litúrgicas, políticas e místicas desse encontro metafísico contribuem para desviar o ponto de gravidade antropocêntrico de toda a história, de toda a teologia e também de toda a filosofia. O homem não seria o centro da criação, mas sim uma tensão, um vir a ser, uma paixão ou vertigem angélica⁷².

Em sua leitura de *Grande sertão: veredas*, publicada quando do aparecimento do romance, em 1956, Efraín Tomás Bó tenta explicar o fenômeno local e, para tanto, afirma, usando as categorias de Vicente Ferreira da Silva, que o romance ocidental é pura subjetividade e sua temática apoia-se, exclusivamente, no homem interior, na alma imutável e em seu destino; mas a filosofia contemporânea, no entanto, destitui o homem de sua posição convergente no processo histórico. “A representação corpórea da criatura, o centralismo dominante de sua peripécia individual, o modo de ser humano é uma carência e apenas a oferta de uma oportunidade histórico-espacial de desempenhos”⁷³, o que leva-o, não só a questionar as relações entre matéria e memória⁷⁴, mas a relembra a leitura que Carlos Astrada fez do *Martín Fierro* (antagônica, por sinal, à de Borges), mesmo que Bó dela tome também distância parcial.

72 BÓ, Efraín Tomás. “Uma antropologia angélica”, *Diálogo*, 1956, p. 102-3. Ver AGAMBEN, Giorgio e COCCIA, Emanuele (eds). *Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*, 2009.

73 Idem. “Parágrafos dispersos sobre os clássicos da América”, 1957, p.38.

74 “Em Hudson há uma fidelidade alucinatória à lembrança, lembrança que se torna uma longinquidade arcaica, uma atávica rememoração. Na Inglaterra, exilado física e espiritualmente da Patagônia, recorda o presente orgânico de uma serpente que o acompanhou noturnamente numa cova. Em *Los pájaros y el hombre* diz que ‘La imagen total del ave está en el aspecto, en el sonido que emite y todo junto en el ambiente’. Eu encontro esta concepção nos cavalos de Fafafa – ‘o rasgável da alma da gente’. Na matança dos cavalos pelos Hermógenes, aqueles ‘iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados”. IDEM – *ibidem*, p.41. Mello Mourão acrescenta: “como queria Efraín Tomás Bó, ‘a realidade americana parece surgir de um conúbio entre homens e natureza’. Não será por acaso que o fascínio desse conúbio está presente em todos os clássicos, que fundaram a literatura americana e, pois, que fundaram a América. José Hernández (*Martín Fierro*), o mais ingênuo desses fundadores, quase um primitivo, diz, na carta-prefácio de seu livro elementar, que seus ‘gauchos’ peledores e glosadores, eram todos ‘filhos da natureza’”. MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do saber*, 1990, p. 53.

Carlos Astrada disse aqui, em São Paulo, que na reflexão filosófica e na cultura dos povos americanos predomina o fator autóctone sobre o genérico, resultando a acentuação dos problemas antropológicos e sociais⁷⁵. Para o pensamento especulativo é válida a afirmação do filósofo argentino. Mas, em nossos clássicos, acreditamos ter assinalado uma via de acesso ao núcleo ontológico da existência americana e seus módulos expressivos. A angústia – como instrumento da analítica existencial – é um estado posterior da inocência, da queda, como queria Kierkegaard. O personagem de nossos clássicos é um vir-a-ser, sumido na natureza que, como o fáustico Riobaldo, está sempre na perplexidade da tentação demoníaca. Talvez o homem dos clássicos da América *seja menos* em relação ao homem que se concebe a partir da subjetividade. Não obstante, na *Carta sobre o humanismo*, lemos que “com este menos nada perde o homem, mas ganha – porque chega à verdade do ser. Ganha a essencial pobreza do pastor, cuja dignidade estriba em ser chamado pelo ser mesmo à custódia de sua verdade”⁷⁶.

O amigo Godo Iommi deixou de Efraín Tomás Bó um perfil muito preciso.

No podíamos alcanzarle. Obligados a sostenernos como una edad cierta y siempre ambigua, asexuada en su insurgencia, máscara de máscaras - todas reales en la vacua legitimación del alma. No queríamos, siquiera alcanzarle. En el acto este sereno desdecirse.

¿Cuánto vivimos? Ignoro aún fechas, estaciones, huidas, cruceros, estancias. Inhábil, sé del momento. Con desaparición inconclusa, hasta el desvanecimiento en el codo de la selva, los dos, a solas, seguros el uno en la muerte del otro - ¡aquellos animales reidores entre aborígenes y enfermedades pestilentes en nuestras sangres!-

Desde 1917 a 1978, desde la provincia argentina de Entre Ríos al mundo para caer en Río de Janeiro; tanto mundo, y por suerte en vano. No podríamos ser jamás - ni siquiera poetas que fue lo más indeleble que conocimos. ¿Para qué decir? ¿Quién de nosotros dice? ¿Por qué, por qué haber dicho y escrito?

Hubiéramos raudos...

Pero hay en Río de Janeiro un cadáver y en Punta de Piedra, en Chile, un cenotafío, hay estos textos y una infiel disidencia en la amistad que nos retiene. Éramos desaparecientes. Sin perdón. El resto es juego para saciar, deliberadamente, la vanidad ineludible del día a día, salvo el amor. Pero este sí que es un absoluto silencio⁷⁶.

75 Refere-se à palestra “La filosofía latinoamericana como exponente de una cultura autónoma”, in *Anais do Congresso Internacional de Filosofia* (São Paulo, 9 a 15 de agosto de 1954). São Paulo, 1956, vol III, p. 1077-1083. A convite de Hermann Gorgen, Bó colaborou com os *Cadernos teuto-brasileiros*, com artigos como “O Brasil e o comércio com as superpotências industriais” (*Deutsch-Brasilianische Hefte*, vol. 9, nº 5. Nürnberg, 1970, p.300-7).

76 IOMMI, Godo. “Nota”, 1983, s.p. Registro, finalmente, minha gratidão aos que colaboraram com esta busca: João Batista Lanari Bó, Maria Lúcia de Barros Camargo, Silvano Santiago, Rafael Sprengel-burd e Marcial Di Gonzo Bó.

Referências Bibliográficas

A.B. [Antonio Berni]. “Quirós-Torres Garcia”. *Latitud*. a.1, nº 1, Buenos Aires, fev. 1945.

AGAMBEN, Giorgio. *Creazione e anarchia. L’opera nell’età della religione capitalista*. Vicenza, Neri Pozza, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Karman*. Breve trattato sull’azione, la colpa e il gesto. Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Archeologia dell’ufficio. Homo sacer II, 5*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

AGAMBEN, Giorgio.; COCCIA, Emanuele (eds). *Angeli*. Ebraismo, Cristianesimo, Islam. Vicenza, Neri Pozza, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte. Ed. da UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. “L’erotica dei trovatori”. René Nelli, *L’erotique des troubadours*, Paris, 1974 (Union Générale d’Edition)”. *Settanta*. a. 6, nº 1, p. 85-88, Milão, jan-mar. 1975.

ANTELO, Raul. “Antônio Pedro e a condição acefálica”. *Semear*. nº 9, p.161-194 Rio de Janeiro, 2004.

ARDEN QUIN, Carmelo. “Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan”. *Arturo*. nº 1, s.p, Buenos Aires, verão 1944.

ÁVILA, Maria Jesús. “Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos”. *Revista de História da Arte*. nº 8, p. 286-305, 2011. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16712/1/RHA_8_Varia_ART_3_MJ%0c3%081vila.pdf. Acesso em: 11 fevereiro 2022.

ÁVILA, Maria Jesús.; CUADRADO, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Lisboa, Museu do Chiado, 2001.

AYUSO, María Luz e PINEAU, Pablo. “Julio Cortázar en el ‘Mariano Acosta’. Marcas biográficas de su formación”. *Historia y Memoria de la Educación*. nº 7, p. 467-

497, Madrid, 2018. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/18496/17436>. Acesso em: 11 fevereiro 2022.

BAJARLIA, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires, Araujo, 1946.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo, Escrita, 1981.

BÓ, Efraín Tomás. *Los cuadernos del hombre-verde y otros*. Viña del Mar. Investigación gráfica, 1983, p.13.

BÓ, Efraín Tomás. "A escultura de José Heitor". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1968.

BÓ, Efraín Tomás. "O humanismo de São Bernardo interpretado por Albert Béguin". *Diálogo*. n° 10, p. 84, São Paulo, dez. 1958.

BÓ, Efraín Tomás. "A enumeração surpreendida' na poética de Jorge Guillén". *Diálogo*. n° 11, p.3, São Paulo, ago. 1959.

BÓ, Efraín Tomás. "A redução sociológica (Guerreiro Ramos)". *Diálogo*. n° 10, p.100-1, São Paulo, dez. 1958.

BÓ, Efraín Tomás. "Parágrafos dispersos sobre os clássicos da América". *Diálogo*. n 8, p. 35, São Paulo, nov. 1957.

BÓ, Efraín Tomás. "Kierkegaard y la filosofía actual". *Revista Brasileira de Filosofia*. n° 6, p. 75-86, São Paulo, 1956.

BÓ, Efraín Tomás. "Uma antropologia angélica". *Diálogo*. n° 3, p. 102-3, São Paulo, mar. 1956.

BÓ, Efraín Tomás. "O demonismo em Kierkegaard". *Diálogo*. São Paulo, n° 1, p.101-3, set. 1955.

BÓ, Efraín Tomás. "Parágrafos sobre Camus". *Letras e Artes*. a.4, n° 131 , p.15, 17 jul. 1949.

BÓ, Efraín Tomás. "Torerias". *Letras e Artes*. a. 2, n° 27, p.4, Rio de Janeiro, 5 jan. 1947.

BÓ, Efraín Tomás. “Elogio da surpresa”, *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. a.2, nº 35, p.15, Rio de Janeiro, 16 mar 1947.

BÓ, Efraín Tomás. “Poema”. *Nadie parecía*. nº 3, p.4, La Habana, nov. 1942.

BÓ, Efraín Tomás. “San Bernardo”. *Nadie parecía*. nº 9, p.8, La Habana, nov. 1943.

BÓ, Efraín Tomás. “Vicente Fatone: *Introducción al conocimiento de la filosofía en la India*”. *Letras de México*. nº 23, , p. 277-278, México, nov. 1944.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “Dante e a poesia de vanguarda”. In: VÁRIOS AUTORES. *O meu Dante*. Contribuições e depoimentos. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965, p.87.

CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”. *Tendência*. nº 4. Belo Horizonte, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. “Carta a Affonso Ávila”, *Tendência*. nº 4, p.119-122, 1962.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.

CANÈ, Luis. “Carnaval negro”. *Conducta*. nº 25, jul. 1943.

CASTRO, Maurício B. de; SANTOS, Myriam S. Dos. “Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra”. *Modos*. Revista de História da Arte. v. 3, nº 3, p.174-189, Campinas, set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663189/25050>. Acesso em: 2 fevereiro 2022.

CORTÁZAR, Julio. “Bruma”. *Addenda*, IV, nº1, p. 13, Buenos Aires, 1935.

CRISPIANI, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo*. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

DEGUY, Michel. “História da poesia”. In: _____. *Reabertura após obras*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2010, p.154-9.

DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Apresentação, tradução e notas de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo/Rio de Janeiro, Cosac & Naify/Sette Letras, 2004.

DEGUY, Michel.; COLLOT, Michel. “Tombeau de la circonstance. Entretien”. *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention). n° 2, p. 141-3, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição. Trad. F. Figueira, V. Silva, J. F. Figueira, V. Silva, A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito. Lisboa, KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

D’ORS, Eugenio. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ed. Ricardo Parellada, Madrid, Encuentro, 2009.

FERNANDES Jr., Rubens. “Fernando Lemos: Um surrealista no Brasil”. *Zum. Revista de fotografia*. 2 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/>. Acesso em: 2 fevereiro 2022.

FERNANDEZ LOPEZ, Olga. “Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina”. In: PEREZ BARREIRO, Gabriel e BORJA-VILLEL, Manuel Borja-Villel (Ed.). *La invención concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 139-151. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_patricia_phelps_de_cisneros.pdf. Acesso em: 2 fevereiro 2022.

FLUSSER, Vilem. “Habitar a casa na apatridade”. In: _____. *Bodenloss*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo, Annablume, 2007, p.221-236.

FRANÇA, José-Augusto. *A pintura surrealista em Portugal*. Lisboa, Artis, 1966.

FRANÇA, José-Augusto. *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*. Lisboa, inquérito, 1949 (coleção Cadernos surrealistas).

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad del arte. México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

IOMMI, Godo. “Nota” In: BÓ, E.T. *Los cuadernos del hombre-verde y otros*. Viña del Mar. Investigación gráfica, 1983, s.p.

IOMMI, Godo. *Hoy me voy a ocupar de mi cólera*. Valparaíso. Escuela de Arquitectura UCV, 1983.

IOMMI, Godo. *Hay que ser absolutamente moderno. Arthur Rimbaud*. Valparaíso. Escuela de Arquitectura UCV, 1981.

IOMMI, Godo. “Lettre de l’errant”. *Ailleurs*. a. 1, n° 1, p.14-24, Paris, 2 set. 1963.

LACAN, Jacques. “Lituraterra” In: _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003, p. 21.

LACAN, Jacques. “L’instance de la lettre dans l’inconscient”. In: _____. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p.520.

LEIRIS, Michel. *A idade viril* (precedida de *A literatura como tauromaquia*). São Paulo, Cosac Naify, 2003.

LEIRIS, Michel. *Espelbo da tauromaquia*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

LEZAMA LIMA, José. “Una oscura pradera me convida” In: _____. *El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas, Ayacucho, 1981, p. 9.

LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.

MALDONADO, Tomás. “Torres García contra el arte moderno”. *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción*. n° 2, p. 1-2, Buenos Aires, dez. 1946.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Poesia, poeta, poema*. Florianópolis, MAPA, 1999.

MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do mar*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

MOURÃO, Gerardo Mello. *A invenção do saber*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1990.

MOURÃO, Gerardo Mello. Prefácio. In: BÓ, E. T. *A escultura de José Heitor*. Viña del Mar, Investigación gráfica, 1983, s. p.

M. R. O. [María Rosa Oliver]. “Consagración del teatro negro: de Ira Aldridge a Paul Robeson”. *Latitud*. n° 1, p. 11-12, Buenos Aires, fev. 1945.

NANCY, Jean-Luc. “Peã para Afrodite”. In : _____. *Demanda. Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Penna et al. Florianópolis, Ed. da UFSC/ Chapecó, Argos, 2016, p.315.

NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A instância da letra*. Trad. Sérgio J. de Almeida. São Paulo, Escuta, 1991.

NASCIMENTO, Abdias do. “Uma orquídea para Efraín”. *Tboth*. n° 3, p.193, Brasília, Senado Federal, set.-dez. 1997.

ONETTI, Juan Carlos. “Infidencias sobre Torres García”. *Mundo Hispánico*. n° 326, Madri, maio 1975.

ORTIZ ODERIGO, Nestor R. “Primeros atisbos del teatro afroyanqui: los minstrels shows”. *Conducta*. n° 19. Buenos Aires, mar-abr. 1942.

PAYRÓ, Julio E. “Exposición de arte chileno”. In: _____. *Arte y artistas de Europa y América*. Buenos Aires, Futuro, 1946, p.279-294.

PÈREZ ORAMAS, Luis. “La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica”. In: _____. *Un moderno en la Arcadia*. Madrid, El Viso, 2016, p.11-38.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2ª ed. definitiva. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.

RUVITUSO, Clara. *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Berlim, Iberoamericana-Vervuert, 2015.

SANTIAGO, Silviano. “Paulistas e mineiros”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v.71, n° 1, p.39-46, jan.-fev., 1977.

SIMÕES, João Gaspar. “Do ‘surrealismo’ em Portugal”. *Letras e Artes*. a.6, n° 239, p.5, Rio de Janeiro, 10 fev. 1952.

SOBRAL, Luís de Moura. *Le Surréalisme portugais*. Montréal, Galeria UQAM, 1984.

SORIANO, Osvaldo. “Cortázar”. *Humor*. Buenos Aires, set. 1983.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris, Gallimard, 1992.

TEMPLER, Margherita De Bonfils. “Quando Amor Mi Spira, Noto ...” (*Purg.* XXIV).». *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. n° 98, p. 79-98, 1980.

TORRES GARCIA, Joaquín. *La recuperación del Objeto*. Lecciones sobre plástica. Montevideu. Biblioteca Artigas, 1965.

VÁRIOS AUTORES. *Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespereira: primeiras exposições individuais*. Lisboa, Jalco, 1952.

VÁRIOS AUTORES. *Fernando Lemos: a fotografia surrealista - the surrealist photography*. Porto, Mimesis, 2002; *Fernando Lemos: eu sou fotografia*. Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 2011; *Fernando Lemos e o surrealismo*. Madeira, Centro das artes Casa das Mudas, 2005.

WALDBERG, Patrick. *Le surréalisme*. Genebra, Skira, 1962.

ZUBIRI, Xavier. *Sobre el problema de la filosofía y otros escritos*. Madri, Alianza, 2002.

Submissão: 12/10/2021

Aceite: 29/10/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e90618>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.