

outra travessia

**a arte, entre a festa
e a mudez**



outra travessia

Revista de Literatura nº 19

Ilha de Santa Catarina 1º semestre de 2015

a arte, entre a festa e a mudez

Número organizado por

Susana Scramim

Luciana di Leone

Editores

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Jorge Wolff

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Ilustrações da Capa:

de Max Cachimba, tomadas do livro *Dante y Reina*, de César Aira (Buenos Aires: Mansalva, 2009)

Capa, Diagramação e Projeto Gráfico:

Cláudio José Girardi - cjgirardi@gmail.com

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Carlos Eduardo Schmidt Capela / Jorge Wolff/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Revisão:

Luz Adriana Sánchez Segura / Manuela Quadra de Medeiros

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Périco (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Sússekind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Sumário

- Los fantasmas [fragmento]
7. *César Aira*
- A arte, entre a festa e a mudez
9. *os editores*
- O sagrado de transgressão: Teoria da festa (seguido do apêndice “Guerra e sagrado”)
Roger Caillois
- O barco ébrio / Le bateau ivre
57. *Arthur Rimbaud*
- Leitura do “Bateau ivre” de Rimbaud
61. *Furio Jesi*
- O talismã de Furio Jesi
77. *Giorgio Agamben*
- “arte Rorschach”
81. *Artur de Vargas Giorgi*
- O convívio da poesia
105. *Luciana di Leone*
- Dilemas da arte colaborativa: nomadismos, nivelamento relacional e coletividades
121. *Marcelo Wasem*
- Redes colaborativas entre colectivos culturales y redefinición de la comunidad:
el caso de la lucha por la derogación del Código de Faltas en Córdoba, Argentina
143. *Laura Maccioni e Gabriel Loyber*
- A in(corpo)ração da arte na vida e “trice-versa”:
os Parangolés e o desbunde coletivo dos 60 e 70
161. *Ana Carolina Cernicchiaro*
- Encontro em carne-viva
171. *Matheus Araujo dos Santos*
- Diretrizes para Autores
189.



El desarrollo de la arquitectura “real”, es decir de los elementos decorativos, está directamente ligado con la posibilidad de acumular provisiones para los trabajadores o esclavos que hacen el trabajo, que lo hacen sin tener tiempo de ir a cazar o a recoger comida. Esas acumulaciones inciden en la desigualdad. Un mecanismo que se usa para aminorar los excesos de acumulación, y regular la riqueza (sin regulación no habría riqueza), es el *potlatch*, la fiesta en la que se derrocha toda clase de comida y bebida y otros elementos, en un gasto loco, momentáneo, que vuelve las cosas a su nivel deseable. La fiesta, asociada a las formas temporarias o perecederas del arte, cumple con su fulgor y su abundancia la función de atraer a la mayor cantidad de gente posible; la cantidad es necesaria a su vez para que la manifestación artística, que no va a permanecer en el tiempo, sea apreciada por el mayor número posible. Hay una economía inherente a la manifestación artística, en todas sus formas, y ésta es la que se da en este caso.

Claro que el *potlatch* es todavía la prehistoria de la fiesta, su genealogía podría decirse, porque con el tiempo debe surgir la alternativa de que no se haga presente *más* gente sino gente especial, la gente que importa, sutílización de la sociabilidad. El fin lógico de este proceso es la fiesta unipersonal, de la que el sueño es el modelo más acabado.

César Aira, *Los fantasmas*, 1990.



A arte, entre a festa e a mudez

“Estética relacional” ou “arte da pós-produção” são expressões empregadas por Nicolas Bourriaud para caracterizar uma série de intervenções artísticas contemporâneas, correspondentes a um mundo crescentemente globalizado e informatizado¹. Tais tendências de intervenção artística mereceram a atenção de Hal Foster, para quem obras delas representativas, “a meio caminho entre a instalação pública, a *performance* sombria e o arquivo privado”, não deixam de assinalar “um giro distintivo da arte recente”². Em termos gerais, essa reviravolta é identificada, sobretudo, em operações artísticas resultantes de um trabalho de “manipulação secundária” de materiais pré-existentes (através de processos de seleção, combinação e edição, de corte e montagem, realizados a partir de imagens, textos, sons e outros resíduos imediatamente disponíveis no enorme arquivo informático, processos esses que radicalizam a prática *ready-made*), que em conjunto definiriam os contornos de “um novo estatuto da arte na era da informação”, sucedânea da era da produção. Trata-se, como a denomina Foster, e não sem uma fina e ferina ironia, de uma “arte festiva” (“*Artsy party*”, em inglês), na qual predomina uma “promiscuidade de colaborações”, uma “interatividade feliz” que, por sua vez, leva a um questionamento das noções de autoridade e originalidade, tão caras aos hoje clássicos modernos. Uma arte do dom ou da oferta, em que algo compartilhado (convivências e encontros, inclusive com outros discursos) demanda ou motiva uma participação coletiva, a formação de uma comunidade que se reúne tanto a fim de dar a ver quanto de se dar a ver, mostrar e mostrar-se. Nela discursividade e sociabilidade se conjugam seja nos processos de criação, seja nos de exposição, e revelam uma certa disposição em valorizar o cotidiano e uma postura ética (que se traduz especialmente por uma crítica, não raro ambígua, ao capitalismo global e ao consumismo). Embora perceba na arte festiva a abertura de possibilidades pertinentes, Foster não deixa de criticá-la, sobretudo em função de uma certa postura

1. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009; _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

2. Em “Arte festiva”, texto publicado na edição de nº 6, de 2005, de *Otra parte*, revista dirigida por Graciela Speranza e Marcelo Cohen, e que pode ser acessado no endereço www.revistaotraparte.com/node/403, de onde provêm os fragmentos aqui citados.

3. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 9. Tradução nossa, como de todos os trechos desse livro citados em diante.

ingênua, que corre o risco de se transformar em um elogio mais ou menos implícito à sociedade de mercado e, ainda, na assunção de analogias pouco exigentes acerca das complexas relações entre a “pós-produção artística” e a produção social, ou seja, entre o domínio da estética e o da biopolítica. Como assinala Foster, a arte reclama tomadas de posição, o que só pode ser feito através da conjugação, nos e com os objetos artísticos, de uma perspectiva a um só tempo crítica, estética e epistemológica, com o que se torna para ela possível “contestar o caráter informe da sociedade ao invés de celebrá-lo, reconfigurando-o de uma forma que movimenta a reflexão e a resistência”.

Associatividade e discursividade são parâmetros também privilegiados por Reinaldo Laddaga em sua reflexão sobre a “formação de outra cultura das artes”, subtítulo de *Estética de la emergencia* (2009), livro em que discute o trabalho de alguns artistas contemporâneos que do mesmo modo embasam o ensaio de Hal Foster (como o de Rirkrit Tiravanija ou o de Thomas Hirschhorn, embora o autor privilegie produções coletivas, resultantes da participação em redes ou agrupamentos). Laddaga parte da hipótese de que experimentamos no presente uma mudança na cultura das artes comparável, segundo ele, àquela ocorrida entre o final do século XVIII e meados do século XIX, período em que emerge a configuração cultural da modernidade estética, ou do “regime estético da arte”, como a denomina Jacques Rancière em seu *Aisthesis* (2011). Segundo Laddaga essa configuração cultural começou a entrar em crise nas últimas décadas do século passado, juntamente com formas típicas de organização e associação do capitalismo industrial e do Estado nacional (expressões da modernidade “disciplinária”, conceito que o autor busca em Foucault), quando artistas e escritores começaram a “se interessar menos em construir obras do que em participar na formação de *ecologias culturais*”³. Trata-se, então, para ele, de um verdadeiro “esgotamento do paradigma moderno”, um sintoma da globalização, que, ao mesmo tempo, indica a insuficiência de práticas e posturas artísticas e culturais do chamado pós-modernismo. O silêncio tradicionalmente exigido pela recepção da obra de arte moderna cede lugar, em razão deste esgotamento, a uma sorte de estupefação muda quando nos colocamos, como sublinha o autor, diante dos projetos artísticos por ele analisados, que nos abre um universo ainda desconhecido: “Não sabemos verdadeiramente como falar de projetos... irreconhecíveis desde a perspectiva das disciplinas —nem produções de ‘arte visual’, nem de ‘música’, nem de ‘literatura’— que, no entanto, inequivocamente se encontram na sua descendência; produções que tornam difícil decidir a que tradição nacional ou continental pertencem —se se trata de arte ‘argentina’, ‘americana’ ou ‘francesa’— e que, todavia, colocam em questão a relação entre a produção de representações e de imagens e as formas de

cidadania, só que agora em mais de uma língua, em mais de uma tradição, em mais de um lugar”⁴.

4. *Ibidem*, p. 11.

Precisamente pensando em discussões relativas à situação da arte e da cultura contemporâneas, elegemos o trecho de *Los Fantasmas* (1990), de César Aira, que precede esta apresentação –romance que, em breve, aparecerá publicado pela Editora Rocco, no Rio de Janeiro, em tradução de Jorge Wolff. Para nós, essa roupagem airada –que se complementa com as imagens de Max Cachimba que compõem a capa e a contracapa deste número, tomadas de *Dante y Reina* (2009)– é ideal para a temática que orienta os textos aqui reunidos, dedicados todos eles a manifestações coletivas da arte, ou a produções que fazem do convívio e, por que não, da confrontação, princípios de ativação dos seus procedimentos. Pelo mesmo motivo, incluímos neste número o 4º capítulo de *L’homme et le sacré*, “O sagrado de transgressão: Teoria da festa”, seguido do apêndice “Guerra e sagrado”, que Roger Caillois publicara em 1939 como uma extensão dos seus estudos sobre o dom e o dispêndio. Além dessa tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela, recebemos a contribuição de Vinícius Nicastro Honesko e Fernando Scheibe, que traduziram a “Leitura do ‘*Bateau ivre*’ de Rimbaud”, publicada por Furio Jesi em 1972. Nesse ensaio –dedicado, entre outras coisas, a uma produção coletiva fundamental– Jesi pensa o toque, ou seja, o interdito pela própria essência “separada” do mito, como uma alternativa à máquina mitológica, cujo maior subterfúgio é se postular como portadora de uma verdade nuclear, uma substância, um centro. Perante essa essencialidade vazia, postula Jesi em sua leitura do poema de Rimbaud, não há uma autêntica alternativa conceitual, mas apenas alternativas gestuais, que da revolução à revolta, se articulam como derivas diversas em torno de um tempo que tem a potência de permitir uma passagem do lugar comum ao lugar do comum. Como complemento dessa leitura escrita, Vinícius Honesko disponibilizou para este número a sua tradução de “O talismã de Furio Jesi” (1996), do filósofo italiano Giorgio Agamben; e Carlos Eduardo Capela traduziu o próprio poema de Rimbaud.

Como produções artísticas e culturais não mais centradas na figura do artista, mas propondo-se como coletivos de produção, entre a festa e a mudez, diversas abordagens encaram essa “arte de mais de um”, ora como reviravolta estética, ora como procura de outras formas de comunidade, ora como origem de células de rebelião. A proposta deste número da *outra travessia* foi pensar as práticas coletivas contemporâneas, nas suas dimensões estéticas e políticas, ou estéticas porque políticas, num amplo leque que, para além desses coletivos, também abordasse o próprio pensamento sobre o coletivo. Em resposta a esse chamado, recebemos contribuições que vale a pena mencionar brevemente.

Em “arte Rorschach”, Artur de Vargas Giorgi aborda o chamado *informalismo*, que a partir da década de 1950 reuniu uma espécie de comunidade contingente, quer dizer, não necessariamente coesa ou homogênea, de artistas. No ensaio, Vargas Giorgi analisa os avatares, contratempos e ressonâncias desse coletivo, das suas leituras críticas às suas manifestações pluralistas, e traça uma vasta cartografia, que inclui cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo.

“O convívio da poesia”, de Luciana di Leone, problematiza, em relação com produções contemporâneas pautadas pela amizade, a noção de convívio, não raramente associada à poesia doméstica ou circunstancial. Como di Leone desenvolve, é precisamente a partir desse tipo de produção que se pode pensar numa poesia fora dos dispositivos de consciência, sujeito, ou autonomia, possibilitando outro tipo de trocas e valorações, mas também se abrem perigos inerentes à dimensão convivial, cuja celebração sem fissuras pode pacificar ou domesticar contrastes que fazem a pluralidade constituinte de toda arte.

Em “Dilemas da arte colaborativa: nomadismos, nivelamento relacional e coletividades”, Marcelo Wasem analisa um diferenciado regime estético, que pela sua própria singularidade plural modifica as relações entre artista e público. Como ainda desenvolve este artigo, essa arte amplia a sua potência à medida que está à escuta de vozes coletivas, e faz da errância, da desterritorialização, e de um desejo sempre em movimento, a sua especial *oikonomia* poética.

Laura Maccioni e Gabriel Loyber, em “Redes colaborativas entre colectivos culturales y redefinición de la comunidad: el caso de la lucha por la derogación del Código de Faltas en Córdoba, Argentina”, examina as práticas colaborativas de um conjunto de coletivos que, através de sua produção em rede, desmontam e remontam códigos culturais, dispositivos e disciplinas. Esses coletivos, como explicam Loyber e Maccioni, não só produzem sentidos em confronto com a máquina biopolítica, mas chegam mesmo a ressignificar o espaço e o tempo, ou seja, a mesma sociabilidade, permitindo a emergência de vozes apagadas ou invisibilizadas por discursos dominantes.

Ana Carolina Cernicchiaro em “A in(corpo)ração da arte na vida e ‘trice-versa’: os *Parangolés* e o desbunde coletivo dos 60 e 70”, especialmente a partir dos trabalhos de indumentária de Hélio Oiticica, pensa o corpo e suas agências no sentido de, para além de uma imunitária resistência ao contato, se configurar como algo que resiste à medida que procura o contato. Como um *corpo de resistência por contato*, e configurando assim o próprio âmbito público, essa arte coletiva prepara o espaço de uma comunidade por vir.

Finalizando o número, em “Encontro em carne-viva”,

Matheus Araujo dos Santos estuda *Meu Corpo É Meu Protesto*, *Compassos do Ocaso*, *A Sagração de Urubutsin* e *Pérolas aos Porcos* – trabalhos performáticos produzidos conjuntamente por Sara Panamby e Filipe Espindola–, com o intuito de explorar as possibilidades diferenciais e multiplicadoras de subjetividades que esse tipo de criação encarna.

Queremos agradecer a todos os colaboradores que se dispuseram a enviar seus textos para a *outra travessia*, e, em especial, aos tradutores e convidados. Devemos também um agradecimento a Francisco Garamona, editor da Mansalva de Buenos Aires, que gentilmente liberou a reprodução das imagens de Max Cachimba que compõem as capas desta revista. Todos eles, e elas, prontamente se dispuseram a nos ceder seus trabalhos, fazendo com que este número fosse tão diverso quanto festivo, uma Babel de vozes que, no excessivo do seu dom, permite articular silêncios e silenciamentos que importa aprender a escutar.

Os editores



O sagrado de transgressão: Teoria da festa

Roger Caillois*

À vida regular, ocupada pelos trabalhos cotidianos, tranquila, encerrada em um sistema de interditos, repleta de precauções, em que a máxima *quieta no movere* mantém a ordem do mundo, opõe-se a efervescência da festa.¹ Caso considerados apenas seus aspectos exteriores, esta apresenta traços idênticos em qualquer nível de civilização. Ela implica uma grande concorrência de pessoas agitadas e ruidosas. Tais ajuntamentos massivos favorecem eminentemente o nascimento e o contágio de uma exaltação dispendida em gritos e gestos, e que incita a se abandonar, sem controle, às impulsões mais irrefletidas. Mesmo hoje, em que festas empobrecidas pouco ressaltam do fundo cinzento constitutivo da monotonia da vida corrente, aí aparecendo dispersas, esmigalhadas, quase exangues, podemos ainda nelas distinguir, contudo, alguns miseráveis vestígios do desencadeamento coletivo característico das antigas festanças. Os mascaramentos e as audácias permitidas no carnaval, ao lado das libações e dos bailes populares do 14 de julho, testemunham uma mesma necessidade social, e lhe dão continuidade. Não há festa, mesmo triste por definição, que não contenha ao menos um princípio de excesso e frenesi: é suficiente evocar as fartas refeições funerárias entre os camponeses. Desde outrora até hoje a festa sempre se definiu pela dança, pelo canto, pela ingestão de alimentos, pela bebedeira. É preciso entregar-se a ela no grau máximo possível, até o esgotamento, até o adoecimento. É a lei própria da festa.

I. A festa, recurso ao sagrado

O contraste tem muito maior relevo nas civilizações ditas primitivas. A festa dura várias semanas, diversos meses, entre-

* Fonte: CAILLOIS, Roger. “Le sacré de transgression: Théorie de la fête”, 4º capítulo de: _____, *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1989 [publicado originalmente em 1939], p. 127-168; e o “Appendice III - Guerre et sacré”, p. 219-242. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela.

1. É inútil sublinhar que esta teoria da festa está longe de esgotar os diferentes aspectos de seu motivo. Ela deveria, em particular, ser articulada a uma teoria do sacrifício, que, com efeito, constitui uma sorte de conteúdo privilegiado da festa, fornecendo como que o movimento interior que a resume ou que lhe dá sentido. Ambos aparecem juntos numa relação similar àquela entre alma e corpo. Sem poder insistir nessa íntima conexão (era preciso escolher), esforcei-me em valorizar a atmosfera sacrificial que é própria da festa, na esperança de que seja assim perceptível ao leitor que a dialética da festa duplica e reproduz a do sacrifício.

cortados por períodos de repouso, de quatro ou cinco dias. São amiúde necessários muitos anos para reunir a quantidade de alimentos e de riquezas que serão não somente consumidos e dispendidos com ostentação, mas, ainda, destruídos e desperdiçados pura e simplesmente, pois o desperdício e a destruição, formas do excesso, possuem lugar de direito na essência da festa.

Essa de bom grado se conclui de maneira frenética e orgiaca, em um desregramento noturno de barulho e agitação que os instrumentos mais toscos, batidos com cadência, transformam em ritmo e dança. Segundo a descrição de uma testemunha, a massa humana, pululante, ondula pisoteando o solo, saracoteia dando voltas em torno de um mastro central. A agitação se traduz por toda espécie de manifestações a ela acrescidas. Aumenta e se intensifica com tudo que a exprime: batidas obsessivas das lanças sobre os escudos, cantos guturais fortemente escandidos, movimentos bruscos e promíscuos de dança. A violência nasce espontaneamente. De tempos em tempos rixas acontecem: os combatentes são separados, alçados ao ar por braços vigorosos, acalentados até que se acalmem. A dança não é interrompida. De maneira similar, casais de súbito a abandonam, indo se unir nas moitas vizinhas, e retornam para tomar seu lugar no turbilhão, que prossegue até o amanhecer.

Compreende-se que a festa, representando um paroxismo tamanho de vida e desfigurando violentamente as pequenas preocupações da existência cotidiana, apareça para o indivíduo como um outro mundo, em que ele se sente sustentado e transformado por forças que o ultrapassam. Sua atividade diária, colheita, caça, pesca ou criação, nada mais faz que ocupar seu tempo e fornecer-lhe as necessidades imediatas. Ele sem dúvida dedica a tais afazeres atenção, paciência e habilidade, mas vive, de um modo mais profundo, da lembrança de uma festa e da espera de uma outra, pois para ele a festa constitui, em sua memória e seu desejo, o tempo das emoções intensas e da metamorfose de seu ser.

A chegada do sagrado

É também mérito de Durkheim ter reconhecido a ilustração capital que as festas forneciam, em contraste com os dias de trabalho, à distinção entre o sagrado e o profano. Elas opõem uma explosão intermitente a uma terna continuidade, um frenesi exaltante à repetição cotidiana das mesmas preocupações materiais, o sopro potente da efervescência comum aos calmos afazeres que cada um realiza por conta própria, a concentração da sociedade à sua dispersão, a febre de seus instantes culminantes ao tranquilo labor das fases átonas da existência. Além disso, as cerimônias religiosas a que elas dão ocasião transtornam

a alma dos fiéis. Se a festa é o tempo da alegria, ela é também o tempo da angústia. O jejum e o silêncio são rigorosos antes do desregramento final. Os interditos habituais são reforçados, novas proibições são impostas. Os desbordamentos e os excessos de todo tipo, a solenidade dos ritos e a severidade prévia das restrições contribuem igualmente para fazer do ambiente da festa um mundo de exceção.

Em realidade, a festa é com frequência considerada como o reino do sagrado. O dia de festa, o simples domingo, é antes de tudo um tempo consagrado ao divino, em que o trabalho é interdito, em que cada um deve repousar, rejubilar-se e louvar a Deus. Nas sociedades nas quais as festas não são disseminadas no conjunto da vida laboriosa, mas agrupadas em uma verdadeira *temporada de festas*, é possível perceber melhor ainda a que ponto elas efetivamente constituem o período da proeminência do sagrado.

O estudo de Mauss sobre as sociedades esquimós fornece os mais bem acabados exemplos de um violento contraste entre estes dois gêneros de vida, de resto sempre sensíveis nos povos que o clima ou a natureza de sua organização econômica condena a uma inação prolongada, durante uma parcela do ano. No inverno, a sociedade esquimó se encerra: tudo se faz e se passa em comum, enquanto que durante o verão cada família, isolada sob sua tenda, numa imensidão quase desértica, consegue sua subsistência à parte, sem que nada venha reduzir a porção da iniciativa individual. Face à vida estival, quase inteiramente laica, o inverno aparece como um tempo “de exaltação religiosa contínua”, como uma longa festa. Entre os Indígenas da América setentrional a morfologia social não varia menos com as estações. Também ali, à dispersão do verão sucede a concentração do inverno. Os clãs desaparecem e dão lugar às confrarias religiosas, que executam então as grandes danças rituais e organizam as cerimônias tribais. É a época da transmissão dos mitos e dos ritos, aquela na qual os espíritos aparecem aos noviços e os iniciam. Os Kwakiutls dizem: “No verão o sagrado está embaixo, o profano está no alto; no inverno o sagrado está acima, o profano abaixo”. Seria impossível ser mais claro.

Na vida ordinária, como visto, o sagrado quase exclusivamente se manifesta por interditos. Ele se define como o “reservado”, o “separado”. É colocado fora do uso comum, protegido por proibições destinadas a prevenir qualquer atentado à ordem do mundo, todo risco de destruí-lo e de nele introduzir algum agente perturbador, aparecendo, então, como em essência *negativo*. Este é um dos caracteres fundamentais que com maior frequência foi reconhecido na interdição ritual. O período sagrado da vida social, de todo modo, é precisamente aquele em que as regras são suspensas e a licença recomendada. Sem dúvida, pode-se recusar aos excessos da festa um sentido ritual preciso, e con-

siderá-los apenas como simples *descargas de atividade*. “Estamos tão fora das condições ordinárias da vida”, escreve Durkheim, “e temos consciência tão plena disso, que experimentamos algo como a necessidade de nos colocarmos fora e acima da moral ordinária”. A agitação desordenada e a exuberância da festa de certo respondem a uma sorte de impulsão de detumescência. Já Confúcio se dava conta disso quando, para justificar as festividades em aldeias chinesas, dizia que não se deve “manter o arco sempre tenso, sem nunca o distender, nem sempre distendido, sem jamais esticá-lo”. Os excessos dos transportes coletivos cumprem *também* essa função: eles surgem como uma brusca deflagração após uma longa e severa compressão. Mas este não é mais do que um de seus aspectos, e seguramente menos sua razão de ser que seu mecanismo psicológico. É preciso que tal caráter esgote sua natureza. Os indígenas, com efeito, veem nos excessos a condição da eficácia mágica de suas festas: são eles que de antemão testemunham o sucesso dos ritos, os quais assim prometem, indiretamente, mulheres fecundas, colheitas ricas, bravos guerreiros, caça abundante e uma pesca frutuosa.

O excesso, remédio da usura

O excesso não se limita a acompanhar a festa de maneira constante. Não é um simples epifenômeno da agitação nela desenvolvida. Ele é necessário para o sucesso das cerimônias celebradas, faz parte de sua virtude santa e, ao lado delas, contribui para renovar a natureza ou a sociedade. Parece ser este, de fato, o objetivo das festas. O tempo consome, extenua. É o que faz envelhecer, que encaminha na direção da morte, o que *desgasta*: é o sentido da raiz da qual derivam, no grego e no iraniano, as palavras que o designam. A cada ano a vegetação se renova, e a vida social, como a natureza, inaugura um novo ciclo. Tudo o que existe deve ser então rejuvenescido. Faz-se imperativo recomençar a criação do mundo.

Esse se comporta como um *cosmos*, que funciona segundo um ritmo regular e é regido por uma ordem universal. A medida e a regra o mantêm. Sua lei é a de que qualquer coisa se encontra em *seu* lugar, de que todo evento ocorre em *seu* tempo. Assim se explica que as únicas manifestações do sagrado sejam interdições e proteções contra tudo que poderia ameaçar a regularidade cósmica, ou expiações e reparações com relação a tudo que a perturbou. Tende-se para a imobilidade porque toda modificação e toda inovação coloca em perigo a estabilidade do universo, cujo devir deveria ser controlado de maneira a eliminar as chances de morte. Os germes de seu aniquilamento, contudo, encontram-se em seu próprio funcionamento, que acumula os restos e produz a deterioração do mecanismo.

Não há nada que não se submeta a essa lei, definida e confirmada pelo conjunto da experiência. Mesmo a sanidade do corpo humano exige dele a evacuação regular de suas “sujeiras”, urina e excrementos, e, no caso da mulher, do sangue menstrual. A velhice contudo acaba por enfraquecê-lo e paralisá-lo. Do mesmo modo a natureza, a cada ano, passa por um ciclo de crescimento e de declínio. As instituições sociais não parecem estar ao abrigo desta alternância. Elas também devem ser periodicamente regeneradas e purificadas dos detritos envenenados, que representam a parte nefasta deixada por cada ato realizado visando ao bem da comunidade. Admite-se que um ato como tal, embora tão necessário quanto se possa imaginar, traga consigo alguma sujeira para o sacerdote que assume a responsabilidade por ele, sujeira que, por contágio, alcança toda a sociedade.

Por isso os deuses do panteão védico buscam um ser a quem eles possam transmitir a impureza por eles contraída quando derramam o sangue, ao longo do sacrifício. Esse tipo de purgação geralmente se efetua sob a forma de expulsão ou de morte, seja de um bode expiatório imputado de todos os pecados cometidos, seja de uma personificação do ano velho que se trata de substituir. É preciso expulsar o mal, a fraqueza e a deterioração, noções que coincidem em maior ou menor medida. Em Tonkin, ritos são celebrados com o objetivo específico de eliminar o resíduo impuro de cada acontecimento, e, em particular, dos atos de autoridade. Busca-se neutralizar a irritação, a vontade maligna dos espíritos daqueles que o governo condenou à morte por traição, rebelião ou conspiração. Na China acumula-se o lixo, os dejetos cotidianos da vida domésticas, próximo da porta de entrada das casas, e é com precaução que ele é eliminado durante as festas de renovação do ano, pois ele contém, a exemplo de qualquer sujeira, um princípio ativo que, caso utilizado de modo conveniente, pode trazer a prosperidade.

A eliminação das imundices que o funcionamento de qualquer organismo acumula, a liquidação anual dos pecados e a eliminação do velho tempo não são suficientes. Servem apenas para enterrar um passado destruído e corroído, *que teve seu momento*, e que deve dar lugar para um mundo virgem, cujo acontecimento a festa tem por destino forçar.

Os interditos se revelam impotentes para manter a integridade da natureza e da sociedade. Eles não poderiam, por razão de força maior, contribuir para restaurar sua juventude primeira. A regra não possui em si qualquer princípio capaz de revigorá-la. Há que recorrer à virtude criadora dos deuses e retornar ao princípio do mundo, voltar-se para as potências que transformaram o caos em cosmos.

O caos primordial

A festa se apresenta como uma atualização dos primeiros tempos do universo, do *Urzeit*, a idade original eminentemente criadora que viu todas as coisas, todos os seres e todas as instituições se fixarem em sua forma tradicional e definitiva. Esta época não é outra senão aquela em que viviam e agiam os ancestrais divinos, cuja história os mitos relatam. Para os Tsimshians da América do Norte, os mitos, ademais, distinguem-se das outras narrativas lendárias pelo fato de estarem situados nessa época passada, quando o mundo não apresentava ainda sua aparência atual.

As características deste Grande Tempo mítico foram motivo de um notável estudo de Lévy-Bruhl, a propósito dos Australianos e dos Papuas. Cada tribo possui um termo especial para designá-lo. É o *altjira* dos Aruntas, o *dzugur* dos Aluridjas, o *bugari* dos Karadjeri, o *ungud* dos povos do noroeste da Austrália, etc. Essas palavras com frequência designam ao mesmo tempo o sonho, e, de maneira geral, tudo aquilo que parece insólito ou maravilhoso. Isso porque elas servem para definir uma época na qual “o extraordinário era a regra”. As expressões empregadas pelos observadores tendem todas a colocar em evidência este aspecto de uma idade primordial. Para o Dr. Fortune, esse tempo mítico é aquele em que “a existência chegou ao ser e no qual a história natural começou”. Ele é localizado *no princípio* e ao mesmo tempo *fora* do devir. Elkin observa que ele é tanto presente, ou futuro, quanto passado: “É um estado assim como um período”, escreve, de maneira significativa.

O tempo mítico é, no fundo, origem do outro, e dele emerge continuamente, produzindo tudo que esse manifesta de desconcertante ou de inexplicável. O sobrenatural se encontra constantemente oculto detrás do sensível e tende de maneira incessante a se manifestar através dele. A idade primordial é descrita com singular unanimidade nas regiões mais diversas. É o lugar ideal das metamorfoses e dos milagres. Nada estava ainda estabilizado, nenhuma regra ainda editada, nenhuma forma ainda fixada. Aquilo que, desde então, tornou-se impossível era então factível. Os objetos se moviam por si mesmos, as canoas voavam pelos ares, os homens se transformavam em animais e vice-versa. Mudava-se de pele ao invés de envelhecer ou morrer. O universo inteiro era plástico, fluido e inesgotável. As colheitas aumentavam de modo espontâneo, e a carne crescia sobre os animais tão logo eles eram despedaçados.

Criação do cosmos

Finalmente os ancestrais impuseram ao mundo uma aparência que, desde então, não mais se modificou, leis que, desde então, estão sempre em vigor. Eles produziram os homens

fazendo-os sair da terra, ou transformando os seres mistos, semi-animais, que antes existiam. Ao mesmo tempo criaram ou formaram as diferentes espécies animais e vegetais. Ao modelarem um único indivíduo conformaram à sua semelhança seus descendentes futuros, e todos foram favorecidos pela mutação do arquétipo, sem a necessidade de novas intervenções. Fixaram igualmente o mar, a terra firme, as ilhas, as montanhas. Eles separaram as tribos e instituíram, para cada uma delas, sua civilização, suas cerimônias, os detalhes de suas cerimônias, seus ritos, seus costumes, suas leis.

Mas em razão do fato de que cada coisa e cada ser foram contidos em limites definidos, limites desde então *naturais*, os ancestrais os privaram de todos os poderes mágicos que lhes permitiriam realizar de pronto seus desejos e, sem serem constrangidos por qualquer obstáculo, tornar-se de imediato aquilo que desejavam ser. A ordem, com efeito, não se resigna à existência simultânea de todas as possibilidades, à ausência de regras: o mundo conheceu então limitações insuperáveis que confinam cada espécie em seu próprio ser, do qual são impedidos de sair. Tudo se encontrou estabilizado e os interditos foram estabelecidos a fim de que a organização e a legalidade novas não fossem perturbadas.

Por fim a morte foi introduzida no mundo, graças à desobediência do primeiro homem, com mais frequência atribuída à primeira mulher, através do engano de um mensageiro da divindade, pela asneira do Ancestral “*Gaffeur*”², que usualmente tenta, de modo atabalhoado, imitar os gestos do Criador, e cuja imbecil obstinação traz consequências ao mesmo tempo cômicas e catastróficas. De todo modo, com a morte como um verme no interior do fruto, o *cosmos* saiu do *caos*. A era do *tohubobu* se encerra, a história natural começa, o regime da causalidade regrada se instala. Ao desbordamento da atividade criadora sucede a vigilância necessária para a manutenção em bom estado do universo criado.

Caos e Idade do Ouro

É compreensível que o tempo mítico apareça revestido de uma ambiguidade fundamental: ele se apresenta sob os aspectos antitéticos do Caos e da Idade do Ouro. A ausência de barreira seduz tanto quanto refuta a falta de ordem e de estabilidade. O homem observa com nostalgia um mundo no qual fora apenas preciso estender a mão para apanhar frutos saborosos e sempre maduros, em que safras abundantes enchem os celeiros, sem o trabalho de semear e de colher, onde a dura necessidade do trabalho era desconhecida e os desejos se viam realizados assim que concebidos, sem que fossem mutilados, reduzidos, ou negados por alguma impossibilidade material ou proibição social.

2. É o *Trickster* dos etnógrafos anglo-saxões.

A Idade do Ouro, a infância do mundo enquanto infância do homem, responde à concepção de um paraíso terrestre em que tudo se encontra dado de antemão, e a saída dele implicou a necessidade de ganhar o pão com o suor do rosto. É o reino de Saturno ou de Cronos, sem guerra, comércio, escravidão e propriedade privada. Mas este mundo de luz, de calma alegria, de vida fácil e feliz é ao mesmo tempo um mundo de trevas e de horror. O tempo de Saturno é o dos sacrifícios humanos, e Cronos devorava seus filhos. A fertilidade espontânea do solo não deixa de possuir seu lado contrário. A primeira idade também se apresenta como a idade das criações exuberantes e desordenadas, de produções monstruosas e excessivas.

À inextricável sobreposição das duas representações antagônicas corresponde um esforço de coerência do espírito em separá-las, e é possível observar a mitologia distinguir e contrapor, fazer suceder um Caos e uma Idade do Ouro. Ambos surgem como as duas faces de uma mesma realidade imaginária, a de um mundo sem regra de onde teria saído o mundo regrado em que no presente vivem os homens. O primeiro se opõe a este último como o mundo do mito ao mundo da história, que começa quando o primeiro encontra seu fim. Ele ainda se opõe como o mundo do sonho, cujo nome traz de bom grado, ao mundo da vigília. Aparece, por fim, como o mundo da ociosidade, da abundância e da prodigalidade a que o homem espera ardentemente retornar, na medida em que se vê condenado ao trabalho, à penúria e à necessidade de economizar.

Ao mesmo tempo, e de modo mais ou menos obscuro, esse mundo figura a infância. Para comprová-lo não é necessário aludir à nostalgia, àquela inclinação da memória que leva o adulto a idealizar ao extremo a lembrança de seus verdes anos, que lhe parecem ter sido dedicados aos jogos, livres de preocupações, e que é considerado, contra toda verossimilhança, como o período de uma festa eterna no jardim do Éden. Não resta dúvida, contudo, que as concepções da primeira idade do mundo e do *verde paraíso dos amores infantis* tenham se confundido uma com a outra.

Além do mais, é fato que antes das cerimônias de iniciação pelas quais os jovens são introduzidos nos quadros sociais, suas atividades não se acham submetidas aos interditos que limitam aquelas realizadas pelos homens maduros. Antes do casamento, do mesmo modo, a sexualidade do adolescente é em geral a mais livre que se pode imaginar. Parece que o indivíduo jovem é considerado como ainda não incluído na ordem do mundo, que ele não ameaça caso transgrida leis que a ele não concernem. Ele vive, por assim dizer, à margem do universo regrado e da sociedade organizada. Só pertence ao cosmo pela metade, pois não rompeu ainda toda ligação com o universo fabuloso, o do além, de onde os ancestrais retiraram sua alma para colocá-la e fazê-la renascer no seio de uma mulher, sua mãe.

Em oposição à ordem, à “história natural”, a primeira idade do mundo representa um tempo de confusão universal, que não pode ser imaginada sem angústia. Entre os Esquimós, os aspectos contraditórios da idade primordial parecem intimamente mesclados. Ela possui as características de um caos indiferenciado: tudo estava em trevas, e não havia luz sobre a terra. Não se podia perceber nem os continentes e tampouco os mares. Homens e animais não se diferenciavam uns dos outros. Falavam um mesma língua, habitavam em moradias semelhantes, caçavam da mesma maneira. Na descrição desta época reconhecemos igualmente os traços que de maneira habitual servem para delinear a Idade do Ouro: os talismãs tinham então um poder considerável, era possível se transformar em alimárias, em plantas, em pedras. A carne dos caribus renascia sobre o esqueleto do animal logo depois de ele ter sido comido. As pás com que a neve é recolhida deslocavam-se por si mesmas, de um lugar a outro, sem que fosse preciso movê-las.

Mas essa última possibilidade já manifesta, e de maneira significativa, uma mistura de lamento e terror, isso na medida em que ela ilustra o desejo de um mundo onde tudo seria realizado sem esforço, o que levava ao temor de que as pás tornadas viventes pudessem de súbito fugir de seu proprietário. Por isso elas jamais eram deixadas na neve sem que estivessem vigiadas.

II. A recriação do mundo

Ao mesmo tempo, e pelas mesmas razões, pesadelo e paraíso, a idade primeira aparece como o período e como o estado de vigor criador do qual surgiu o mundo presente, sujeito às vicissitudes da deterioração e ameaçado pela morte. Por conseguinte, é renascendo, revitalizando-se com uma eternidade sempre atual, como se imerso em uma fonte da Juventude de águas sempre vivas, que tal mundo tem a possibilidade de rejuvenescer e reencontrar a plenitude de vida e de robustez que lhe permitirá enfrentar o tempo de um novo ciclo.

Tal é a função ocupada pela festa, definida como uma atualização do período criador, tal como antes já estabelecido. Ela constitui, para retomar uma fórmula precisa de Dumézil, uma abertura no Grande Tempo, o momento em que os homens abandonam o devir para ter acesso ao reservatório de forças todo-poderosas, e sempre novas, representado pela idade primordial. A festa tem lugar nos templos, nas igrejas e nos santuários que, do mesmo modo, constituem aberturas no Grande Espaço, aquele no qual se movimentavam os ancestrais divinos, local

onde os rochedos consagrados são marcos perceptíveis que se mantêm associados aos gestos decisivos dos Criadores.

Procede-se à cerimônia por ocasião de uma fase crítica do ritmo sazonal. Quando a natureza parece se renovar, quando uma modificação visível nela se efetua aos olhos de todos: no princípio ou ao final do inverno nos climas árticos ou temperados; no início ou ao final da estação de chuvas na zona tropical. Com uma emoção intensa, que ao mesmo tempo combina angústia e esperança, parte-se então em peregrinação para os lugares antes percorridos pelos ancestrais míticos. O australiano refaz com piedade o itinerário que eles haviam cumprido, para em todos os lugares em que se detiveram e com zelo repete os seus gestos.

Elkim destacou essa ligação vital, religiosa, que em muito ultrapassa a simples geografia, existente entre o indígena e sua terra, que aos seus olhos se apresenta como a via de acesso ao mundo invisível. Ela o coloca em comunicação com as “potências dispersantes da vida, de que se beneficiam o homem e a natureza”. Caso se veja obrigado a deixar a terra natal, ou se a colonização a transforma, ele se crê votado à morte e se sente enfraquecer, já que não pode mais ter contato com as fontes que periodicamente vivificam seu ser.

Encarnação dos ancestrais criadores

A festa, portanto, é celebrada no espaço-tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo real. Escolhe-se voluntariamente, para este efeito, o momento da renovação da vegetação, e, caso possível, aquele em que o animal totêmico volta a ser abundante. O grupo se dirige ao lugar onde o ancestral mítico modelou a espécie vivente de que ele procede. Ali, o grupo repete o ritual criador de que ele é herdeiro, e que só ele é capaz de levar a efeito.

Atores imitam os fatos e gestos do herói. Eles trazem máscaras que os identificam àquele ancestral meio-homem, meio-animal. Tais acessórios são amiúde cobertos por um pano que, aberto no momento desejado, de súbito revela um segundo rosto, com o que é possível reproduzir as transformações instantâneas que teriam ocorrido na idade primeira. Trata-se, com efeito, de tornar presentes e atuantes os seres do período criador, que, únicos, têm a virtude mágica capaz de conferir ao rito a eficácia desejável. Ademais, não é feita nenhuma distinção clara entre “o fundamento mítico e o cerimonial atual”. Daryll Forde formalmente o constatou entre os Yumas do Colorado: seus informantes confundiam sem cessar o rito que eles tinham o hábito de celebrar com o ato pelo qual os ancestrais na origem o tinham instituído.

Diversos procedimentos conjuntos são empregados para ressuscitar o tempo fecundo dos prestigiosos ancestrais. Algumas vezes é suficiente a recitação de mitos. Esses são, por definição, relatos secretos e poderosos que narram a criação de uma espécie, a fundação de uma instituição. Eles atuam à maneira de palavras de ordem. Recitá-los é o suficiente para provocar a repetição do ato que eles comemoram.

Um outro modo de invocar o período mítico consiste em retracar as pinturas rupestres que sobre as rochas, em galerias retiradas, representam os ancestrais. Restituir-lhes as cores, retocando-as periodicamente (não é necessário refazê-las de uma só vez, completamente: a continuidade seria rompida), faz com que os seres que elas figuram sejam trazidos de volta à vida. Eles são *atualizados* a fim de assegurarem o retorno da estação das chuvas, a multiplicação das plantas e dos animais comestíveis, o aumento da quantidade dos espíritos-infantis que fazem com que as mulheres engravidem, garantindo a prosperidade da tribo.

Recorre-se por vezes a uma verdadeira representação dramática. Na Austrália, os Varramunga encenam a vida do ancestral mítico de cada clã. Para os membros do Serpente Negra, por exemplo, a do herói de Thalawall, desde o momento em que ele saiu da terra até o de seu retorno a ela. Os atores têm a pele coberta por penas que se evolum quando eles se agitam. Com isso simbolizam a dispersão dos germes de vida escapando do corpo do ancestral. Assim o fazendo, asseguram a multiplicação dos Serpentes Negras. Os homens, por sua vez, depois se restauram, regeneram-se e confirmam sua íntima essência pelo consumo do animal sagrado.

Tal consumo, como vimos, é sacrílego, interdito quando se trata de respeitar a ordem do mundo, e não de renová-la. Mas nessa ocasião os membros do clã estão identificados com os seres da época mítica, que não conheciam as proibições e que as instituíram, como outra vez elas o serão. Durante o período precedente os celebrantes são santificados pela observância de um regime rigoroso, e por múltiplas interdições que lhes fizeram progressivamente passar do mundo profano ao domínio do sagrado. Eles são transformados nos ancestrais: as máscaras e os ornamentos que trazem são o signo de sua metamorfose. Podem então matar e consumir o animal, colher e comer a planta com que pactuam misticamente. Eles deste modo realizam a comunhão com o princípio do qual eles retiram a sua força e extraem a vida. Nele absorvem um novo influxo de vigor. Em seguida abandonam para as pessoas dos outros clãs a espécie cuja ressurreição acabam de provocar, que dessacralizaram ao terem sido os primeiros a se servir deste alimento santo, idêntico a eles mesmos, que eles necessitam periodicamente comer num gesto de canibalismo vivificante, de teofagia fortificante: a partir deste momento, eles não mais o comerão livremente. A festa termina, a ordem de novo se encontra instituída.

Ritos de fecundidade e de iniciação

As cerimônias de fecundidade não são as únicas. Outras têm por objetivo fazer com que os jovens adentrem a sociedade dos homens, agregando-os assim à coletividade. São os ritos de iniciação, comparáveis aos precedentes, e, como eles, fundados na representação de mitos relativos às origens das coisas e das instituições.

O paralelismo é absoluto. As cerimônias de fecundidade asseguram o renascimento da natureza, as cerimônias de iniciação o da sociedade. Não importa se coincidentes ou celebradas em separado, elas igualmente tornam atual e presente o passado mítico, a fim de fazer dele sair um mundo rejuvenescido.

No culto Majo, da Nova Guiné, os noviços que adentram o lugar sagrado se comportam como recém-nascidos: eles fingem completa ignorância, simulam não saber se utilizar de utensílio algum, agem como se se deparassem pela primeira vez com os alimentos que lhes são oferecidos. Então, para instruí-los, atores encarnando os ancestrais divinos lhes apresentam cada coisa segundo a ordem pela qual os mitos relatam sua criação, isso por intervenção dos próprios mitos. Para melhor assinalar até que ponto a cerimônia significa o retorno ao caos primordial, e o estabelecimento detalhado da legalidade cósmica, deve ser ressaltado que a vinda ao mundo da ordem não se realiza de súbito, ela mesma se efetua na ordem.

De acordo com Wirz, as cerimônias *majo* são idênticas, quer se trate de fecundidade ou de iniciação. Elas não diferem por seu objetivo. A sociedade, com efeito, sempre caminha passo a passo com a natureza. O noviço é semelhante à semente encerrada no solo, à terra ainda não trabalhada. Na origem, os antepassados transformaram em homens as criaturas monstruosas do Grande Tempo, completaram-nos lhes dando seus órgãos sexuais, suas fontes de vida e de fecundidade. A iniciação, da mesma maneira, faz do neófito verdadeiros homens. A circuncisão completa seus falos. O conjunto da cerimônia lhes garante as diversas virtudes viris, em particular a bravura, a invencibilidade, e, de outro lado, o direito e o poder de procriar. Leva à maioridade a nova geração de homens, como de modo similar os ritos realizados para a reprodução da espécie totêmica asseguram o crescimento da nova colheita ou da nova geração animal.

Quando de sua iniciação, os noviços tomam conhecimento dos mitos e da herança misteriosa e sagrada da tribo. Assistem à demonstração das cerimônias, que por sua vez irão celebrar, e cujo sucesso dará a prova da excelência de sua qualidade de adultos. As danças rituais da América do Norte estão ligadas a dons mágicos, eles mesmos relacionados a relatos secretos que explicam como os ancestrais os adquiriram. O conhecimento do relato e a execução da dança conferem, por exemplo, a “pos-

sessão” do Harpão Mágico, indispensável para o sucesso da caça às lontras, da Poção que ressuscita os mortos, do Fogo Brillhante que queima à distância. A dança nada mais é, para os Kwakiutl, como escreve Boas, que “a representação dramática do mito relativo à aquisição do espírito”, e, em consequência, do dom que ele personifica.

A dança foi revelada pelo próprio espírito ao noviço, que, para autenticar sua iniciação, repete-a portando a máscara e os emblemas do ancestral-protetor que a ensinou para ele. Dançando, ele encarna o ancestral-protetor sob uma forma animal, pois o cerimonial foi desde sempre instituído na idade mítica, antes que o Transformador tivesse fixado cada coisa em sua forma definitiva. Os espíritos apenas aparecem no inverno, isto é, entre dois períodos de trabalho profano, fora do tempo ordinário: o inverno é a estação das festas, das danças nas quais os jovens encarnam os espíritos, para adquirir os dons que estes lhes dispõem, e para se apropriar dos poderes que passam a possuir ao com eles se identificar.

Nos tempos míticos, ademais, os dois tipos de cerimônias (de iniciação e de fecundidade) formavam apenas uma. Strehlow o afirma expressamente para a Austrália, onde eles, no entanto, são mais claramente distintos no ritual: os ancestrais percorriam o Grande Espaço com seus noviços e lhes ensinavam, cumprindo-os, os ritos pelos quais eles criaram os seres ou os fixaram em uma morfologia estável. Eles portanto os iniciavam não através de uma cerimônia “branca”, mas por meio da realização primeira e efetiva, pelo prelúdio de sua atividade criadora.

Suspensão do tempo marcado

De qualquer maneira, é de início importante atualizar a idade primordial: a festa é o Caos reencontrado e de novo figurado. Na China considera-se que o além que precede o caos foi transformado ao ser sete vezes atravessado pelos Relâmpagos. O homem, do mesmo modo, possui sete aberturas no rosto, e aquele que é bem nascido possui sete delas no coração. O Além-do-Caos é personificado por um homem estúpido, “sem aberturas”, desprovido de rosto e de olhos. Ao final de um banquete os Relâmpagos o atravessam sete vezes: não para matá-lo, sublinha Granet, mas para fazê-lo renascer em uma vida superior, para modelá-lo. O tiro ao arco contra o odre parece relacionado (no ritual) a uma festa invernal, a bebedeira da noite longa, que acontece durante os doze últimos dias do ano, quando todos os excessos são cometidos a bel-prazer.

Este é um costume largamente difundido; a festa traz de volta o tempo da licença criadora, que precede e engendra a ordem, a forma e o interdito (as três noções são ligadas e em

conjunto se opõem àquela do Caos). Este período tem seu lugar reservado no calendário. Com efeito, quando se conta os meses por luação, e o ano pela revolução da terra em torno do sol, doze dias ficam em suspensão no final do ciclo solar. Eles possibilitam conciliar as duas maneiras de mensurar o tempo. Tais dias intercalados não pertencem a nenhum mês, a ano algum. Eles estão fora do tempo demarcado, e parecem possuir o atributo de assinalar o retorno periódico e reconstituente do Grande Tempo.

Estes dias, além do mais, são o equivalente do ano inteiro, sua “réplica”, segundo a expressão do Rig-Veda a propósito dos dias sagrados da metade do inverno, na antiga Índia. Cada um deles corresponde a um dos meses, e aquilo que se passa nos primeiros prefigura aquilo que ocorrerá nos segundos. Seus nomes, além disso, são idênticos, e se seguem na mesma ordem. Caso se conte através de um ciclo de dois anos e meio, como no calendário céltico de Coligny, o período intercalado comporta trinta dias, que reproduzem a série de doze meses, repetida duas vezes e meia.

Presença dos ressurgidos

Seja qual for a sua duração, nesse tempo se confundem o além e o mundano. Os ancestrais ou os deuses, encarnados por dançarinos mascarados, vêm se misturar aos homens e interrompem violentamente o curso da história natural. Eles estão presentes nas festas totêmicas australianas, nos *pilou* neocalendônios, nas cerimônias de iniciação papuas e norte-americanas. Os mortos, do mesmo modo, saem de suas moradas e invadem o mundo dos viventes.

Assim, durante a suspensão da ordem universal implicada pela mudança de ano, todas as barreiras são derrubadas e nada mais impede os defuntos de visitarem seus descendentes. No Sião, um personagem infernal abre, no momento certo, as portas do abismo e os mortos por três dias retornam à luz do dia. Um rei temporário governa o país com as prerrogativas de um verdadeiro soberano, enquanto que a população se atira aos jogos de azar (atividade típica de risco e dilapidação, que se opõe diretamente à acumulação lenta e segura de riquezas pelo trabalho). Entre os esquimós, quando das festas de inverno, as almas vêm se reencarnar nos membros da comunidade, e assim afirmar a solidariedade e a continuidade das gerações. Depois disso o grupo delas se despede, com solenidade, para que as condições normais da existência retomem seu curso.

Quando a temporada de festas é fracionada, e elas são distribuídas pelo ano inteiro, sempre se constata um período no qual os defuntos têm licença de frequentar a sociedade dos vivos. Depois, ao final do tempo que lhes é concedido para sua invasão

anual, eles são reenviados a seu domínio, por intermédio de um conjuro explícito. Em Roma, em datas fixas, levanta-se a pedra que fecha o *mundus*: é uma abertura do Palatino, tido como a via de acesso ao mundo infernal, como a contração deste mundo mesmo e, conforme seu nome indica, como a contraparte exata do mundo dos viventes, de que é o simétrico no além. Ele simultaneamente representa o resumo do Grande Espaço, em face da extensão profana, e a abertura que permite sua comunicação. As almas, então, erram em liberdade na cidade como nos três dias de maio, ao final dos quais cada chefe de família as expulsa de sua casa cuspidando favos que, até o ano seguinte, protegem a ele e aos familiares de incursões como tais. O retorno dos mortos mantém-se com frequência ligado à mudança do tempo: em toda Europa, é sobretudo na noite de São Silvestre, isto é, durante a última noite do ano, que os ressurgidos, os espectros ou os fantasmas têm licença de fustigar os viventes.

III. Função do desregramento

O entreato de confusão universal que constitui a festa realmente evidencia a duração da suspensão da ordem do mundo. Por isso os excessos são então permitidos. Torna-se importante agir contra as regras. Tudo deve ser feito às avessas. Afinal, na época mítica o curso do tempo estava invertido: nascia-se velho, morria-se criança, duas razões que contribuem para tornar recomendável, nestas circunstâncias, o desregramento e a loucura. Visando tornar mais seguro o reencontro com as condições de existência do passado mítico, busca-se por todos os meios fazer o contrário do que é feito habitualmente. Toda exuberância, de outro lado, manifesta um acréscimo de vigor que apenas pode trazer abundância e prosperidade à renovação esperada.

Uma e outra causa levam a transgredir as proibições e a ultrapassar a medida, a aproveitar a suspensão da ordem cósmica para tomar a regra no contrapé quando ela interdita, para abusar sem restrição quando ela permite. Desta maneira, todas as prescrições que protegem a boa ordenança natural e social são então sistematicamente violadas. Tais transgressões, contudo, não deixam de constituir sacrilégios, pois atentam contra as regras que imperavam na véspera, e destinadas a voltarem a ser, amanhã, as mais santas e invioláveis. Figuram realmente como sacrilégios maiores.

De maneira geral, toda circunstância que parece fazer oscilar a existência da sociedade e do mundo, e que, portanto, exige ser renovada pelo influxo de um vigor jovem e excessivo,

é assimilada ao instante patético da mudança do tempo. Não surpreende, nestas condições, o recurso a licenças análogas ou idênticas às daquelas dos dias intercalados no intento de equilibrar a ação de um flagelo, como é relatado com relação a tal tribo australiana por ocasião de epidemias, ou aos indígenas de tal outra, que, quando da aparição da aurora austral, tomam-na como um incêndio celeste que ameaça os consumir. Em casos como tais os mais velhos ordenam a troca de mulheres.

Que os indígenas tenham o sentimento de que com isso restauram o universo, atacado em seu ser, é algo indubitável. Prova-o o modo como os fidjianos reagem no caso de uma má colheita: temendo a penúria, realizam uma cerimônia por eles denominada “criação da terra”. Essa, com efeito, acaba de mostrar seu esgotamento, de modo que se impõe rejuvenescê-la, fazer com que renasça, conjurar a ruína que espreita o mundo e os homens.

Sacrilégios sociais por ocasião da morte do rei

Quando a vida da sociedade e da natureza se encontra resumida na pessoa sagrada de um rei, a hora de sua morte determina o instante crítico, é ela que desencadeia as licenças rituais. Essas assumem então o aspecto que corresponde estritamente à catástrofe ocorrida. O sacrilégio é de ordem social. É praticado às expensas da majestade, da hierarquia e do poder. Não há nenhum caso do qual se possa afirmar que o desencadeamento das paixões, por muito tempo contidas, tire proveito do enfraquecimento forçado do governo, ou da ausência passageira da autoridade. Pois jamais se opõe a menor resistência ao frenesi popular, que é considerado como tão necessário quanto fora a obediência ao monarca defunto. Nas ilhas Sandwich, a multidão, ao saber da morte do rei, comete todos os atos considerados criminosos em tempos ordinários: ela incendeia, pilha e mata, enquanto que as mulheres são forçadas a se prostituir publicamente. Na Guiné, relata Bosman, desde o momento em que a população toma conhecimento da morte do rei, “cada um rouba seu próximo o mais e melhor que pode”, e tais roubos continuam até a proclamação do sucessor.

Nas ilhas Fidji, os fatos são ainda mais claros: a morte do chefe dá o sinal para a pilhagem, e as tribos submetidas invadem a capital e ali cometem toda sorte de bandidagens e depredações. Para evitá-las, com frequência opta-se por guardar em segredo o falecimento do rei, e quando as tribos vêm perguntar se o chefe morreu, na esperança de devastar e pilhar, a elas é respondido que seu corpo está já decomposto. Elas então se retiram decepcionadas, mas dóceis, por terem perdido a ocasião.

Este exemplo mostra com clareza que o tempo da licença é exatamente aquele da decomposição do corpo do rei, ou seja, o período agudo da infecção e da nódoa que a morte representa, o tempo de sua plena e evidente virulência, ativa e contagiosa no mais alto grau. A sociedade deve dela se proteger demonstrando sua vitalidade. O perigo só acaba com a eliminação completa dos elementos pestilentos do cadáver real, quando de seus restos nada mais sobra que um duro e são esqueleto incorruptível. Considera-se que a fase perigosa teve fim: o curso habitual das coisas pode assim ser restabelecido. Um novo reinado começa após um tempo de incerteza e de confusão, durante o qual se efetuava a liquefação das carnes do Conservador.

O rei, com efeito, é por essência um Conservador, cujo papel consiste em manter a ordem, a medida e a regra, princípios estes que se deterioram, envelhecem e morrem com ele, e que, na mesma medida em que a integridade física dele decresce, perdem a força e a virtude eficaz que possuíam. A sua morte, desta maneira, abre uma espécie de intervalo para a vigência da virtude eficaz inversa, isto é, do princípio da desordem e do excesso, gerador da efervescência da qual renascerá uma ordem nova e revigorada.

Sacrilégios alimentares e sexuais

De modo similar, os sacrilégios alimentares e sexuais têm por objetivo, nas sociedades totêmicas, assegurar ao grupo subsistência e fecundidade durante um novo período. As licenças estão ligadas à cerimônia da renovação do animal sagrado ou àquela da integração dos jovens à sociedade dos homens.

Ritos como tais inauguram um novo ciclo vital, e por isso assumem o papel exato da mudança de tempo nas mais diferenciadas civilizações que ensaiam um retorno ao caos, uma fase na qual a existência do universo e da legalidade é de súbito posta em questão. Violam-se então os interditos que, no tempo ordinário, asseguram o bom funcionamento das instituições e a marcha regular do mundo, e que diferenciam o permitido e o proibido. Mata-se e se consome a espécie reverenciada pelo grupo, e, em paralelo ao grande crime alimentar, comete-se o grande crime sexual: a lei da exogamia é transgredida.

Em benefício da dança e da noite, e desprezando os laços de parentesco, os homens do clã se unem com as esposas do clã complementar, portanto originárias do seu próprio clã, e que como tais lhes são interditas. Entre os Warramunga, quando os membros da fratria Uluuru celebram sua cerimônia de iniciação, no início da noite eles levam suas mulheres aos membros da fratria Kingilli, que haviam realizado, sabe-se disso, todos os preparativos para a festa e que entretêm, então, relações sexuais

com mulheres pertencentes, entretanto, a sua fratria. Relações incestuosas como tais de ordinário provocam o *frisson* do terror e da abominação, sendo os culpados punidos com castigos rigorosos. Já durante a festa elas são permitidas e obrigatórias.

É imperativo sublinhar que esses sacrilégios são tomados como tão rituais e santos quanto as próprias interdições por eles violadas. Aqueles, assim como que estas, remetem ao *sagrado*. Ao longo do *pilou*, a grande festa neocaledônia, relata Leenhardt, intervém um personagem mascarado cuja conduta é contrária a todas as regras. Ele faz tudo que é proibido aos demais. Encarnando o ancestral identificado por sua máscara, ele imita e repete as ações de seu mestre mítico, “persegue as mulheres grávidas e inverte as noções passionais e sociais”.

Mito e incesto

Trata-se, mais uma vez, da adoção de um comportamento em conformidade com o exemplo lendário proposto pelos ancestrais divinos: estes, no caso, praticavam o incesto.

O casal original é na maioria das vezes formado pelo irmão e pela irmã. É o caso em numerosas tribos oceânicas, africanas e americanas. No Egito, Nut, a deusa do Céu, vinha todas as noites se acasalar com seu irmão Keb, o deus da Terra. Na Grécia, Cronos e Rhéa são igualmente irmão e irmã, e se Deucalião e Pyrrha, que repovoam o mundo após um dilúvio, não o são, eles quando menos são primos apartados pela lei da exogamia. O incesto, ainda mais, é característico do Caos: ambos se implicam mutuamente. O Caos é o tempo dos incestos míticos, e o incesto é de maneira corrente tomado como desencadeador de catástrofes cósmicas. Entre os Achantis africanos, caso aquele que se uniu a uma mulher a ele interdita, comprometendo assim a ordem universal, não tenha recebido sua justa punição, os caçadores não podem mais matar nas florestas, as colheitas param de crescer, as mulheres não mais dão à luz, os clãs se mesclam e deixam de existir: “Tudo se torna então Caos no mundo”, conclui com clareza o observador.

Entre os esquimós, o desregramento sexual manifesta o retorno ao período mítico. As orgias ocorrem durante a festa de extinção das lâmpadas, celebrada no solstício de inverno. Apagam-se e voltam depois a ser acesas, simultaneamente, todas as lâmpadas da estação. Torna-se com isso perceptível a mudança do ano, assim localizada e ilustrada. Durante o intervalo de obscuridade que simboliza o Caos, os casais se unem sob o fundo banco alinhado com a parede da casa invernal. Procedem-se à troca de todas as mulheres. O princípio que determina tais uniões temporárias é por vezes conhecido: no Alasca e no *Cumberland Sound*, um ator mascarado, personificando a deusa Sedna, aca-

sala os homens e as mulheres segundo seus nomes, ou seja, em conformidade com a situação em que estiveram os ancestrais lendários de quem herdaram os nomes. A suspensão das regras ordinárias da regulamentação sexual, desta maneira, não significa nada mais que uma emersão passageira do tempo criador já passado.

Os mitos de incesto são mitos de criação. Eles em geral explicam a origem da raça humana. A virtude da união interdita, característica do Grande Tempo, soma-se à fecundidade da união sexual regular. As práticas eróticas são particularmente importante entre os Papuas Kiwaï e Marind-Anim, na medida em que reproduzem aquelas que serviram aos ancestrais para criar os vegetais úteis. Na festa, como observou Lévy-Bruhl, o desregramento é tão eficaz pela magia simpática quanto pela participação na potência criadora dos seres da idade primeira.

Valor do desregramento sexual

O ato sexual em si mesmo já possui uma potente fecundidade. Ele é *quente*, como dizem os Thonga, isto é, desenvolve uma energia capaz de aumentar, e excitar, todas as demais que se manifestam na natureza: a orgia da virilidade, cuja ocasião é propiciada pela festa, auxilia assim a função natural pelo simples fato de que ela estimula e reanima as forças cósmicas. Este resultado, porém, poderia do mesmo modo ser efeito de qualquer outro excesso ou de qualquer outro desregramento, já que todos eles assumem seu papel na festa.

Dado que a ordem que conserva, mas que se desgasta, é fundada pela medida e pela distinção, a desordem regeneradora implica o exagero e a confusão. Na China, uma barreira contínua de interditos separa os sexos em todas as manifestações da vida pública ou privada. O homem e a mulher trabalham apartados, em ocupações distintas. Mais ainda, nada daquilo que diz respeito a um deve entrar em contato com o que concerne ao outro. Nas festas, contudo, durante os sacrifícios, a lavragem ritual e a fundição dos metais, todas as vezes que é preciso criar, a ação conjugada do homem e da mulher é requisitada. “A colaboração dos sexos, escreve Granet, em tempos normais sacrílega, era tida como tanto mais eficaz a ponto de ser reservada aos momentos sagrados”. As festas de inverno, deste modo, culminavam numa orgia em que homens e mulheres, ao combaterem entre si, arrancavam suas vestimentas. Isto, sem dúvida, era feito menos para se desnudar do que para se adornar com as roupas conquistadas.

A troca de vestimentas, de fato, constitui como que a assinatura do estado de Caos, o símbolo da inversão dos valores. Ocorria durante as *Sacées* babilônicas, e, entre os judeus, por

ocasião da festa orgiaca dos *Purim*, em violação direta da lei de Moisés. É necessário, sem dúvida, relacionar a ritos desta natureza o duplo disfarce de Hércules e de Onfália. Na Grécia, em todo caso, a festa argiva da troca de vestimentas entre rapazes e moças é chamada, de modo significativo, *hybristika*. Pois bem, a *hybris* representa o ataque à ordem cósmica e social, o excesso que ultrapassa a medida. Os textos a representam como característica dos Centauros, os monstros metade homens, metade animais, da mitologia, raptos das mulheres e apreciadores de carne crua, encarnados, como reconheceu Dumézil, por membros de confrarias iniciadas e mascaradas, que intervêm com violência na mudança do ano e, a exemplo de seus correspondentes lendários, agem como típicos transgressores de todas as interdições.

Exageros fecundos

A fecundidade nasce do exagero. À orgia sexual, a festa acrescenta a ingestão monstruosa de alimentos e bebidas. As festas “primitivas”, preparadas com grande antecipação, apresentam em alto grau essa característica que é mantida, de modo surpreendente, nas civilizações mais refinadas. Nas antestérias atenienses, cada um recebia um odre de vinho, e instituía-se a seguir uma sorte de torneio cujo vencedor era aquele que primeiro esvaziava o seu. Durante o *Purim*, o Talmude indica que se deveria beber até tornar-se impossível distinguir um do outro os dois gritos específicos da festa: “Maldito seja Aman” e “Bendito seja Mardoqueu”. Na China, caso se creia nos textos, as provisões são acumuladas “em pilhas mais altas que uma colina”, cavam-se lagoas que são enchidas de vinho e sobre as quais seria possível manobrar barcos, assim como seria possível organizar uma corrida de carros sobre a montanha de víveres.

Cada um deve se empanturrar até o limite do possível, se encher como um odre distendido. O exagero das descrições tradicionais manifesta um outro aspecto de tais excessos rituais: o torneio de jactância e bravatas que acompanha o desperdício de riquezas acumuladas, sacrificadas. É conhecido o papel que os duelos de fanfarrice possuíam nos festins e nas bebedeiras dos Germanos, dos Celtas e de muitos outros povos. É necessário forçar a prosperidades das próximas colheitas, dispendendo sem contar o conteúdo dos celeiros e exacerbando ainda tal gesto pela palavra. Concursos ruinosos são abertos para premiar aquele que oferecerá o maior penhor em uma sorte de aposta com o destino, para obrigá-lo a devolver com juros, ao cêntuplo, o que ele terá recebido.

Cada um esperava conseguir, conclui Granet, ao comentar as práticas chinesas, “uma remuneração melhor, um rendi-

mento mais alto dos trabalhos futuros”. Os Esquimós fazem o mesmo cálculo. As trocas e as distribuições de presentes que acompanham as festas de Sedna, ou o despacho das almas para o além, possuem uma eficácia mística. Tornam a caça abundante. “Sem generosidade, nenhuma chance”, sublinha Marcel Mauss, apoiando-se sobre uma observação que precisa que “a troca de presentes tem por efeito produzir a abundância de riquezas”. Aquela que ainda é praticada na Europa atual, precisamente por ocasião do ano novo, constitui como que um tênue vestígio de uma circulação intensa de todos os tesouros, antes destinados, quando da mudança de ano, a revigorar a existência cósmica e a reforçar a coesão da existência social. A economia, a acumulação e a mensuração definem o ritmo da vida profana; já a prodigalidade e o excesso ditam o ritmo da festa, do intervalo periódico e exaltante da vida sagrada que interrompe o fluxo daquela e lhe proporciona juventude e saúde.

Da mesma maneira, aos gestos regrados do trabalho, que garantem as subsistências, se opõe a agitação frenética da festividade que as dilapida. A festa não comporta somente desregramentos de consumo, da boca e do sexo, mas também desregramentos de expressão, do verbo ou do gesto. Gritos, ofensas, injúrias, trocas de ditos grosseiros, obscenos ou sacrílegos, entre um público e um cortejo que o atravessa (como no segundo dia dos Antestérios, nas Leneanas, nos Grandes Mistérios, no carnaval, na festa medieval dos Loucos), refregas de pilhérias e gracejos irônicos entre o grupo de mulheres e o de homens (como no santuário de Demeter Mysia, próximo de Pellana de Acaia) constituem os principais excessos de palavras.

Os movimentos não ficam atrás: mímicas eróticas, gestulações violentas, lutas simuladas ou reais. As contorções obscenas de Baubo, que provocam o riso de Demeter, despertam a natureza de sua letargia e trazem a ela fecundidade. Dança-se até o esgotamento, agita-se até a vertigem. Rápido se chega às brutalidades: na cerimônia do fogo entre os Warramunga, doze participantes empunham tochas flamejantes. Um deles ataca os que estão diante dele empregando seu brandão como uma arma; rapidamente se inicia um conflito geral em que as tochas crepitam ao bater nas cabeças, com o que faíscas ardentes são espalhadas sobre os corpos dos combatentes.

Paródia do poder e da santidade

Atos interditos e atos excessivos não se mostram suficientes para marcar a diferença entre o período do desencadeamento e o da regra. A eles são acrescentados atos ao revés, pelos quais as pessoas se esforçam por se conduzir de maneira exatamente contrária ao comportamento normal. A inversão de todas as relações

parece a prova evidente do retorno do Caos, da época da fluidez e da confusão.

Por isso as festas nas quais se procura reviver a primeira idade do mundo, as Crônias gregas ou as Saturnais romanas, de nomes tão significativos, incluem a inversão da ordem social. Os escravos comem nas mesas dos senhores, dão-lhes ordens, ridicularizam-nos, e estes os servem, obedecem-lhes, sofrem afrontas e reprimendas. Em cada uma das casas, um Estado em miniatura é constituído: as funções importantes, os papéis de pretores e de cônsules são confiados aos escravos, que então exercem um poder efêmero e paródico. Na Babilônia, as posições eram igualmente invertidas quando da festa das Saceias: em cada família um escravo, vestido como rei possuía, por um tempo limitado, o poder sobre a casa. Um fenômeno análogo ocorria no âmbito do Estado. Em Roma, era eleito um monarca que dava a seus súditos de um dia ordens ridículas, como a de girar em torno do quarto levando nos ombros uma flautista.

Alguns dados permitem conjecturar que o rei falso, nos tempos mais antigos, tinha um destino trágico: todos os desregramentos, todos os excessos estavam a ele permitidos, mas ele era levado à morte, sobre o altar do deus soberano, Saturno, que ele havia encarnado durante trinta dias. Estando morto o rei do Caos, tudo retornava para a ordem e o governo regular outra vez dirigia um universo organizado, um cosmos. Em Rodes era sacrificado, ao final das Crônias, um prisioneiro previamente embebedado. Nas Saceias babilônicas enforcava-se ou se crucificava um escravo que, durante o período da festa, havia ocupado na cidade o papel do rei, de cujas concubinas se servira e que em seu lugar dera ordens, oferecendo à população o exemplo da orgia e da luxúria. É sem dúvida necessário aproximar esses falsos reis, destinados à morte após terem se mostrado, durante a suspensão anual do poder regular, tiranos excessivos, exagerados e desregrados, daquele Nahusha, do mesmo modo excessivo, exagerado e desregrado, que reina sobre os céus e o mundo durante o retiro de Indra, “para além dos noventa e nove cursos de água”, após a morte de Vrita. Ou, ainda, daquele Mithotyn, o mágico usurpador que governa o Universo quando do retiro de Odin, quando este se exila a fim de se purificar da mancha que contraiu por culpa de sua mulher, Frigga. De modo mais geral, pode-se pensar nos soberanos temporários que, em especial nos mitos indo-europeus, ocupam o lugar do verdadeiro mestre dos deuses, quando este vai fazer penitência pelos pecados sobre ele recaídos em razão do próprio exercício da autoridade.

Tudo leva a considerar o carnaval moderno como uma sorte de eco moribundo de festas antigas do tipo das Saturnais. Um manequim de papelão figurando um rei enorme, maquiado e cômico, é de fato então fuzilado, queimado ou afogado ao final de um tempo de alegria. O rito não mais possui valor religioso,

mas a razão para tanto parece clara: a partir do momento em que uma efígie substitui a vítima humana, o rito tende a perder seu valor expiatório e fecundante, seu aspecto duplo de liquidação das manchas passadas e de criação de um mundo novo. Ele assume o caráter de uma paródia, já sensível na festa romana, que assume papel essencial na festa medieval dos Loucos ou dos Inocentes.

Esta tem lugar durante o período de regozijo que se abre próximo do Natal, para o clero menor. Realiza-se a eleição de um papa, de um bispo ou de um abade falso, que ocupa o trono até a noite da Epifania. Estes padres trazem vestimentas femininas, entoam refrões obscenos ou grotescos com ares de cantos litúrgicos, transformam o altar em mesa de taverna onde eles festejam, queimam nos incensórios restos de sapatos velhos, enfim, praticam todas as inconveniências imagináveis. Ao final introduzem na igreja, com grande pompa, um asno revestido de uma rica casula, em honra de quem o ofício é celebrado.

Sob estas paródias burlescas e sacrílegas é possível reconhecer, com facilidade, a antiga preocupação de inverter anualmente a ordem das coisas. Tal preocupação é quiçá ainda mais visível na troca de papéis efetuada entre freiras e estudantes, no grande convento da Congregação de Notre-Dame, em Paris, no dia dos Inocentes: as alunas se vestiam com vestimentas das religiosas e davam as aulas, enquanto suas instrutoras ocupavam os bancos e fingiam escutar. A mesma festa incluía, no monastério franciscano de Antibes, uma inversão de função entre padres e leigos. Os clérigos substituíam os irmãos leigos, na cozinha e no jardim, e estes diziam a missa, vestindo para tal circunstância ornamentos sacerdotais em pedaços e do lado avesso. Liam os livros santos segurando-os ao contrário.

Regulação e infração

Não se deve, com certeza, ver nessas manifestações tardias muito mais que a aplicação automática, em um novo meio, de uma sorte de mecanismo de retorno, herdado de tempos nos quais era vivamente sentida a necessidade de fazer tudo ao inverso, ou com excesso, no momento da mudança de ano. Parece terem sido conservados apenas o princípio do rito e a ideia de uma substituição temporária de um poder regular por um poder de comédia.

A festa representa um conjunto muito mais complexo. Ela implica a destituição do tempo cumprido, do ano passado e, ao mesmo tempo, a eliminação dos despojos produzidos pelo funcionamento de qualquer economia, das manchas decorrentes do exercício de qualquer poder. Retorna-se, ademais, ao Caos criador, à *rudis indigestaque moles*, de que nasceu e de que renas-

cerá o universo organizado. Abre-se um período de licença durante o qual as autoridades regulares são retiradas. No Tonkin, o Grande Selo da justiça ficava fechado em um cofre, com a efígie voltada para baixo para marcar o sono da lei. Os tribunais eram fechados, e, de todos os delitos, levava-se em conta apenas os assassinatos, e adiava-se, ademais, o julgamento dos culpados para quando o reino da regra retornava. Enquanto este era esperado, confiava-se o poder a um monarca encarregado de transgredir todos os interditos, de se entregar a todos os excessos. Ele personificava o soberano mítico da Idade do Ouro-Caos. O desregramento geral rejuvenesce o mundo, encoraja as forças vivificantes da natureza então ameaçada de morte.

Quando se trata, a seguir, de restabelecer a ordem, de modelar o novo universo, o rei temporário é destronado, expulso e sacrificado, o que eventualmente facilita sua identificação com o representante do tempo antigo, quando este era encarnado por um bode expiatório caçado ou levado à morte. Os defuntos ressurgidos são de novo expulsos. Os deuses e os ancestrais se retiram do mundo dos homens. Os dançarinos que os representavam enterram suas máscaras e apagam as suas pinturas. São de novo elevadas barreiras entre os homens e as mulheres, e as proibições sexuais e alimentares voltam a entrar em vigor.

A restauração concluída, as forças dos excessos necessárias à revigoração devem dar lugar ao espírito de medida e de docilidade, àquele temor que é o começo da sabedoria, àquilo tudo que mantém e conserva. Ao frenesi sucede o trabalho; ao excessivo o respeito. O sagrado de regulamentação, o dos interditos, organiza e faz com que se mantenha a criação conquistada pelo sagrado de infração. Um deles governa o curso normal da vida social, o outro preside seu paroxismo.

Despesa e paroxismo

Em sua forma plena, com efeito, a festa deve ser definida como o paroxismo da sociedade, que ela purifica e ao mesmo tempo renova. Ela não é seu ponto culminante apenas do ponto de vista religioso, mas também do ponto de vista econômico. É o instante da circulação de riquezas, o das transações mais consideráveis, da distribuição prodigiosa das reservas acumuladas. Aparece como o fenômeno total que manifesta a glória da coletividade e a temperança de seu ser: o grupo então se rejubila pelos nascimentos ocorridos, que demonstram sua prosperidade e asseguram o seu porvir. Ele acolhe em seu seio os novos membros através da iniciação que lhes funda o vigor. Despede-se de seus mortos e afirma solenemente sua fidelidade a eles. É também a ocasião em que, nas sociedades hierarquizadas, as diferentes classes sociais se aproximam e fraternalizam, e, nas sociedades

reguladas por fraternidades, os grupos complementares e antagonistas se confundem, atestando sua solidariedade e colaborando na obra de criação dos princípios místicos que encarnam, obra essa em que de ordinário evitam se mesclar.

“Nossas festas, explica um Canaco, indicam o movimento da perfuração que serve para ligar as partes da cobertura de palha, para fazer dela um único teto, uma única palavra”. Leenhardt não se exime de comentar nestes termos tal declaração: “Desta maneira, o topo da sociedade Canaque não é uma cabeça hierárquica, um chefe, senão o próprio *pilou*: o momento da comunhão dos clãs aliados que, juntos, no fervor dos discursos e das danças, exaltam os deuses, os totens, os invisíveis que são a fonte da vida, o apoio da potência, a condição da sociedade mesma”. De fato, quando essas festas esgotantes e ruinosas acabaram, sob a influência da colonização, a sociedade perdeu sua ligação e se desagregou.

Por mais diferentes que sejam imaginadas e que se apresentem, reunidas em uma única estação ou disseminadas no curso do ano, as festas parecem em todas as partes ocupar uma função análoga. Constituem uma ruptura com a obrigação do trabalho, uma liberação das limitações e das servidões da condição humana: é o momento em que se vive o mito, o sonho, em que se vive em um tempo, e em um estado, nos quais somente se está obrigado a despende e a se despende. Os motivos aquisitivos são suspensos, torna-se preciso dilapidar, e cada um desperdiça do melhor modo possível suas riquezas, seus víveres, seu vigor sexual ou muscular. Parece, entretanto, que ao longo de sua evolução as sociedades tendem para a indiferenciação, para a uniformidade, para a equalização dos níveis e para o relaxamento das tensões. A complexidade do organismo social, à medida que ela se mostra, suporta menos a interrupção do curso ordinário da vida. Torna-se necessário que tudo, no dia de hoje, continue como ontem, e amanhã tal como hoje.

A turbulência geral não é mais possível. Ela não é mais produzida em datas fixas, tampouco em uma vasta escala; parece se diluir no calendário, como que absorvida pela monotonia, pelas regularidades necessárias. As férias, então, sucedem à festa. Sempre se trata, decerto, de um tempo de despesa e de livres atividades, de uma interrupção do trabalho regrado, mas aquelas constituem uma fase de relaxamento, e não de paroxismo. Os valores se encontram completamente invertidos: em um caso, cada um parte de seu lugar, em outro, todos se reúnem no mesmo ponto. As férias (como seu próprio nome o indica³) aparecem como um vazio, ao menos como uma diminuição da atividade social. Elas são, ao mesmo tempo, impotentes para satisfazer o indivíduo. São desprovidas de todo caráter positivo. A felicidade que propiciam decorre, em primeiro lugar, do distanciamento dos problemas, dos quais elas distraem, e das obrigações, das quais elas

3. No original francês, *vacances*, etimologicamente próximo de *vacant*, adjetivo que significa “vazio”, “não ocupado”. (N.T.)

4. No original, uma nota do autor remetia ao “Apêndice III: Guerra e sagrado”, em seguida traduzido. Transcreve-se, na sequência, a bibliografia do Capítulo, tal como surge no final do volume, com a introdução de referências às edições brasileiras que foi possível encontrar (N.T.).

Capítulo IV: DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: 1912 [*As formas elementares da vida religiosa* (O sistema totêmico na Austrália). Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000]; LEENHARDT, Maurice. *Gens de la Grande Terre*. Paris : 1937; MAUSS, Marcel. “Les variations saisonnières des sociétés eskimos”. *Année sociologique*, t. IX (1904-1905) [“Ensaio sobre as variações sazonais das sociedades esquimós”. Tradução de Paulo Neves. In : _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003]; DUMÉZIL, Georges. “Temps et mythes”. *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936; _____. *Le problème des Centaures*, Paris: 1929; _____. *Mitra-Varuna*, 2ª édition, Paris: 1948; FRAZER, J.G. *Le bouc émissaire*. Paris: 1925 [O ramo de ouro. Tradução de Waltencir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982]; LÉVY-BRUHL, Lucien. *La Mythologie primitive*. Paris : 1935 [*A mitologia primitiva*, Tradução de E.L. de Souza Campos. Niterói: Teodoro, 2015]; GRANET, Marcel. *La Civilisation chinoise*. Paris : 1925 [*A civilização chinesa*. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1979]; _____. *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*. Paris : 1919; ELKIN, A.P. “The secret life of the Australian Aborigines”. *Oceania*, III, 1932; _____. “Rock-Paintings of North-West Australia”. *Oceania*, I, 1930; SPENCER et GILLEN. *The Northern Tribes of Central Australia*. Londres: 1904; DARYLL FORDE, C.

liberam. Sair em férias é, antes de tudo, fugir das preocupações, gozar de um repouso “merecido”. É muito mais se isolar do grupo do que comungar com ele no instante de sua exuberância, na hora de seu júbilo. As férias não constituem, deste modo, como a festa, a tempestade da existência coletiva, mas sua estiagem.

É preciso então se perguntar qual fermentação de mesma grandeza libera os instintos do indivíduo reprimido pelas necessidades da existência organizada e, em concomitância, leva a uma efervescência coletiva de uma envergadura tão vasta. Parece assim que, desde a aparição dos Estados fortemente constituídos, e, ainda mais claramente, à medida que sua estrutura se afirma, a antiga alternância entre festança e labor, êxtase e domínio de si, que fazia renascer periodicamente a ordem do Caos, a riqueza da prodigalidade, a estabilidade do desencadeamento, foi substituída por uma alternância de uma outra ordem, mas que apresenta no mundo moderno, e apenas ela apresenta, volume e características correspondentes: aquela entre a paz e a guerra, aquela entre a prosperidade e a destruição dos resultados da prosperidade, aquela entre a tranquilidade regulamentada e a violência obrigatória.⁴

Apêndice

Guerra e sagrado

Quando se tenta situar o lugar reservado aos mitos nas sociedades nas quais eles ocupam quase inteiramente a imaginação dos homens, e determinam, por intermédio de ritos, os atos essenciais de sua vida, acaba-se persuadido de que alguma realidade deve, infalivelmente, assegurar sua função ali onde eles não aparecem. Não é fácil distinguir tal realidade, pois é preciso que ela acarrete gestos importantes e dotados de fé suficiente para que estes pareçam necessários ou naturais, de sorte que não seja menos chocante denunciar como míticas suas poderosas crenças do que tratar como absurdas superstições, diante dos fiéis de uma religião, o credo que lhes dita as condutas mais graves. Isso implica dizer que o mito será encontrado onde a princípio parecia repugnante supô-lo presente, tão logo seja buscado no meio social em que nós mesmos existimos.

Cúmplice dos mitos, uma efervescência periodicamente agita de cabo a rabo as sociedades menos refinadas: a festa. É um fenômeno de uma duração, de uma violência e de uma grandeza tais que não se pode comparar, senão de modo bastante super-

ficial, seus dias sem amanhã com os prazeres calculados que as civilizações mais complexas conhecem. É comum que as férias sejam lembradas, mas se trata de um equívoco, pois estas tão logo revelam consistir não no equivalente, mas, sobretudo, no oposto das antigas festas. Elas, com efeito, não produzem nem interrupção e nem transformação sensível na vida coletiva. Não constituem um período de reunião massiva das multidões, mas aquele de sua dispersão longe dos centros urbanos, de seu divertimento isolado nas periferias e em locais vagos, em regiões de menor tensão. As férias não representam uma crise, uma culminância, um momento de precipitação e de presença grandiosa, mas um período de relaxamento e distensão. Constituem um tempo morto no ritmo da atividade geral. Elas, enfim, entregam o indivíduo a si mesmo, desembaraçam-no de suas preocupações e de seu trabalho, livram-no de seus deveres junto ao estado, fornecem-lhe repouso e o isolam, enquanto que a festa o retirava de sua intimidade, de seu mundo pessoal ou familiar para lançá-lo no turbilhão onde uma multidão frenética se afirmava ruidosamente una e indivisível, esgotando de uma só vez suas riquezas e suas forças. Sob qualquer ponto de vista, as férias, fase de esvaziamento e de ausência, aparecem como o oposto desta exuberância furiosa na qual uma sociedade revigora seu ser.

É necessário procurar, para encontrar a réplica de um tal paroxismo, uma realidade de um outro volume e de uma outra tensão, e que possa de fato passar pelo ponto culminante da existência das sociedades modernas, que as arrebatam e as conduzem de imediato a uma sorte de incandescência transformadora.

Convém então relembrar as características principais das festas primitivas. É um tempo de excesso. Dilapidam-se reservas por vezes acumuladas durante muitos anos. As leis mais santas são violadas, aquelas sobre as quais parece fundada a própria vida social. O crime de ontem é prescrito, e no lugar das regras costumeiras se erguem novas proibições, uma nova disciplina se instala, que não parece ter por objetivo evitar ou apaziguar as emoções intensas, mas, ao contrário, de provocá-las e de levá-las ao seu cume. A agitação cresce por si mesma, a embriaguez toma os participantes. As autoridades civis ou administrativas veem seus poderes diminuírem ou desaparecerem transitariamente, em benefício não tanto da casta sacerdotal regular, mas sobretudo de confrarias secretas ou de representantes do outro mundo, atores mascarados que personificam os deuses ou os mortos. Este fervor é ainda o tempo dos sacrifícios, o próprio tempo do sagrado, um tempo fora do tempo, que recria a sociedade, purifica-a e lhe traz a juventude. Procedem-se então às cerimônias que fertilizam o solo e fazem com que a geração adolescente seja promovida ao quadro dos homens e dos guerreiros. Todos os excessos são permitidos, pois deles mesmos, como também dos desperdícios, das orgias e das violências a sociedade espera

Ethnography of the Yuma Indians, Berkeley : 1931; FARNELL, L.R. *The Cults of the Greek States*. Oxford : 1921; RAGLAN, Lord. *Le Tabou de l'inceste*. Paris : 1935; HERTZ, R. "La Représentation collective de la mort". *Mélanges de sociologie religieuse et de folklore*. Paris: 1928; DE FELICE, Ph. *Poisons sacrés et ivresses divines*. Paris : 1936; _____, *Foules en délire, extases collectives*. Paris: 1947; STREHLOW, C. *Die Arandã und Loritja-Slämme in Central-Australia*. Frankfurt S.M.: 1907-1920.

a sua regeneração, intentando assim alcançar um vigor novo da explosão e do esgotamento.

A uma crise como esta, que interrompe, de modo brutal, o fundo monótono da vida quotidiana, que traz consigo quase todos os contrastes, e cada um num grau extremo, pode-se encontrar nas civilizações complexas apenas um único equivalente. Levando em conta a natureza e o desenvolvimento de tais civilizações, um só fenômeno revela uma importância, uma intensidade e um brilho comparáveis e da mesma ordem de intensidade: a *guerra*.

A guerra, paroxismo da sociedade moderna

Qualquer outro fenômeno apareceria, com efeito, ridiculamente fora de proporção em face desta imensa mobilização que representa a festa, lá onde ela existe em plenitude. É preciso, desta forma, passar ao largo da inverossimilhança e do escândalo trazido por tal aproximação e consentir em examiná-la um pouco mais de perto. A guerra, sem dúvida, é horror e catástrofe, ao passo que a festa é consagrada aos desbordamentos do prazer, à superabundância de vida. Embora aquela também cause uma inundação de morte, elas se opõem termo a termo. Tudo as denuncia como contrárias. Mas não é, aqui, seu sentido ou seu conteúdo que se pretende comparar: é sua grandeza absoluta, sua função na vida coletiva, a imagem que elas imprimem na alma do indivíduo. Em outras palavras, o lugar que elas ocupam, muito mais do que a maneira como elas o ocupam. Se a guerra corresponde à festa, será tanto mais instrutivo que ela apareça igualmente como inversa em relação a esta, e a investigação de suas diferenças deverá auxiliar a precisar e a completar as conclusões inspiradas pela similitudes que elas possibilitam constatar.

I. Guerra e festa

A guerra representa muito bem o paroxismo da existência das sociedades modernas. Ela constitui o fenômeno total que as revolve e as transforma por inteiro, afastando através de um terrível contraste o tranquilo escoamento dos tempos de paz. É a fase da extrema tensão da vida coletiva, aquela do grande ajuntamento de multidões e da reunião de seus esforços. Todo indivíduo se atém a sua profissão, a seu lar, aos seus hábitos, enfim, ao seu lazer. A guerra destrói brutalmente o círculo de liberdade que cada um traça em torno de si, para seu bem-estar, e que é respeitado no caso dos vizinhos. Ela interrompe a felicidade e

as contendas dos amantes, a intriga do ambicioso e a obra que o artista, o erudito ou o inventor persegue em silêncio. Arruína indistintamente a inquietude e a placidez. Nada que seja privado nela subsiste, nem criação, nem alegria e nem a própria angústia. Ninguém pode manter-se à parte e se ocupar de alguma outra tarefa, pois nenhuma pessoa pode deixar de nela ser de alguma maneira empregada. A guerra necessita de todas as energias.

Ocorre, assim, que aquela espécie de recolhimento, no qual cada um compõe sua existência conforme a sua vontade, sem muita participação no que diz respeito aos interesses comuns, é posto de lado em função deste período em que a sociedade engaja todos seus membros para, num sobressalto coletivo, subitamente colocá-los lado a lado, reuni-los e lhes dar alento, alinhá-los e aproximá-los de corpo e alma. Chega portanto, com ela, o momento a partir do qual bruscamente se deixa de ser tolerante, indulgente e como que indiferente com relação a todos aqueles cuja prosperidade a sociedade protege. A guerra provoca a apropriação dos bens, exigindo ainda o tempo, o cansaço e inclusive o sangue dos cidadãos. O uniforme que cada um veste indica, visualmente, o abandono de tudo que o distinguia dos demais para servir a comunidade, porém não como ele a compreende, mas segundo o que esse uniforme lhe ordena fazer, e no posto por ele designado.

A similitude da guerra com a festa é então absoluta: ambas inauguram um intervalo de forte socialização, de compartilhamento integral dos instrumentos, dos recursos e forças. Elas rompem o período durante o qual as pessoas cumprem seus afazeres de modo isolado, em incontáveis e diversos domínios. Os indivíduos passam a depender uns dos outros para se superporem mutuamente, muito mais que para ocupar um lugar definido por uma estrutura rigorosa. Nas sociedades modernas a guerra representa, por motivos como tais, o único momento de concentração total dos membros do grupo, e de uma absorção intensa de tudo aquilo que, de modo ordinário, tende a ser por eles mantido numa certa zona de independência. Isso porque, mais que durante as férias e os dias de festa, ela convoca ao comparecimento com o antigo propósito da efervescência coletiva.

Tempo do excesso, da violência e do ultraje

Essa efervescência, por outro lado, mantém-se com o tempo do labor a mesma relação da guerra com o tempo de paz: ambos constituem fases de movimento e de excesso com respeito a fases de estabilidade e de contenção. *Quieta non movere*: esta máxima da vida regrada é também aquela da diplomacia pacífica. Sua consigna comum manda fazer todas as coisas com base em negociações. No modo inverso, a surpresa, a violência,

a brusquidão, o chamado a concentrar o máximo de forças possível em uma dada localização, ou impulsioná-las, são algumas das estratégias simples que valem tanto para a festa quanto para a guerra. Uma e outra possuem sua disciplina própria, mas ambas parecem explosões monstruosas face ao curso monótono da existência regular.

Em seus detalhes, tal existência, no entanto, é feita apenas de inexatidões. Seu equilíbrio e sua tranquilidade são o resultado de um fervilhamento de minúsculos e anárquicos erros que, no entanto, não acarretam consequências alarmantes, e cujos efeitos se anulam reciprocamente. Isso não impede que a guerra e a festa forneçam, para a consciência comum, e a despeito dos rigores da arte militar e do cerimonial, imagens de desordem e de mistura. Ocorre que, no âmbito de uma e da outra, são permitidos atos tidos como os mais sacrílegos e crimes os mais inescusáveis: na segunda o incesto é de súbito prescrito, e na primeira o assassinato recomendado.

A lei suprema dos grupos primitivos, sobre a qual repousa a ordem social, é constituída pela regra da exogamia; aquela das sociedades modernas pelo respeito da vida de outro. Nos períodos ordinários, alguém que a elas atente estará exposto a sanções severas e a uma reprovação indignada. Mas quando chega a hora do combate ou da dança, novas normas surgem. Ainda que sejam cumpridas nos limites de uma sorte de etiqueta, acompanhadas de práticas rituais destinadas a santificá-las ou disfarçá-las, e mesmo que elas sejam realizadas ao longo de desencadeamentos indisciplinados de instintos furiosos, gestos antes proibidos e reputados abomináveis passam agora a propiciar glória e prestígio. Não somente a morte do inimigo é feita honorável pela guerra, mas algo de análogo ocorre também no âmbito de todo o conjunto dos atos e das atitudes que desrespeitam a moral própria da vida civil, que os pais haviam proibido às crianças, e a opinião pública e as leis aos adultos. Rugas e confusões são apreciadas. Mesmo o roubo é admitido quando se faz imperativo suprir o necessário, ou, ainda, conseguir um suplemento de alimento. Dá-se menos importância aos meios e estima-se antes a engenhosidade que os escrúpulos. E quanto ao próprio assassinato, sabe-se que ele é imposto, recompensado e exigido.

Alegria da destruição

Enfim, é possível perceber de todos os lados irromper a alegria de destruir, por muito tempo contida, e o prazer de deixar um objeto informe e irreconhecível, tal como ocorre no caso da conhecida voluptuosidade do médico de agir sobre uma pobre coisa até convertê-la em um pedaço não mais dotado de nome.

Libera-se, em outros termos, toda a violência de que o homem foi privado depois de não mais possuir brinquedos que pudessem destruir, desde que eles deixaram de lhe dar prazer. Quebrar louça no mercado público: medíocre satisfação se comparada à embriaguez de matar. O prazer parece maior para o homem quando ele destrói seu semelhante. Se ele se entrega à satisfação, ela não raro o deixa ofegante e extasiado. Ele o confessa, e disso se orgulha.⁵

Um furor toma o guerreiro quando ele crê sentir reacender um instinto primeiro, sufocado no fundo de seu coração por uma civilização mentirosa: “Então, numa orgia furiosa, o homem verdadeiro se vê indenizado por sua continência! Os instintos por muito tempo reprimidos pela sociedade e suas leis voltam a ser o essencial, a matéria santa e a razão suprema”.⁶

Como o incesto na festa, o assassinato na guerra é um ato de ressonância religiosa. Ele concerne ao sacrifício humano e não possui utilidade imediata. É por aí, precisamente, que a consciência popular o distingue do assassinato criminoso. A mesma lei que exige do combatente o sacrifício de sua vida lhe ordena imolar seu adversário. As regras da guerra tentam em vão fazer dela um jogo nobre, uma sorte de duelo no qual a violência é limitada pela lealdade e cortesia. Mas o essencial permanece sendo o massacre. A exigência é sempre a de eliminar do modo mais cômodo o inimigo, como o animal durante a caça: de o destruir, se possível, quando ele se encontra dormindo e desarmado. O bom general não é aquele que põe em risco seus homens pelo prazer. Alguns pensadores estimaram que a guerra moderna, na qual os civis não são mais poupados, e para a qual as grandes aglomerações fornecem aos mais mortais ataques do inimigo alvos espaçosos, fáceis de ser atingidos e onde os desgastes são certos, é também aquela em maior conformidade com respeito à essência ideal da guerra. O verdadeiro guerreiro aceita a supressão do código cavalheiresco que, em outras épocas, fez de batalhas grandes torneios. Não desagrada a todos que, nesta festa, a parte da liturgia diminua, conquanto que aumente aquela da licença e da orgia.

Sacrilégio e desperdício

A maioria dos temores reverenciais concernem à morte, que é objeto de um enorme respeito. A presença de um cadáver faz com que as pessoas se calembem e se descubram. A guerra, que propicia uma extrema familiaridade com os restos daqueles mortos cujos corpos não foi ainda possível enterrar, desenvolve, ao contrário, uma amigável desenvoltura com relação a eles.⁷ Brinca-se e fala-se com eles, que são ainda tocados com as mãos. Mas a impertinência sucede à restrição. Empurra-se com o pé

5. Cf. SALOMON, Ernst von. *Les Reprouvés*. Paris: Plon, 1913, p. 121. Cf. p. 72 e 94.

6. JÜNGER, Ernst. *La guerre, notre mère*. Paris: Albin Michel, 1922, p. 30. Cf. SALOMON, ERNST von. *Ibidem*, p. 71.

7. ROMAINS, Jules. *Les Hommes de bonne volonté*, XV, *Prélude à Verdun*. Paris: 1938, p. 179.

os restos miseráveis, também ridicularizados através da palavra ou de gestos, tudo isso para não ser tomado pelo medo deles ou para evitar a obsessão por eles. O riso protege da emoção. O homem, mais uma vez, encontra-se aqui liberado de interdições a ele impostas pelo costume e pela educação. Abandonam-se a inclinação diante da morte e o respeito por ela, dissimulando-se, para tanto, sua horrível realidade tanto para a visão como para o pensamento. Ela está ali sem ornamento, e sem nada que a disfarce ou a proteja. É o momento em que se pode, impunemente, afrontar este objeto de alta reverência, e atentar contra ele: os restos mortais do homem. Quem se privaria de tal revanche, de uma tal profanação? Isso, afinal, é reclamado por qualquer coisa estimada como sagrada, que, ao mesmo tempo em que faz tremer, reivindica ser maculada e convida a ser cuspidada.

A festa, por outro lado, dá ocasião a um desperdício imenso. Reservas acumuladas durante meses, algumas vezes anos a fio, são dilapidadas. A guerra não corresponde a uma menor prodigalidade. Mas não são mais montanhas de comestíveis, nem lagos de bebidas. Trata-se de um outro tipo de consumação: milhares de toneladas de projéteis são empregados a cada dia. Os arsenais são esvaziados tão rapidamente como os celeiros. Do mesmo modo que todas as provisões disponíveis são acumuladas para a festa, empréstimos, tributos e requisições drenam as diversas riquezas de um país, que são jogadas no abismo da guerra, sendo por ela absorvidas sem que jamais satisfaçam plenamente. Na festa, os alimentos devorados em um dia pela multidão parecem suficientes para nutri-la durante um largo período. Na guerra, as cifras trazem vertigem: o custo de algumas horas de hostilidade representa uma soma tão considerável que se pode crer que com ela seria possível acabar com toda a miséria do mundo. Nos dois casos, de todo modo, constata-se um gasto improdutivo, brutal e quase insuperável de recursos pacientemente reunidos, à força de privações e de trabalho, para que ao final a prodigalidade suceda de um só golpe à avaréza.

A guerra, portanto, apresenta um conjunto de características externas que convidam a fazer dela como que o contraponto moderno e sombrio da festa. Não é nada espantoso que ela tenha suscitado na consciência, assim que se tornou uma instituição de Estado, um conjunto de crenças que tendem a exaltá-la, a exemplo da festa, como uma espécie de princípio cósmico e fecundante. Ainda que o conteúdo da guerra e da festa se oponham ao máximo, as analogias de forma e de volume são tais que a imaginação trabalha obscuramente para identificá-las mesmo em sua natureza.

II. Mística da guerra

A guerra, marco da duração

As festas abrem as portas do mundo dos deuses, onde o homem se metamorfoseia e atinge uma existência sobre-humana. Elas levam ao Grande Tempo, e servem para delimitar o tempo do trabalho. O calendário, entre cada uma delas, contém apenas dias vazios e anônimos, que só existem em relação às suas datas mais expressivas. Daí que mesmo hoje, quando as festas perderam quase toda realidade, é comum ainda dizer: é depois da Páscoa, ou, foi antes do Natal. A guerra, de maneira análoga, aparece como um marco no escoamento da duração. Ela divide a vida das nações, inaugurando, a cada vez que irrompe, uma nova era. Um tempo se acaba quando ela começa, e, quanto ela termina, começa um outro tempo, que difere do primeiro por suas qualidades mais visíveis. Nele não se vive do mesmo modo que antes: conforme a nação esteja se restabelecendo do confronto ou esteja se preparando para ele, tudo ou é relaxamento ou tensão. Costuma-se desta forma distinguir os períodos de pré-guerra e de pós-guerra.

As populações primitivas, para as quais a guerra é crônica e pouco frequente, vivem uma experiência similar com relação à festa, relatam os observadores, no intervalo entre a lembrança da festa passada e a espera da próxima. A passagem de uma atitude à outra, de resto, é feita por intermediários insensíveis. A transição do pós-guerra à pré-guerra não é menos gradual. A mudança ao mesmo tempo se efetua nas consciências, na política e na economia. O tempo de paz é neutro, adéqua-se às orientações contrárias e constitui uma sorte de período de transição entre duas crises. Daí resulta o prestígio da guerra, que pouco a pouco desestabiliza, até que desencadeia os terrores por ela provocados.

Ela é considerada como uma catástrofe absurda e criminosa. A honra do homem parece recusá-la, o primeiro objetivo de seu esforço é o de evitá-la. Mas cedo ela é tida como inevitável. Ganha os contornos de um destino, e adquire a dignidade de um flagelo natural, assustador, que semeia a ruína e a devastação. Ainda quando a inteligência a condena, o coração a respeita, como o faz, aliás, com respeito a toda potência que o homem situa ou reconhece além de suas forças. Esta reverência nada mais é que um começo. De maneira inevitável, o mortal que será sua vítima acaba por considerar a guerra como necessária. Ele vê nela o castigo de Deus, caso seja teólogo, e acaba por dar razão a Joseph de Maistre. Descobre nela a lei da natureza ou o motor da história, caso seja filósofo, e ele segue Hegel. Ela não intervém mais no mundo como um acidente, mas como a própria norma do universo. Ela se transforma em engrenagem essencial do cos-

8. Joseph Goebbels. *Michel, la Destinée d'un Allemand*, apud. SCHEID, O. *L'esprit du III^e Reich*. Paris: 1936, p. 219.
9. KEYSERLING, Hermann. *La Révolution Mondiale*. Paris: Stock, 1934, p. 69-70; _____. *Méditations Sud-américaines*. Paris: Stock, 1932, p. 121-122.
10. Ludendorff. *Der Totale Krieg*. München: 1937, apud. RAUSCHINING, Hermann. *La Révolution du Nihilisme*. Paris : Gallimard, 1939, p. 114.
11. Ibidem.

mos e, como tal, conquista um valor decididamente religioso. Seus benfeitos são celebrados. Ela não é mais uma barbárie, mas a fonte da civilização e sua flor mais bela. Tudo foi criado para a guerra, e a paz faz com que tudo pereça por esgotamento e desgaste. As guerras, então, tornam-se necessárias para regenerar as sociedades e salvá-las da morte. A guerra as defende dos efeitos irreparáveis do tempo. A estes banhos de sangue são atribuídas as virtudes da água de Juventa.

A guerra, potência de regeneração

Os poderes comumente atribuídos às festas são reconhecidos. Através delas buscava-se o rejuvenescimento periódico da sociedade. Pretendia-se recolher de sua celebração uma nova era de vigor e de saúde. Até mesmo pelo vocabulário, a mitologia da guerra permite uma aproximação. Dela se faz uma deusa da fecundidade trágica. Ela é comparada a uma gigantesca gestação. E como a mãe arrisca a sua vida para dar à luz uma criança, do mesmo modo os povos devem pagar um tributo de sangue para fundar ou perpetuar sua existência. “A guerra é a forma mais elementar do amor pela vida”⁸. Ela traduz a lei do nascimento das nações e corresponde aos movimentos viscerais, de natureza necessariamente horrível, que presidem aos nascimentos físicos. Nem a vontade, e tampouco a inteligência, têm domínio sobre ela: procurar controlá-la seria o mesmo que tentar governar o trabalho intestinal. Tais acessos devastadores, contudo, revelam ao homem o valor e a potência das energias mais subterrâneas. Estas o retiram da estagnação ignóbil da paz, na qual ele se imobiliza, absorvido por uma tranquilidade aviltante, desejoso de alcançar o mais baixo ideal: a segurança na propriedade. Ao obrigar o homem a construir um novo futuro através de grandes e assustadoras ruínas, a guerra quebra uma ordem paralisada e moribunda.⁹

Como não vê-la, então, como o último recurso do desespero, o último argumento dos reis, a necessidade severa e temerária à qual é preciso se resignar quando todos os outros meios falharam? Mais que um remédio detestável com que as nações são por vezes forçadas a buscar a saúde, a guerra constitui sua razão de ser. Ela serve mesmo para defini-las: a nação é o conjunto dos homens que fazem a guerra lado a lado, guerra que, por sua vez, define a expressão suprema da existência nacional. Para as populações, ela constitui a mais alta exigência moral. A guerra não deve servir para fundar a paz; esta, porém, deve preparar para a guerra, pois nada mais é que um simples e transitório armistício entre dois conflitos.¹⁰ Todo esforço válido é orientado para a guerra, e nela encontra sua consagração. Tudo o mais é desprezível, na medida em que não possui utilidade para ela. “Todo destino humano e social só é justificável se ele prepara a guerra”.¹¹

A guerra, sacramento

Um tal estado de espírito é autenticamente religioso. A guerra, não menos que a festa, aparece como o tempo do sagrado, o período da epifania do divino. Ela introduz o homem num mundo inebriante, em que a presença da morte o faz estremecer e confere um valor superior a suas diversas ações. Ele crê nela adquirir, como pela descida ao inferno das antigas iniciações, uma força de alma desproporcional com respeito aos desafios mundanos. Ele se sente invencível e como que marcado pelo sinal que protegia Caim após o assassinato de Abel: “Nós mergulhamos até o fundo da vida para emergir completamente transformados”.¹² Parece que a guerra oferece de beber aos combatentes, em longos tragos e até o fundo do copo, uma sorte de filtro fatal que só ela pode ofertar, e que transforma a sua concepção da existência: “Hoje podemos afirmar que vivemos, nós, os soldados do *front*, o essencial da vida, e descobrimos a própria essência do nosso ser”.¹³

A guerra, nova divindade, apaga assim os pecados e proporciona a graça. Atribui-se ao batismo de fogo virtudes soberanas. Imagina-se que ele faz do indivíduo um impávido seguidor de um culto trágico, eleito de um deus ciumento. Entre aqueles que recebem juntos esta consagração, ou que partilham lado a lado os perigos das batalhas, nasce a fraternidade das armas. Laços duráveis, que desde então unem estes guerreiros, proporcionam a eles um sentimento de superioridade e, ao mesmo tempo, de cumplicidade face àqueles que permaneceram fora de perigo, ou que não tiveram ao menos algum papel ativo no combate. Pois não é suficiente ter estado exposto, é preciso ter sido golpeado. Este sacrifício¹⁴ é duplo: implica a ousadia não somente de morrer, mas, ainda, a de matar. Um padioleiro não possui prestígio. Os combatentes não são iguais; tal estado comporta diversos graus. As diferentes armas, desde a aviação até o serviço de intendência, as zonas de operação, desde as primeiras linhas até os centros na retaguarda, as distinções obtidas, os ferimentos, as mutilações, não há nada que não faça parte de um conjunto de iniciações hierarquizadas, e nada que deixe de ser pretexto para associações relativas à glória pessoal. É possível reconhecer aí algo da situação característica das sociedades dos adultos, pela qual, no caso das sociedades primitivas, entra-se logo depois de dolorosas provas, e cujos membros gozam de direitos especiais no seio da comunidade.

A guerra total

Por sua própria natureza, o mundo moderno tolera com desconforto estes profissionais da violência. Caso se elimine tal espécie, mesmo assim ela ressurgirá tão logo as circunstâncias

12. JÜNGER, Ernst. *La guerre, notre mère*, 1922, p. 30.

13. *Ibidem*, p. 15.

14. No original, “sacre”, isto é, sacro, que no português constitui antes de tudo um adjetivo. (N.T.)

15. KEYSERLING, Hermann.
Méditations Sud-américaines,
1932, p. 67.

sejam favoráveis. Ainda que a estrutura nova da sociedade e a forma mecânica, ou científica, dos combates tenham substituído o herói destemido pelo combatente inominável e anônimo, elas no entanto não modificaram a velha atitude. A necessidade de uma disciplina precisa e os meios de aplicá-la com rigor limitam, sem dúvida, a fantasia dos excessos de outrora, mas a guerra incessantemente ganha em amplitude o que ela perde de seu desencadeamento instintivo. Ela adquire, assim, uma outra característica da festa: sua natureza total. O combate se torna uma empresa de massa, e busca-se a vitória ao menor preço. Procura-se eliminar os mais fracos. A tática evita o encontro de tropas com chances iguais. Toma-se distância do duelo para se aproximar do assassinato ou da caça; tenta-se surpreender um adversário inferior em número e em armamento, para eliminá-lo com segurança, mantendo-se, caso possível, invisível e fora de alcance. De mais a mais, a guerra é feita durante a noite e através do massacre recíproco de populações desarmadas cujo trabalho possibilita o aprovisionamento dos combatentes.

Não há mais, como antes, campo de batalha bem delimitado, quando ele constituía um território reservado, comparável ao da lida, à arena e ao terreno de jogo. Este espaço fechado dedicado à violência deixava ao menos, além dele, um mundo regido por leis mais clementes. A guerra, desde então, estende-se assim sobre todo o território das nações. Algo de análogo pode ser dito com respeito à duração. As hostilidades não são mais iniciadas após uma declaração solene que fixa o momento em que o fogo começa. Ataca-se de modo imprevisto, para conseguir uma vantagem decisiva sobre um adversário atordado. O espaço e o tempo consagrados ao gigantesco duelo não são mais, portanto, apartados do restante da duração e da extensão do terreno de luta, ao modo daquilo que outrora ocorria quando as disputas eram iniciadas a partir de um sinal, e eram realizadas no interior de um território cujas fronteiras eram convencionadas.

Pode-se constatar, simultaneamente, a eliminação progressiva de todo elemento cavalheiresco ou regrado. A guerra encontra-se de algum modo depurada e entregue à sua perfeita essência. Ela se mostra desprovida de todo aporte estranho a seu veritável ser, liberada daquela união bastarda que ela havia estabelecido com o espírito do jogo e da competição. Porque ela, que é “puro crime e pura violação”¹⁵, havia admitido, paradoxalmente, a lealdade e o respeito pelo adversário, banido o emprego de certas armas, de certas astúcias, de certos golpes, estabelecido a prática de um cerimonial complexo, de uma etiqueta rigorosa, de maneira que ao final se tentava rivalizar tanto no campo das boas maneiras como no campo da bravura e da audácia.

Relação entre o prestígio e o horror da guerra

Esta guerra sórdida e massiva, avara e exigente, requer do indivíduo os mais duros sacrifícios, sem nada lhe conceder em troca. Ela se consoma sem lhe oferecer compensação alguma, e parece cada vez mais reduzida a uma simples e implacável prova de forças, uma dupla superfatura de mentiras e brutalidades. É este o momento, entretanto, em que ela se encontra mais e mais exaltada, quando é considerada como um bem supremo para os homens, como o próprio princípio do universo. Jamais seus prestígios foram tão convincentes, jamais suscitou ela tanto entusiasmo lírico e religioso. A guerra então ocasiona, na mesma proporção, as renúncias que impõe e a abjeção que assume.

Não deve causar espanto o fato de isso ser verdadeiro tanto para a guerra quanto para a paixão. Ambas parecem mais fiéis a elas mesmas, mais grandiosas e ideais quando nada consegue detê-las. De maneira similar, quando a guerra perde toda medida, mobiliza ao máximo as energias de uma população, despende sem contar todos os recursos de uma grande nação, viola toda regra e toda lei, enfim, quando deixa de estar na escala ou à semelhança do humano, é então que aparece com a auréola mais luminosa. Avassalando gerações sob ruínas gigantescas, brilhando com os raios sombrios de um imenso braseiro, ela muito bem se revela como o paroxismo aterrador da vida coletiva. Nada pode disputar com ela a sinistra glória de ser o único acontecimento, na sociedade moderna, que arranca os indivíduos de suas preocupações particulares para lançá-los, de súbito, num outro mundo, onde eles não mais se pertencem e onde eles encontram o luto, a dor e a morte.

Quanto maior é o contraste entre a doçura da paz e a violência hedionda da guerra, tanto mais esta possui a chance de seduzir uma corte de fanáticos, e de espantar os outros a fim de que, indefesos diante dela, eles reconheçam nela não se sabe que virtude fatal que os paralisa. A exaltação quase mística da guerra coincide, assim, com o momento em que ela atinge seu horror mais vivo. Antes era comum gracejar sobre ela, estimava-se ser uma ocupação, um bom empreendimento, ou, então, maldizia-se a miséria, os sofrimentos e as ruínas que trazia. Mas ela não foi sentida como um abalo vertiginoso até o dia em que, liberada de toda limitação moral e não poupando nada e tampouco ninguém, revelou-se como uma sorte de cataclismo inconcebível, insuportável, que se prolongava por anos inteiros e se estendia quase até as bordas do universo civilizado.

A amplitude do acontecimento, sua extensão no tempo e no espaço, sua excepcional intensidade, seu caráter brutal e sua natureza de pura violência, tudo isso tornado transparente, enfim, após a recusa dos uniformes rendados e de um cerimonial

16. No original, “sacre”. (N.T.)

cortesão, eis o que acaricia os corações emocionáveis, persuadindo-os de que a guerra lhes abre as portas de um inferno mais verdadeiro, e forte, do que uma vida feliz, mas sem história. Eles distinguem nela a manifestação formidável do princípio do qual tudo resulta e que lhes apresenta seu ser verdadeiro. A guerra é batismo e ordenação tanto quanto apoteose. Sobre os escombros de um mundo ilusório e corrompido, fraco, terno e falso ao mesmo tempo, ela proclama e ilustra, com o aparato e o estrondo das grandes manifestações da natureza, o triunfo sagrado da morte, que por tantas vezes anteriormente obcecou as imaginações.

A guerra: destino de nações

É compreensível que a guerra não emocione menos. Ela desempenha muito bem o papel das antigas festividades, fazendo o indivíduo recordar que ele não é mestre de seu destino, e que as potências superiores das quais depende, arrancando-o subitamente de sua tranquilidade, podem moê-lo segundo sua vontade. A guerra parece de fato propiciar o fim para o qual as nações se preparam com fervor, orientando tanto seus esforços como seus destinos. Apresenta-se como a prova suprema que as habilita ou as desqualifica para um novo tempo. Pois a guerra exige tudo: riquezas, recursos e vidas, que desmesurada devora.

Ela oferece a satisfação aos instintos que a civilização reprime, e que tomam, sob seu patrocínio, uma brilhante revanche: aquela que consiste em negar a si mesmo e a destruir tudo em redor de si. Abandonar-se à própria perda, e poder arruinar aquilo que tem forma e nome, traz uma dupla e suntuosa libertação à fadiga de viver entre tantas pequenas proibições e prudentes delicadezas. Preparação monstruosa de sociedades e ponto culminante de sua existência, tempo do sacrifício, mas também da ruptura de toda regra, do risco mortal, e, ainda, santificando a abnegação e a licença, a guerra possui todos os requisitos para ocupar o lugar da festa no mundo moderno, e suscitar a mesma fascinação e o mesmo fervor. Ela é inumana, o que é o suficiente para que possa ser estimada divina. É impossível deixar de estar nela presente. Espera-se obter deste sacrifício¹⁶ o mais potente êxtase, a juventude e a imortalidade.

Troca de funções entre a guerra e a festa

Nas sociedades primitivas, as guerras e a festa carecem ao mesmo tempo de relevo e de amplidão, e fazem uma figura medíocre. Ali, nada mais são que breves interregnos, expedições de caça, de rapina ou de vingança; ou, por outro lado, constituem um estado permanente que constitui como que a tela de fundo

da existência, ocupação perigosa, sem dúvida, mas cuja continuidade leva à perda do caráter excepcional do existir. Nos dois casos, de todo modo, a festa interrompe hostilidades, reconciliando temporariamente os piores inimigos, que ela incita a fraternizar numa mesma efervescência. Na Antiguidade, os Jogos Olímpicos suspendiam as querelas e todo o mundo grego neles comungava em uma alegria passageira, que os deuses protegiam.

Nas sociedades modernas é o inverso que acontece. A guerra interrompe tudo, e as competições, festividades ou exposições internacionais são as primeiras a serem suspensas. A guerra fecha as fronteiras que as festas abriam. É possível outra vez perceber, contudo, que somente ela é herdeira da onipotência das festas, servindo-se desta de modo contrário: a guerra separa ao invés de unir. A festa é antes de tudo um fator de aliança. Os observadores reconheceram nela o laço social por excelência, aquele que assegura, mais que qualquer outro, a coesão dos grupos nela periodicamente reunidos. Ela os junta na alegria e no delírio, isso sem contar que oferece, a um só tempo, a ocasião para trocas alimentares, econômicas, sexuais e religiosas, e, ainda, para rivalidades de prestígio, de emblemas e brasões, de concursos de força e habilidades, de dons mutuais de ritos, de danças, de talismãs. A festa renova os pactos, rejuvenesce as uniões.

A guerra, ao revés, provoca a ruptura dos contratos e das amizades. Ela exaspera as oposições. Enquanto a festa manifesta uma exuberância de vida e de vigor fecundante, a guerra não somente é fonte inesgotável de morte e devastação, mas acarreta consequências posteriores não menos funestas que as devastações por ela causadas desde o seu início. Os efeitos que produz prolongam sua obra maléfica, assegurando e desenvolvendo o rancor e o ódio. Outros malefícios dela emanam, e culminam, ao final, numa nova guerra, que recomeça aquela precedente. De maneira similar, também ao término de uma festa já se programa o encontro para a seguinte, a fim de perpetuar e renovar seus benefícios. A semente nefasta não está menos pronta para germinar: uma fatalidade de males crescentes substitui o intervalo de tumultos fecundos.

A guerra, resgate da civilização

A que causas atribuir semelhante reversão? O que faz com que os grandes sobressaltos das sociedades coloquem aqui em ação forças generosas, e ali forças ávidas, que no primeiro caso levam ao reforço das comunhões, e no segundo ao aprofundamento das divisões, surgindo de um lado uma superabundância criativa, e de outro um furor mortífero? Quanto a isso, é difícil decidir. Tal contraste, sem dúvida, corresponde às diferenças de estrutura entre a organização de uma tribo primitiva e a de uma nação moderna.

É imperativo acusar a civilização industrial e a mecanização da vida coletiva? Ou a desapareção gradual do domínio do sagrado face à pressão da mentalidade profana, insensível e avara, destinada como que necessariamente a perseguir o ganho material apenas através da violência e da astúcia? É preciso incriminar a formação de Estados fortemente centralizados, no momento em que o desenvolvimento da ciência e de suas aplicações faz com que seja fácil governar vastas multidões, que de súbito aprende-se a fazer se movimentar com uma precisão e uma eficácia antes inconcebíveis? Não se sabe. É inútil escolher. Em todo caso, está claro que o influxo desmesurado da guerra e a mística que ela desde logo despertou são contemporâneos destas três ordens de fenômenos, por sua vez relacionados entre si, e que de qualquer maneira abundam em felizes contrapartidas.

O problema das técnicas, e, por conseguinte, aquele dos meios de controle e de coerção, a vitória do espírito secular sobre o espírito religioso, e, de modo geral, a proeminência do lucro sobre outras atividades desinteressadas, a constituição de nações imensas nas quais os poderes possibilitam sempre menos liberdades aos indivíduos, e são conduzidos de forma a lhes designar um lugar cada vez mais determinado em um mecanismo que não cessa de tornar-se mais complexo, tais são, com efeito, as transformações fundamentais das sociedades sem as quais a guerra não poderia se apresentar sob o seu aspecto atual, enquanto paroxismo absoluto da existência coletiva. São elas que a fazem fascinante para a porção religiosa da alma humana, que treme de horror e de êxtase quando percebe na guerra o triunfo irrefutável das potências de morte e de destruição sobre todas as demais.

Tal resgate terrível das diversas vantagens da civilização faz com que estas empalideçam, e proclamem sua fragilidade. Diante das convulsões que as esmagam descobre-se como estas vantagens são pouco sólidas e profundas, fruto de um esforço equivocado que, de fato, parece quase não ir na mesma direção da natureza. Não resta dúvida de que a guerra desperta e prepara as energias antigas e elementares, sobretudo puras, caso se prefira, e sobretudo verdadeiras. Mas são aquelas que o homem se esforça por vencer, de modo que a substituição da festa pela guerra determina talvez o caminho por ele percorrido a partir de sua condição original, e o preço em lágrimas e sangue que teve de pagar pelas conquistas de todos os tipos cuja vocação de realizar acreditou possuir.

Foi em data recente que o homem aprendeu, segundo a expressão do poeta, retirar “do núcleo da força uma terrível faísca”. Esta força fornece as armas à sua medida para os dois impérios que dominam, cada um, um continente. O controle da energia atômica, anexado à partilha do mundo entre dois Estados gigantes, é suficiente para transformar radicalmente a natureza e as

condições de um conflito, de maneira a tornar caduca qualquer comparação entre a guerra e a festa? Não é nada disso. Seria impossível evitar que o prodigioso acréscimo de potência que acaba de ser posto à disposição do homem não resulte, como os precedentes, em um perigo de igual grandeza. Este parece ameaçar a própria existência da espécie, e, ademais, parece ser suscetível a uma ainda maior sacralização. A perspectiva de uma sorte de festa total, que arrisca abarcar, em sua agitação horrível, quase toda a população do globo, e aniquilar a maioria de seus participantes, anuncia desta feita a chegada de uma fatalidade efetiva, espantosa, paralisante e tanto mais prestigiosa.

A realidade se junta à fábula, atinge as dimensões cósmicas, revela-se capaz de executar as decisões capitais. Hoje, um mito de destruição geral, como aquele do Crepúsculo dos Deuses, não pertence mais somente ao domínio da imaginação.

A festa, entretanto, era a encenação de uma imaginação. Ela era simulacro, dança e jogo. Imitava a ruína do universo para assegurar o renascimento periódico. Consumir a tudo, deixar cada um arquejante e como que morto, eram sinais de vigor, penhor da abundância e da longevidade. Nada será mais assim no dia em que a energia liberada em um paroxismo sinistro, desproporcional em grandeza e potência com respeito à fragilidade relativa da vida, romper em definitivo o equilíbrio em favor da destruição. Esse excesso de seriedade da festa irá torná-la mortal não apenas para os homens, mas, talvez, e também, para si mesma. No fundo, todavia, isso será apenas a expressão do último termo da evolução que, desta explosão de vida, produziu a guerra.



O barco ébrio / Le bateau ivre

Arthur Rimbaud*

Como eu descesse por uns Rios impassíveis,
Não mais me achei guiado pelos sirgadores:
Peles-vermelhas, aos gritos, neles miraram,
Pregando-os nus a uns postes multicores.

Não me importavam todos os carregamentos
De trigos flamengos ou algodão inglês.
Com meus sirgadores cessada a gritaria,
Os Rios me deixaram ir onde queria.

Nos arrepios furiosos das marés,
Outro inverno, surdo tal cérebros infantes,
Eu corril E as Penínsulas desatadas
Não sofreram tohu-bohus mais triunfantes.

Tempestade benzeu-me excitações marítimas.
Mais ligeiro que rolnha dancei sobre as ondas,
Chamadas rolandoras eternas de vítimas,
Dez noites, sem chorar o asno olho dos faróis!

Doce aos infantes qual carne de maçãs ácidas,
A água verde penetra meu casco píneo
E manchas de vinhos azuis e vomitórios
De mim dissipa, dispersando leme e âncora.

E, desde então, eu tomo banho no Poema
do Mar, numa infusão de astros, pois lactado,
Tragando azuis verdes, de onde, flotando lívido,
Formoso, desce às vezes pênsil afogado;

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

* Fonte: RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. Paris: *Poésie/Gallimard*, 1973. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela; revisão de Fernando Scheibe.

Onde, tingindo súbitos azuis, delírios,
Ritmos lentos sob refulgências do alvor,
Mais fortes que o álcool, vastos que nossas liras,
Fermentam os roxos amargores do amor.

Conheço os céus cravados de raios, as trombas,
Ressacas e correntes: sei do anoitecer,
Da Alvorada exaltada tal bando de pombas,
Vi às vezes o que o homem pensou ver!

Vi o sol baixo, manchado de horrores místicos,
Iluminando coágulos violetas,
Parecendo atores de dramas bem antigos,
Ondas rolando longe arrepios de alhetas!

Sonhei noite verde de neves ofuscantes,
Beijo levando aos olhos mares com lerdeza,
A circulação de umas seivas fecundantes,
E o coro de ouro e azul dos fósforos cantores!

Segui, por plenos meses, como em vacarias
Histéricas, a onda em assalto aos recifes,
Sem pensar os pés luminosos das Marias
Puxando pela fuça Oceanos bravios!

Abordei, é bom que se saiba, incríveis Flóridas
Mesclando a flores olhos de lincas em pele
De homens! Arco-íris tensos como bridas
Sob o horizonte dos mares, quais glaucas tropas!

Vi fermentar uns pântanos enormes, nassas
Onde entre juncos putrefaz um Leviatã!
Desbordamentos d'águas meio a calmarias,
E lonjuras rumo a grotas cataratantes!

Geleiras, sóis prata, ondas nácar, céus brasa!
Encalhes cruéis no fundo de golfos pardos
Onde cobras gigantes sugadas de insetos
Alentam, troncos torços, com negros perfumes!

Queria ter mostrado aos infantes dourados
De onda azul, os peixes d'ouro, peixes cantantes.
– Espumas de flores me embalaram as derivas
E inefáveis ventos me alçaram por instantes.

Às vezes, mártir lasso de polos e zonas,
O mar soluçava uma maré adoçada,
Trazia flores sombrias, ventosas úmbrias,
E eu restava, qual mulher ajoelhada...

Quase ilha, agitando nas bordas querelas
E excrementos de aves malditas, de olhos loiros,
Eu vogava, e por entre meus laços delgados
Afogados incoavam dormir, recuados!

Ou eu, barco perdido em cabelos das ansas,
Jogado pelo tufão num éter sem pássaro,
Eu, de quem Monitores e veleiros de Hansas
Não teriam salvo a carcaça ébria d'água,

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mélant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieus de braises!
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir, à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Livre, fumoso, envolto em brumas violetas,
Furava o céu enrubescido, como umbral
Que oferta, geleia atraente aos bons poetas,
Uns líquens de sol, umas corizas de azul;

Eu corria, tinto de lúnulas elétricas,
Prancha louca, do lado de hipocampos negros,
Quando aos golpes julhos faziam desabar
Os céus dos ardentes funis do ultramar;

Eu, tremendo ao eco ouvir, a cinquenta léguas,
Do cio dos Behemots e Maelstroms compactos,
Fiandeiro eterno de inércias azuladas,
Lamento a Europa de velhos parapeitos!

Vi arquipélagos siderais! e umas ilhas
Cujos céus se abrem em delírio ao navegador:
— Nessas noites sem fundo dormes e te exilas,
Um milhão de aves d'ouro, ó futuro Vigor?

Mas chorei demais! As Auroras são tocantes.
Toda lua é atroz e todo sol amargo:
Acre amor me encheu de torpores delirantes.
Que minha quilha arrebente! Que eu vá a pique!

Se desejo uma água da Europa, é da poça
Negra e fria onde, no ocaso embalsamado,
Um infante agachado, tristemente, solta
Um barco frágil tal borboleta de maio.

Não posso mais, banhado em seu langor, ó lâminas,
Demover trilhas de cargueiros de algodões,
Atravessar o orgulho de chamas e fâmulas,
Nem nadar sob olhos horríveis dos pontões.

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur,

Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juilletts faisaient crouler à coups de triques
Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :
— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ? —

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âtre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.



Leitura do “*Bateau ivre*” de Rimbaud

Furio Jesi*

1.

Há obras de arte que têm o privilégio de serem compostas de lugares comuns e de se tornarem elas mesmas um lugar comum na superfície da criação do artista. Nelas, o itinerário aparente, que procede da novidade por excelência da operação criativa *in flagranti* e chega à não-novidade por excelência da estátua erigida pelos pósteros ao criador, encerra-se de fato em um só ponto: espécie de pústula escura sobre a superfície de mármore, em que todas as impurezas da pedra confluíram – escória saliente e ponto de referência. Não é verdade que o artista tenha tomado posse dos lugares comuns e os utilizado. Ele se abriu a eles, pôs-se à sua disposição: eles é que chegaram, tomaram posse da experiência criativa, utilizaram-na, de tal forma a que no instante em que se realizava ela se tornasse um deles em sua totalidade. A moeda falsa expulsa a boa moeda. A não-novidade, assim que entra em circulação, expulsa a novidade do modo mais radical: põe em ato a não-existência da novidade pelo próprio fato de se expor, ela, a não-novidade, no campo da poesia: “calme bloc ici-bas...”. E é verdade, e essas palavras de Mallarmé não hesitam em dizê-lo, que, marcado por monumentos desses, o campo da poesia se assemelha muito ao de um cemitério. Escrevemos: “obras de arte que têm o *privilégio...*”, mas também: “a moeda *falsa...*” Há em nosso discurso uma oscilação de valores que diz respeito ao conceito de lugar comum, e tal oscilação aparece como uma verdadeira oscilação semântica da expressão *lugar comum*. A mesmíssima oscilação caracteriza a presença dos monumentos no cemitério da poesia. Se, por um lado, eles garantem que a novidade por excelência pode se objetivar nas *novissima*, nas “coisas do fim derradeiro”, e assim tomar cores de profecia, por outro, induzem a recordar que *novissimi* em latim significa também *a retaguarda*.

* Fonte: JESI, Furio. *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. Tradução de Fernando Scheibe e Vinícius Honesko. Todas as notas de rodapé, assim como as citações no corpo textual, foram mantidas nesta tradução da maneira que constam no original.

Uma oscilação muito semelhante, e também sob alguns aspectos coincidente com aquela, caracteriza a noção da condição infantil. Não apenas existe simetria entre reconhecer na infância valores autônomos, um reino *diverso*, e na poesia um reino habitado por *diversos*, como um só é o processo dentro do qual se chega a esses reconhecimentos de *diferença*, – e em seguida às técnicas de aproveitamento dos *diversos*. Os *diversos* não exercem o poder, mas dispõem de *um* poder. O Estado dos *citoyens* está interessado no aproveitamento do poder de que a infância é reservatório inexaurível, ou seja, das forças que a infância possui autonomamente, como peculiaridades exclusivas (o pedagogo explora Émile em proveito do Estado), e que, para o Estado, são uma garantia de futuro ao mesmo tempo que caracterizam a retaguarda. Operações mais hipócritas ou mais míopes do que a rousseuniana indicarão nos *diversos* (crianças, “selvagens”) uma retaguarda propriamente *atrasada* – como juízo de valor – a civilizar, isto é, a aproveitar como reserva. Da mesma forma, quem exerce o poder é um bom edificador de monumentos aos *diversos*. Erigir um monumento ao poeta serve para colocar o *diverso* numa retaguarda que por certo é *atrasada* – como juízo cronológico que se traduz em juízo de valor relativizado –, mas da qual chegam vozes proféticas, talvez *novissimae*. E o monumento erigido ao *diverso* por quem exerce o poder tende objetivamente a se identificar com o “calme bloc ici-bas”, isto é, com a epifania daquilo que na criação do *diverso* tende a se colocar como monumento. É verdade que no “calme bloc ici-bas” o vínculo entre *novissima* e *novissimi* é aquele indicado pelas palavras do *Édipo em Colono* citadas por Heidegger no fim de *O que é a metafísica?*: “...para toda coisa a decisão do cumprimento final tem em custódia perto de si o acontecido”, e, portanto, se queremos coletá-lo para identificação, é preciso dispor de instrumentos refinadíssimos. Mas ao lado de quem exerce o poder há também quem seja capaz de forjar e de usar, “de acordo com a intenção”, instrumentos refinadíssimos. Se o estado dos *citoyens* interessado na infância tem a seu lado Rousseau, os edificadores de monumentos aos poetas *diversos* têm a seu lado Heidegger: veja-se especialmente *Para que poetas?*, lá onde a recordação (*das Andenken*) escande o ritmo do diálogo entre o poeta, *diverso*, e o pensador, não mediador entre o poeta e os não-poetas, e todavia não-poeta dialogante com o poeta, assim como o pedagogo de Émile não é um mediador entre o menino e os adultos, e todavia é um não-menino que dialoga com o menino e, por conta dos adultos, tira proveito dele.

3.

No fim de setembro de 1871, Rimbaud, com quase dezessete anos, parte para Paris. “Na véspera da partida – recorda Ernst Delahaye – Rimbaud lê para mim *Bateau ivre*. ‘Fiz esse poema, diz, para que os de Paris o vejam’”. Não há razão para duvidar, ao menos quanto a esse ponto, do testemunho de Delahaye: o *Bateau ivre* nasceu sob o signo daquilo que os apreciadores da poesia por inspiração julgariam o pecado original. É quase uma poesia de circunstância: foi escrita “para que a vejam”. A singularíssima situação peculiar de Rimbaud os leva, porém, a interpretar esse fato em dois âmbitos de referência diversos, ainda que paralelos e às vezes coincidentes por transparência. De um lado está a situação infantil do menino que teme os *diversos* adultos, teme se expor a eles, e por isso mesmo escolhe se expor, mas do modo mais próximo – na opinião dele, e o mais das vezes sem erro – aos cânones de agrado dos adultos. Por outro lado (mas, precisamente, há aí uma evidente coincidência por transparência), se configuramos Rimbaud como *o poeta*, em vez do menino, *diverso*, o *Bateau ivre* é uma mercadoria a oferecer, uma coisa que pode render lucros; e uma coisa que pode render e é destinada a render é necessariamente composta de lugares comuns. Não porque o mercado exija sempre, para ser pagante, mercadoria já conhecida: pelo contrário (e “os de Paris” tinham gostos bastante exigentes). Mas porque a tensão do poeta em direção ao sucesso de sua mercadoria é a disposição de abertura por excelência aos lugares comuns que tornam coisa sua criação. Não necessariamente coisa conhecida, mas sempre coisa: talvez não conhecida, e até mesmo novíssima quanto ao seu presumido ser em si, mas conhecida quanto ao seu ser coisa, mercadoria apreciável. É essa a via pela qual a obra de arte composta de lugares comuns pode gozar do privilégio de se tornar ela mesma lugar comum na superfície da criação do artista. O *Bateau ivre* foi escrito “para que os de Paris o vejam”, mas é uma coisa, uma mercadoria, oferecida objetivamente também aos pósteros. A operação de abertura aos lugares comuns reificantes que encontrava solidários o poeta e o menino, *diversos*, traduz-se assim na duração monumental da obra exibida, e, pelo trâmite transparente da qualidade cemiterial do “calme bloc ici-bas”, revela que o cimento mais sólido entre o poeta e o menino consiste na estreita relação de ambos com a morte.

1. Essa citação e as próximas provêm do comentário de R. de Renévill e de J. Mouquet nas *Œuvres complètes* de Rimbaud na “Pléiade”.

4.

A criança não está mais próxima da morte do que o adulto apenas por estar mais próxima do nascimento e portanto do limiar da não-existência. Ela está, mais do que o adulto, próxima da morte, porque a morte pode atingi-la mais facilmente. Por milhares de anos (os tempos atuais constituem uma exceção bastante relativa), a criança foi, junto com o velho, aquele que está para morrer: o “enfant accroupi plein de tristesses” do *Bateau ivre* é solidário ao velho das *Remembrances du vieillard idiot*, que, de resto, consistem numa evocação da infância, ou melhor, “des jeunes crimes”. “Crimes”, “tristezas”: ambos sinais de *diversidade* e de comércio com a morte, diante do reino dos adultos, ou, melhor, dentro de sua moldura. Ser adulto, nem “enfant accroupi”, nem “vieillard idiot”, significa exercer o poder, longe de “crimes” e “tristezas”, longe da morte. Os pósteros são aqueles que, em certa medida, fogem da morte por tempo indeterminado, e por isso são os adultos por excelência, os detentores do poder por excelência. Eles, os pósteros, terão Rimbaud na mão como o poeta do *Bateau ivre*, não deixarão de observar que “o final do *Bateau ivre* prefigura o destino de Rimbaud”¹, e, ao mesmo tempo, quase horrorizados pelo tipo de mercadoria de que não podem não gostar, falarão da “obra exígua e fulgurante que, no fim do século XIX, Arthur Rimbaud ali abandonou quase com desdém...”. Assim, numa espécie de catarse, eles transferirão ao criador, confessarão *no* criador, o desprezo variamente mitigado que é sempre peculiar ao adquirente face ao produtor (sempre que o produtor não dispuser de outro poder além daquele intrínseco ao produzir): “Ele produz, eu só posso conferir valor a sua produção aceitando-a”. Por certo, Rimbaud “não se preocupou em publicar quase nada” do que escreveu. Mas o *Bateau ivre* foi destinado por ele a servir, a ser exibido, a ser publicado no sentido literal da palavra – embora não impresso. O *Bateau ivre* foi escrito “para que o vissem” os adultos, os “poderosos” (já que os poetas adultos se identificavam aos “poderosos”, mesmo sendo poetas, aos olhos do poeta de dezesseis anos), e de modo objetivo foi oferecido também àquela outra categoria de poderosos que é constituída pelos pósteros, pelos vivos por excelência, como são precisamente os adultos em relação àqueles que estão para morrer, “enfant accroupi” ou “vieillard idiot”.

Lugar comum, no nosso contexto, é uma categoria de matéria poética denunciada pela função de mercadoria que é conferida pelo poeta a uma determinada obra sua. O que entra nessa categoria é aquilo que torna coisa o resultado da operação criativa. O *Bateau ivre* não é apenas o atualizar-se do lugar comum na poesia de Rimbaud, mas é um paradigma ilustrado da situação e do processo desse atualizar-se. Nele se encontram os lugares comuns (no sentido que lhe damos) que tornam coisa a poesia escrita “para que a vejam”; mas nele se encontram também os lugares comuns (no significado tradicional da expressão: os *topoi*) da escritura poética de Rimbaud, entrelaçados por sua vez com lugares comuns (*topoi*) do “Magasin Pittoresque”². *Topoi* característicos da escritura de Rimbaud são imagens como aquelas da miséria da infância:

« plus sourd que les cerveaux d’enfants »
 « un enfant accroupi plein de tristesses »³ ;

da temática religiosa :

« les pieds lumineux des Maries »
 « ainsi qu’une femme à genoux »⁴

erótica :

« les rousseurs amères de l’amour »
 « baiser montant aux yeux [...] avec lenteurs »⁵.

Topoi do “Magasin Pittoresque” são todos aqueles que têm a ver com o “Poème de la Mer” e com as “incroyables Florides”.

A publicação (no significado literal), portanto a exibição dos *topoi* peculiares, entrelaçados com os *topoi* do “Magasin Pittoresque”, é a operação mediante a qual Rimbaud se abriu aos lugares comuns. Na mercadorização da obra, implícita nessa escolha, está presente de resto um “crime de jeunesse” que consiste na exibição da própria intimidade. Consequência da exibição é, no entanto, o acesso às hipóstases da realidade – os lugares comuns (no sentido que lhe damos, não os *topoi*) – que decoram o espaço pedagógico em que os adultos obrigam as crianças a viver. O rapazinho morto do segundo *Requiem* de Rilke, depois de ter tido acesso à morte, descobre a inutilidade de ter aprendido os nomes das coisas: a esse cansaço inútil, mascarado de reconhecimento para o objetivo real, é submetida toda criança, todo *diverso*, no reino dos adultos e dos “civilizados”. Quando o *diverso* é ao mesmo tempo um rapazinho e um poeta (ou, ao

5. 2. Sabe-se que Rimbaud entre setembro e outubro de 1870 folheou em Douai os anuários do “Magasin Pittoresque”: ver E. de Rougemont, H. de Bouillane de Lacoste e P. Izambard, « Recherches sur les sources du *Bateau ivre* et de quelques autres poèmes de Rimbaud », *Mercur de France*, 15 de agosto de 1935.
3. “mais surdo que os cérebros de crianças”, “uma criança agachada cheia de tristezas”.
4. “os pés luminosos das Marias”, “como uma mulher de joelhos”.
5. “os rubores amargos do amor” – “beijo subindo aos olhos... com lentidões”.

6. “A água verde penetrou meu casco de pinho / e das manchas de vinho azul e dos vômitos / me lavou, dispersando leme e âncora. /.../ E vi algumas vezes o que o homem acreditou ver! / ... / Eu de que os encouraçados e os veleiros das Hansas / não teriam repescado a carcaça ébria de água”.

7. “Mas, verdade, chorei demais! As albas são dilacerantes. / ... / Lamento a Europa de antigos parapeitos!”. No original os dois versos estão em posição inversa: o segundo precede o primeiro.

8. “Se desejo uma água da Europa, é a poça / negra e fria... / ... / Não posso mais, banhado por vossos langores, ó ondas / seguir a esteira dos carregadores de algodão”.

menos: quando a operação de abertura aos lugares comuns é atribuível ao mesmo tempo ao rapazinho e ao poeta), a adequação a essa pedagogia é exibição e mercadorização, e o que leva à submissão a essa pedagogia é a necessidade de sobreviver e a necessidade de extrair frutos da obra. Os adultos que impõem essa pedagogia assumem o semblante daqueles que concedem sobrevivência e ganho. Os lugares comuns que afluíram ao chamado daquela abertura são circunscritos pelos significados aparentemente secundários em ordem de percepção, e, portanto, ainda bem perceptíveis: a identificação com uma coisa, o “bateau”, que se liberta dos homens e que tenta a experiência de um reino em que liberdade é purificação, vidência e morte:

L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.
...
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !
...
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau.⁶

E os símbolos do martírio implícito na experiência daquele reino – de onde mana o lamento pelo reino da não-liberdade:

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont
navrantes.
...
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !⁷

E finalmente a declaração da incapacidade de não sofrer em ambos os reinos:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide
...
Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons...⁸

Se, como é justo, não damos importância demais a uma observação de Verlaine, “No *bateau ivre* está todo o mar”, que, como flor de banalidade, permanece nos significados em aparência primários da poesia, podemos admitir que provavelmente são esses significados secundários que podiam agradar a “os de Paris”. E, como dissemos, esses significados secundários surgiam da operação que tornava solidários *topoi* peculiares de Rimbaud

e *topoi* do “Magasin Pittoresque”, fórmulas de novidade existencial e banalidade corrente, assim como a própria vida de Rimbaud se apresentaria aos pósteros como solidariedade de um lugar comum por excelência, o abandono da Europa, e de uma específica peculiaridade de Rimbaud: ter realmente abandonado a Europa, e não como literato.

9. “Não me senti mais guiado pelos marujos [lit.: “pelos que puxam a sirga”]: / peles-vermelha gritões os tomaram por alvo, / pregando-os nus nos postes coloridos”.

6.

Ainda que a abertura aos lugares comuns, a mercadorização da obra, a exibição da intimidade signifiquem um adequar-se à falsa objetividade imposta pelos adultos, o leitor do *Bateau ivre* logo se dá conta – diante dos assim chamados significados secundários – de que os lugares comuns que atenderam desta vez ao chamado constituem uma aparente negação ideológica dos pressupostos autoritários daquela falsa objetividade. O grupo de adultos a que Rimbaud destinava o *Bateau ivre*, “os de Paris”, era por sua vez também um grupo de poetas. Rimbaud desprezava e escarnecia os “burgueses” de Charleville. Desprezava e escarnecia a própria cidadezinha de Charleville. A Charleville e a seus habitantes, ele contrapunha a miragem de Paris e d’“os de Paris”, permanecendo infantilmente distante da percepção da Internacional dos adultos e da ubiquidade de seu reino. Entre os adultos, ele escolhia para si seus soberanos e, no reino dos adultos, privilegiava um “haut-lieu”. Àqueles soberanos, naquele “haut-lieu”, teriam sido agradáveis, sim, lugares comuns, mas lugares comuns que se apresentassem como o inverso daqueles agradáveis aos adultos em geral: daqueles que valiam como moeda corrente no reino dos adultos (mas não no “haut-lieu”). No “haut-lieu” praticava-se a vidência, portanto o inverso do olhar.

Essa insurreição, que confia no socorro de soberanos designados por miragem, está articulada nos significados terceiros, se podemos dizer assim, do *Bateau ivre*. Os seus dois núcleos essenciais nessas regiões “terceiras”, na ordem aparente de percepção, são o sacrifício humano que determina a liberação-ebriedade do “bateau”:

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour
cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs⁹

e o apequenamento que é a miragem última da coisa, o “bateau”, incapaz de não sofrer seja no reino da liberdade, seja no da não-liberdade:

10. “Se desejo uma água
d’Europa, é a poça / negra e fria
em que por volta do crepúsculo
perfumado / uma criança
agachada cheia de tristeza, faz
navegar / Um barquinho frágil
como uma borboleta de maio”.

Si je désire une eau d’Europe, c’est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.¹⁰

O significado “terceiro” a que parecem conduzir esses dois temas é, de fato, apenas um. Tanto o sacrifício humano, quanto a metamorfose do “bateau” em barquinho de papel, declaram um privilégio da condição da infância: o “bateau” é realmente a criança-coisa que adquire a liberdade graças ao sacrifício humano em que – pela mão dos *diversos* – os adultos perdem a vida, e a coisa-da-criança, objeto pequeno e frágil da autoridade de um soberano, ele também pequeno e “plein de tristesses”: “um enfant accroupi”.

7.

É provavelmente lenda a participação de Rimbaud nos combates da *Commune*. Daquela revolta – mais *revolta* do que *revolução* – ele foi todavia um singular protagonista, na qualidade de profeta. Ele só poderia ser o profeta de uma revolta, não de uma revolução. A insurreição que se articula na efetiva simultaneidade dos três estratos de significados do *Bateau ivre*, em ordem aparente de percepção, está fundada taticamente no sacrifício (mercadorização, exibição), resgatado e tornado necessário pela miragem da existência de soberanos videntes e protetores, “valorizadores”, adultos, mas adultos apenas quanto à sua potência, “bons poetas”. A abertura aos lugares comuns é apenas formalmente adesão à falsa objetividade dos adultos, daqueles que exercem o poder: na verdade ela se propõe a ser acúmulo de forças para a revolta. Essas forças trazem a pecha de serem forças convalidadas pelos adultos; mas a existência de adultos por miragem, soberanos videntes, protetores contra os outros adultos, resgata-as e as torna desejáveis como forças a acumular em vista da revolta.

A palavra *revolução* designa corretamente todo o complexo de ações a longo e a curto prazo realizadas por quem está consciente de querer mudar, *no tempo histórico*, uma situação política, social, econômica, e elabora os próprios planos táticos e estratégicos considerando constantemente no tempo histórico as relações de causa e efeito, na mais longa perspectiva possível. Toda *revolta* pode, ao contrário, ser descrita como a suspensão do tempo histórico. A maior parte daqueles que participam de uma revolta escolhem empenhar a própria individualidade numa ação de que não sabem nem podem prever as consequên-

cias. No momento do confronto, apenas uma pequena minoria está consciente do desenho estratégico completo em que o confronto se coloca (se é que esse desenho existe), como de uma precisa, ainda que hipotética, concatenação de causas e efeitos. No confronto da revolta decantam-se as componentes simbólicas da ideologia que pôs a estratégia em movimento, e apenas aquelas são de fato percebidas pelos combatentes. O adversário do momento se torna verdadeiramente *o inimigo*, o fuzil ou o bastão verdadeiramente *a arma*, a vitória do momento se torna verdadeiramente *um ato justo e bom* para a defesa da liberdade e a hegemonia da própria classe. Toda revolta é batalha, mas uma batalha de que se escolheu deliberadamente participar. O instante da revolta determina a fulminante autorrealização e objetivação de si como parte de uma coletividade. A batalha entre bem e mal, entre sobrevivência e morte, entre sucesso e fracasso, entre adultos e *diversos*, em que cada um está a cada dia empenhado de modo individual, identifica-se com a batalha de toda a coletividade: todos têm as mesmíssimas armas, todos enfrentam os mesmíssimos obstáculos, o mesmíssimo inimigo, o *inimigo de sempre*. Todos experimentam a epifania dos mesmíssimos símbolos: o espaço individual de cada um, dominado pelos próprios símbolos pessoais, o refúgio do tempo histórico que cada um encontra na própria simbologia e na própria mitologia individual se ampliam e se tornam o espaço simbólico comum a toda uma coletividade, o refúgio do tempo histórico em que toda uma coletividade encontra salvação.

8.

Toda revolta está circunscrita por limites precisos no tempo histórico e no espaço histórico. Antes dela e depois dela se estendem a terra de ninguém e a duração da vida de cada um, nas quais se travam ininterruptas batalhas individuais. O conceito de revolução permanente revela – mais do que uma ininterrupta duração da revolta no tempo histórico – a vontade de poder a todo momento suspender o tempo histórico para encontrar refúgio coletivo no espaço e no tempo simbólicos da revolta.

Até o último instante anterior ao confronto ou à ação programada com que tem início a revolta, o revoltoso potencial vive em sua casa, ou em seu refúgio, muitas vezes com os seus familiares; e mesmo que aquela residência e aquele ambiente possam ser provisórios, precários, condicionados pela revolta iminente, até o momento em que principia a revolta eles são a sede de uma batalha individual, mais ou menos solitária, que continua a ser a mesma dos dias em que a revolta ainda não se prenunciava iminente: a

batalha individual entre bem e mal, entre sobrevivência e morte, entre sucesso e fracasso, entre adultos e *diversos*. O sono antes da revolta – supondo-se que a revolta comece ao amanhecer! – poderá também ser tranqüilo como aquele do príncipe de Condé, mas não possui a quietude paradoxal do instante do confronto.

Pode-se amar uma cidade, podem-se reconhecer suas casas e suas ruas nas próprias memórias mais remotas e secretas; mas só na hora da revolta a cidade é sentida verdadeiramente como o “haut-lieu” e ao mesmo tempo como *a própria* cidade: própria porque do eu e ao mesmo tempo dos “outros”; própria, porque campo de uma batalha que se escolheu e que a coletividade escolheu; própria, porque espaço circunscrito em que o tempo histórico está suspenso e todo ato vale por si mesmo, nas suas consequências absolutamente imediatas. A gente se apropria de uma cidade fugindo ou avançando no alternar-se dos ataques muito mais do que brincando quando criança em seus pátios, ou por suas ruas, ou passeando mais tarde com uma mulher. Na hora da revolta não se está mais só na cidade. Mas quando a revolta acaba, independentemente de seu êxito, cada um torna a ser indivíduo numa sociedade melhor, pior ou igual à de antes. Quando acaba o confronto – pode-se estar na prisão, ou num esconderijo, ou tranqüilamente na própria casa –, recomeçam as individuais batalhas cotidianas. Se o tempo histórico não é suspenso ulteriormente, em circunstâncias e por razões que podem também não ser aquelas da revolta, volta-se a avaliar cada acontecimento e cada ação com base em suas consequências, certas ou presumidas. A revolta coincidira com a aparição súbita e brevíssima de um tempo de qualidade inabitual, em que tudo o que acontecia, com extrema rapidez, parecia acontecer para sempre. Não se tratava mais de viver e de agir no quadro da tática e da estratégia, dentro do qual os objetivos intermediários podiam estar distântíssimos do objetivo final, mas o prefiguravam – quanto maior a distância, mais ansiosa a espera. “Agora ou nunca!”. Tratava-se de agir de uma vez por todas, e o fruto da ação estava contido na própria ação. Toda escolha decisiva, toda ação irrevogável, significava estar de acordo com o tempo; toda hesitação, estar fora do tempo. Quando tudo acabou, alguns dos verdadeiros protagonistas tinham saído de cena para sempre.

9.

O privilégio da condição da infância é o pressuposto tático da revolta de Rimbaud. Usamos também nesse caso a palavra “privilégio”, porque a condição da infância no *Bateau ivre* é aquela que pode gozar da visão e, sobretudo, é aquela segundo a

qual se articula a visão. A poesia está encerrada entre duas miragens, a do sacrifício dos adultos, mortos pelos peles-vermelha, e a da pequenez e da fragilidade não responsáveis (de uma coisa minúscula e frágil nas mãos de uma criança). Ambas são miragens de não-responsabilidade: na miragem inicial é a criança-coisa que tem a visão da não-responsabilidade adquirida graças à morte sacrificial dos adultos. Na miragem final, é a coisa-da-criança que, como uma criança, tem a visão de um reino onde há soberanos crianças e súditos crianças, l'“enfant accroupi” e o “bateau frêle”. De um reino, portanto, onde a responsabilidade seja apequenada à medida das brincadeiras infantis e a fragilidade por excesso seja uma objetiva liberação da responsabilidade, dentro do quadro de uma natureza por trás da qual se escondem a Europa, os “anciens parapets”, os adultos. Se a natureza das “incroyables Florides” é estranha aos adultos (e por isso, justamente, “incroyable”), a da Europa é quase uma expressão dos adultos. Para o “enfant accroupi”, tanto a “flache noire et froide”, quanto o “crepuscule embaumé” são expressões ambivalentes do super-reino que os adultos gerem como moldura de horizonte do seu reino.

11. Penúltima didascália de *Trommeln in der Nacht* (*Tambores na noite*) de Brecht.

10.

A miragem inicial é suspensão do tempo histórico por meio do sacrifício humano; a miragem final é suspensão do tempo histórico através do apequenamento. Uma e outra são miragens de revolta, profecias de revolta dos *diversos*: “No ar, muito ao longe, gritos inocentes e selvagens”¹¹. A palavra “privilégio” até agora designou no nosso discurso as obras de arte compostas de lugares comuns – e que são ao mesmo tempo um lugar comum na superfície da criação do artista –, e a condição da infância que, no *Bateau ivre*, é a que consente a visão, e sobretudo aquela segundo a qual se articula a visão. A relação assim instituída entre lugar comum e infância funciona como prelúdio ao reconhecimento de uma objetiva afinidade entre a condição “de lugar comum” e a condição da infância. Condição “de lugar comum” é aquela do artista que age a fim de que o resultado de sua criação seja mercadoria, coisa a utilizar, coisa que possa render. Ao agir assim, ele se abre aos lugares comuns, que às vezes afluem àquela abertura e compõem a obra. Condição da infância é a da criança-coisa, que age no interior da própria coisidade, e portanto ama o seu ser não-responsável, e se abre a uma dupla visão: a do assassinato dos adultos, de que procede sua não-responsabilidade, e a do seu ser coisa-de-criança, coisa não responsável nas mãos de uma criança-soberana, “bateau frêle”. Sobre essa

12. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, “Pléiade”, Paris 1954, p. 232. “Eu gostava das pinturas idiotas, daquelas que há em cima das portas, cenários, telas de saltimbancos, insígnias, miniaturas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances das nossas avós, contos de fadas, livrinhos para crianças, óperas velhas, refrães tolos, ritmos ingênuos.”

13. É o título do parágrafo de *Une saison en enfer* de que foi retirada a citação precedente.

14. *Œuvres complètes*, p. 233: “Foi primeiramente um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.

afinidade objetiva funda-se a profecia de revolta de Rimbaud, contraposta à falsa objetividade pedagógica dos adultos e à falsa objetividade da exploração de quem produz mercadorias. A profecia encontrou naqueles anos a ocasião de demonstrar o quanto era exata a máxima “o que foi prometido se cumprirá”. Por certo, a realidade da *Comune* dentro do tempo e do espaço histórico está longe da experiência de Rimbaud. Mas a vida de Rimbaud depois de 1873, e depois de seu profético *décalage* da revolta, parece corresponder ao paradigma da revolta de ontem e de hoje: quando tudo acabou, alguns dos verdadeiros protagonistas tinham saído de cena, para sempre.

11.

Já que escrevemos que o poeta se abriu aos lugares comuns e que estes acorreram, parece legítimo perguntar-se em que medida e de que modo os lugares comuns (no sentido que lhe damos) possuem objetividade. Consideramo-los até este momento como verdadeiras entidades, coisas, que ocorrem à experiência criativa do artista e tomam posse dela. De onde ocorrem? E, antes de tudo: as eventuais respostas a estas interrogações estão destinadas a serem apropriadas apenas no âmbito da poesia de Rimbaud (ou de sua poética), ou valem também para além desta, procedem de um âmbito hipoteticamente mais vasto e, nele, na sua suposta maior amplitude, permanecem significantes?

“J’aimais les peintures idiotas, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs”: assim, por certo, Rimbaud falou de lugares comuns. Estes, mencionados em *Une saison en enfer*¹², são lugares comuns essencialmente coincidentes com os de nossa definição: matéria poética denunciada pela função de mercadoria que o poeta confere à obra. São todos mercadorias: mercadorias que se revelam como tais *a posteriori*, fora do instante em que serviram, e que justamente pelo fato de estarem doravante fora de seu serviço, mercadorias desqualificadas, servem como ingredientes para a “Alchimie du verbe”¹³. O próprio *Bateau ivre* é composto dessas mercadorias já desvalorizadas, e agora recuperadas pelo poeta mediante uma operação alquímica em que voltam a funcionar como boas mercadorias. “Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges”¹⁴. Mas são na realidade lugares comuns *essencialmente* coincidentes com aqueles de nossa definição? O que sabemos da *essência* destes e

daqueles? Assim como os mitos, eles são antes de tudo algo em cuja existência uma experiência criativa insiste em nos fazer crer, mantendo ao mesmo tempo sua essência bem escondida. É portanto lícito dizer que eles *são, acorrem, tomam posse*? Para exibir sua existência, Rimbaud indica com um “j’aimais” as aparências que deveriam encerrá-los, coincidindo com sua essência a ponto de traduzi-la em superfície externa. “J’aimais”, ele diz em *Une saison en enfer*; e um outro “j’aimais” está implícito, e muitas vezes repetido, nas formas verbais no imperfeito e no *passé composé*, na primeira pessoa, do *Bateau ivre*: “j’étais”, “j’ai vu”, “j’ai revê”, “j’ai suivi”, “j’ai heurté”... Está aqui em funcionamento uma verdadeira máquina mitológica, a máquina mitológica, que produz mitologias e induz a crer, premente, que ela própria esconde o mito dentro das próprias paredes impenetráveis. Se os lugares comuns possuem existência e essência objetivas, autônomas, estas provêm de um “outro mundo”, já que só assim podemos designar um mundo que não é o nosso sendo habitado por eles a nosso lado, autonomamente a nós, sem que de modo algum interajam conosco: para nos tocarem, devem *acorrer*. Crer nisto equivale a crer que o mito existe autonomamente dentro da máquina mitológica, situada – como ela própria sugere crer – no confim dos dois mundos. O paralelismo entre esses dois atos de fé é tal que leva a suspeitar de algo mais do que uma equivalência: uma coincidência essencial, para a qual um mesmo “outro mundo” se apresenta neste mundo em incidência com a história, e a suspende, de modo que sua epifania assuma os semblantes a cada vez autênticos de lugar comum ou de mitologema. Não crer nisto equivale a não crer na existência autônoma do mito dentro da máquina mitológica; equivale a estar persuadido de que a máquina mitológica está de fato vazia (ou cheia apenas de si, o que dá no mesmo), e que o mito, assim como a essência dos lugares comuns usufruíveis na “Alchimie du verbe”, é apenas um vazio a que a máquina mitológica remete – a essência dos lugares comuns, um vazio a que remete a “Alchimie du verbe. Também nesse caso a coincidência é especialmente significativa: máquina mitológica e “Alchimie du verbe” parecem presumíveis acepções de um mesmíssimo complexo funcional, de uma mesmíssima máquina, cuja função primeira consiste em remeter ao vazio de ser.

12.

Parece neste ponto haver uma alternativa: fé e não-fé. E, todavia, ao menos nos limites de nossa linguagem (portanto nos limites dentro dos quais a palavra “alternativa” é significante), tal alternativa de fato não existe. Crer que o mito esteja au-

15. Jesi, nesse parágrafo, elabora, por meio de um sutil jogo linguístico, um dos pontos fundamentais de seu conceito de “máquina mitológica”. O verbo “*esserci*” é usado com o sentido de “*haver, existir*”. A expressão “*ci non-è*” – não usual, assim como a anterior “*ci non-sono*” – carrega, porém, uma polissignificação quase intraduzível. A tradução que mantemos no texto – “*não existe aqui*” – não dá conta do fato de que a partícula “*ci*” pode também fazer referência a um “*para nós*” (e em relação ao uso da partícula a que o próprio Jesi fará menção nos argumentos que seguem). Ou seja, outra tradução possível seria “*não existe para nós*”. Além disso, outra questão implícita na expressão é o problema ôntico/ontológico, ao qual Jesi também está aqui se referindo de modo indireto. Assim, a expressão também poderia ser traduzida por “*não é aqui*” ou, ainda, “*não é para nós*”. Optamos, portanto, por manter as expressões do original italiano entre parênteses (inclusive nas outras variações do verbo “*esserci*” que aparecem a partir daqui). (N.T.)

16. R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, (Elegias de Duíno) I, vv. 52-53.

tonomamente dentro da máquina mitológica – que a essência do lugar comum esteja autonomamente dentro da “Alquimia do verbo” – só pode querer dizer que o mito *não existe (non c’è)* – que a essência do lugar comum não existe (*non è*). Se existem (*ci sono*), estão num “outro mundo”: *não estão aqui (ci non-sono)*. (“*J’écrit des silences... je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges*”). Mesmo o mais convicto defensor da não-fé é obrigado a consentir num involuntário ato de fé: não há fé mais exata num “outro mundo” que *não existe aqui (ci non-è)*¹⁵ do que a declaração de que tal “outro mundo” não existe (*non è*). A partícula “*ci*” adere estreitamente ao “*j*”aimais” de Rimbaud e indica apenas a adesão deliberada por oposição à adesão involuntária.

Há, por outro lado, uma diferença importante entre o negar para afirmar e o negar para negar, entre dizer que aquele mundo “outro” *não existe aqui (ci non-è)* e dizer que ele *não existe (non è)*. Absolutamente inapta a ser de algum modo instrutiva acerca daquele mundo, já que nossa linguagem permanece inerte diante da miragem de devir “a flecha que supera a corda para ser, recolhida no salto, mais do que ela mesma”¹⁶, essa diferença é, em compensação, muito instrutiva acerca do comportamento dos homens que discrimina. Uns, os homens do “*não existe aqui*” (*ci non-è*), podem ser os homens da revolta e certamente estão predispostos a se tornarem seus profetas, a serem usados como seus profetas ou como os seus fiadores que prometem sua repetibilidade; os outros, os homens do “*não existe*” (*non è*), têm diante de si apenas a revolução, ou a conservação, se decidem renunciar a si mesmos e aceitar as relações de força em que se encontram. O fascínio da revolta consiste sobretudo em sua imediata inevitabilidade: ela deve inelutavelmente acontecer. O tempo é suspenso: o que existe, existe de uma vez por todas. Assim como na alquimia, se o experimento falha, isso significa que não se estava suficientemente consciente e puro. Haverá outra suspensão do tempo, mil outras suspensões do tempo, e quiçá uma vez estejamos suficientemente conscientes e puros. O profeta anuncia a suspensão do tempo, e também a repetibilidade das suspensões do tempo. A revolução pode exercer um fascínio bem menor porque é extremamente árduo e incerto estabelecer qual seja seu tempo certo, e também porque, não sendo inevitável no tempo certo, se não tem lugar no momento certo talvez não aconteça mais por um longuíssimo intervalo de tempo.

13.

Ambas, de resto, a revolta e a revolução não contradizem em nível conceitual o modelo proposto pela máquina mitológi-

ca. Pelo contrário: na perspectiva aberta, seja por uma, seja por outra, esse modelo acaba por se identificar com o *a priori* que permanece como fundamento sólido e obscuro do processo gnosiológico. Frente à essência do lugar comum – ou à essência do mito – não há autêntica alternativa conceitual, mas apenas alternativa gestual, de comportamento, só que de comportamento que permanece circunscrito dentro da caixa delimitada pelas paredes da máquina mitológica. Revolta e revolução, em nível conceitual, permanecem apenas diferentes articulações (suspensão do tempo; tempo “certo”) do tempo que vige no interior daquela caixa. O “bateau ivre” não quebrou aquele tempo: tão somente gozou da sua suspensão, limitada, e sobretudo não provocada pelo “bateau” mas advinda como uma epifania de modo que ele gozasse dela: “Je ne me sentis plus...”. E nem mesmo se, em vez de uma revolta, tivesse ocorrido uma revolução (se o “bateau”, depois de ter calculado o momento mais apropriado, o momento “certo”, tivesse se desembaraçado dos marinheiros: *Potëmkin* ameaçador e intolerante não apenas para com os oficiais, mas para com todos os homens), o tempo teria sido quebrado: teria sido privilegiado, declarado “certo”, mas não quebrado, já que diante da raiz do tempo, do vazio de ser que se encontra no interior da máquina mitológica e ao qual a máquina mitológica remete, a revolução teria declarado um “não existe” (*non è*) perfeitamente coincidente com o argumento ontológico.

No *Bateau ivre*, o fracasso da experiência do reino da liberdade em termos de matéria poética abre para Rimbaud a via de uma crítica ao privilégio da matéria poética, que conduzirá ao abandono da atividade criativa e à experiência abissínia: do lugar comum em poesia ao lugar comum gestual, em matéria de comportamento. Se a atividade poética de Rimbaud constitui um momento de revolta, sua atividade de comerciante e de viajante na África constitui um momento de revolução. Trata-se, no entanto, de uma revolução solitária e pessimista, que procede da convicção da impossibilidade de quebrar o tempo e, sobretudo, de quebrar a raiz do tempo: o vazio de ser que podemos chamar “mito” ou “essência dos lugares comuns”. Quebrar essa raiz significaria dispor de uma linguagem ou de um complexo de gestos capazes de afrontar a máquina mitológica num plano que consentisse declarar ao mesmo tempo a existência e a não-existência daquilo que a máquina diz conter: “J’écrivais des silences... je notais l’inexprimable...”. Justamente na qualidade pessimista e no caráter individual, solitário, dessa revolução, naufraga a componente infantil da segunda parte da vida de Rimbaud, após o abandono da poesia. O abandono da Europa é, sim, um lugar comum conciliável com a infância: mas escolher o abandono da Europa quando não se crê mais na sua eficácia liberadora é renunciar à condição infantil e passar a fazer parte do reino dos adultos que, só eles, aceitam dedicar-se a revoluções cujo fra-

casso já dão por certo. Se o *Bateau ivre* tinha sido escrito “para que o vissem”, a segunda parte da vida de Rimbaud também foi vivida como uma mercadoria, para que o reino dos adultos visse Arthur Rimbaud transformado num adulto.

O talismã de Furio Jesi

Giorgio Agamben*

Quando Furio Jesi, em 1972, confia às páginas de *Comunità* a “Leitura do ‘Bateau ivre’”, encontra-se em um ponto decisivo do seu itinerário espiritual. Com a publicação de *Germania segreta* (1967) e de *Letteratura e mito* (1968), o *enfant prodige*, que aos quinze anos havia atravessado os impenetráveis caminhos da egiptologia, já tinha se imposto como o mais inteligente estudioso italiano de mitologia e ciência das religiões e, ao mesmo tempo, como uma das personalidades mais originais da cultura daqueles anos e difícil de rubricar nos limites de uma disciplina acadêmica. Se *Letteratura e mito* é sem dúvidas um dos livros que contam no magro balanço da ensaística italiana do século XX, é porque o autor consegue a todo instante quebrar as categorias sobre cuja oposição fundavam-se as frágeis certezas da ideologia italiana do pós-guerra: racionalismo/irracionalismo, mito/história, laicismo/religiosidade, esquerda/direita. Com um gesto simétrico ao de Apuleio (evocado justamente no fim do livro) que, escrevendo seu romance, de modo contínuo exorciza e profana sua própria convivência com o mundo mágico, Jesi instala seu trabalho na terra de ninguém em que essas oposições se indeterminam e revelam, por fim, sua secreta solidariedade (cuja saída desastrosa temos hoje diante dos olhos).

A “Leitura” é, nessa perspectiva, um documento único das dificuldades e dos riscos, mas também da riqueza e das aberturas, implícitas nessa situação extrema. De um lado, ela desenha uma cartografia sumária do território inominado entre a história e o mito a cuja exploração serão dedicadas as obras que Jesi conseguirá levar a termo nos oito anos que o separam da morte; de outro, ela funciona como uma espécie de talismã no qual o autor, antes de continuar sua viagem, compendia os próprios “pensamentos secretos” e restabelece, no passeio vertiginoso de poucas páginas, os paradoxos e as aporias de sua pessoal experiência de mitólogo, projetando-a sobre a de Rimbaud. Não surpreende, portanto, que, na “Leitura”, um lugar central seja

*Fonte: AGAMBEN, Giorgio. “Il talismano di Furio Jesi”. In: JESI, Furio. *La Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. p. 5-8. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko.

1. Agamben chama a atenção para o jogo linguístico elaborado por Jesi para elaborar um dos pontos fundamentais de seu conceito de “máquina mitológica”. Cf. a nota 15 do ensaio “Leitura do 'Bateau ivre'”, na página 74 deste número”. (N.T.)

2. Agamben não dá indicação, mas se trata de uma citação não da “Leitura”, mas do ensaio *A Festa e a máquina mitológica* cuja tradução ao português foi recentemente publicada no *Boletim de Pesquisa Nelic*. Cf.: JESI, Furio. *A festa e a máquina mitológica*. Tradução de Vinícius N. Honesko. In: *Boletim de Pesquisa Nelic*, UFSC, Florianópolis, v. 14. n. 22, p. 53, 2014. (N.T.)

confiado a uma aporia propriamente política. Não apenas, com efeito, a evocação de Rimbaud lhe permite escrever uma página na qual vibra uma inconfundível marca de memória pessoal e que está entre as coisas mais belas já escritas sobre a relação entre cidade e política (“Pode-se amar uma cidade, podem-se reconhecer suas casas e suas ruas nas próprias memórias mais remotas e secretas; mas só na hora da revolta a cidade é sentida verdadeiramente como o ‘haut-lieu’ e ao mesmo tempo como *a própria* cidade... A gente se apropria de uma cidade fugindo ou avançando no alternar-se dos ataques muito mais do que brincando quando criança em seus pátios, ou por suas ruas, ou passeando mais tarde com uma mulher...”); mas todo o texto corre sobre a oposição irresoluta entre a revolta, que é sempre experiência de uma suspensão do tempo histórico, e a revolução, definida, ao contrário, como o complexo das ações destinadas a mudar *no* tempo histórico uma determinada situação. À oposição revolta/revolução corresponde aquela entre “este mundo” e “outro mundo”, produzida pela “máquina mitológica” que Jesi vê em funcionamento na poesia de Rimbaud.

Se não estamos enganados, a “Leitura” é um dos primeiros textos em que Jesi apresenta esse conceito, o qual nomeia o fruto mais próprio de seu trabalho de mitólogo, que será de todo articulado no ensaio de 1973, *A Festa e a máquina mitológica*. Segundo Jesi, não há uma substância do mito, mas somente uma máquina que produz mitologias e que gera a tenaz ilusão de selar o mito dentro das suas próprias e imperscrutáveis paredes. Entretanto, seria inútil opor à máquina a inexistência do mito: a antítese *é/não é* é impotente tanto para atingir quanto para apenas criticar eventos que se colocam por definição em um outro mundo (e dos quais, portanto, só se pode dizer, nos termos de Jesi, que *não existem aqui* [ci non-sono]¹: “não há fé mais exata num ‘outro mundo’ que *não existe aqui* [ci non-è] do que a declaração que tal ‘outro mundo’ não existe”). A potência insuperável da máquina está, com efeito, na tensão que ela produz entre mito e mitologia, entre o preexistente e o existente: “a máquina mitológica é auto-fundante: coloca sua origem no *fora de si* que é o seu interno mais remoto, seu coração de pré-ser, no instante em que se coloca em ato”².

A inevitabilidade da máquina, que condena ao naufrágio tanto a revolta quanto a revolução (ambas exemplificadas em Rimbaud), é confirmada com força por Jesi em um ponto crucial da sua leitura: “Ambas, de resto, a revolta e a revolução não contradizem em nível conceitual o modelo proposto pela máquina mitológica. Pelo contrário: na perspectiva aberta, seja por uma, seja por outra, esse modelo acaba por se identificar com o *a priori* que permanece como fundamento sólido e obscuro do processo gnosiológico. Frente à essência do lugar comum – ou à essência do mito – não há autêntica alternativa conceitual, mas

apenas alternativa gestual, de comportamento, só que de comportamento que permanece circunscrito dentro da caixa delimitada pelas paredes da máquina mitológica. Revolta e revolução, em nível conceitual, permanecem apenas diferentes articulações (suspensão do tempo; tempo “certo”) do tempo que vige no interior daquela caixa.”

Ainda que Jesi nunca o diga de maneira explícita, é lícito supor que esse “fundamento sólido e obscuro” do processo gnosiológico não seja, em última análise, nada mais que a linguagem. Toda língua (seria possível dizer parafraseando uma tese de Humboldt que Jesi amava citar) lança ao redor do povo que a fala uma espécie de círculo mágico do qual não é possível sair a não ser com a condição de entrar no círculo de uma outra língua e de um outro povo. O mito é esse círculo mágico, e a esfera das coisas que *não existem aqui* [ci non-sono] com a qual ele se identifica é o que a linguagem humana incessantemente produz e pressupõe no seu coração de não-ser.

É possível sair do círculo, “quebrar a raiz do tempo” que se esconde entre as paredes impenetráveis da máquina (que, segundo Jesi, assinalam, como aquelas da linguagem, “a marca de confim do ser”)? É no fim da “Leitura” que Jesi parece acenar para uma possibilidade desse gênero escrevendo: “Quebrar essa raiz significaria dispor de uma linguagem ou de um complexo de gestos capazes de afrontar a máquina mitológica num plano que consentisse declarar ao mesmo tempo a existência e a não-existência daquilo que a máquina diz conter...”. Dois anos depois, no ensaio sobre Kerényi, ele cita a frase com a qual o grande mitólogo compendia o comportamento justo em relação ao “mito da morte” na consciência de que “a morte é algo e ao mesmo tempo nada”.

Nesse sentido, a “Leitura”, na biografia intelectual de Jesi, representa por certo um daqueles momentos privilegiados em que é dado a um autor contemplar lucidamente, por um átimo, numa espécie de desencantada adivinhação, o próprio limite último e esbarrar, por assim dizer, na raiz mais íntima da sua experiência da linguagem. Junto a esse limite, no qual o coração da máquina coincide com a sua própria existência, o mitólogo deve depor seus instrumentos. A existência e a não-existência da máquina circunscvem agora sua própria estratégia vital, decidem-se nas fronteiras da sua própria linguagem.



“arte Rorschach”

Artur de Vargas Giorgi
UNISUL/Capes-PNPD

Resumo

Em torno do significante *informalismo*, nos anos 50 e início dos 60, parece haver se formado uma espécie de comunidade contingente de artistas. Não se tratava de uma escola, nem de um grupo coeso, com orientações nítidas e características plásticas bem definidas. Seu apelo como movimento internacional, contudo, foi dos mais marcantes, nos grandes centros, incluindo nessa cartografia Buenos Aires, Rio de Janeiro e, certamente, São Paulo. Críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar reagem à consagração no país dessa “tendência romântica”, internacionalista e subjetivista (uma “arte Rorschach”, afirmam, marcada pelo niilismo europeu do pós-guerra), valorando, por outro lado, a legitimidade, no Brasil progressista, da abstração geométrica e dos princípios formais do concretismo. Entre os argentinos, se Romero Brest busca abrir espaço, Eduardo Baliari, Ernesto Schóo e, mais tarde, León Ferrari mostram-se cautelosos com relação ao informalismo e sua pluralidade expressiva, mobilizadora de forças tão heterogêneas quanto as caligrafias chinesa e japonesa, o automatismo surrealista, o espiritualismo Zen e os impulsos da “anti-arte” dadaísta.

Palavras-chave: Hermann Rorschach; Informalismo; Informe; Vanguardas.

Resumen

Junto al significante *informalismo*, en los años 50 y comienzos de los 60, se ha formado, parece, una suerte de comunidad contingente de artistas. No se trataba de una escuela, ni de un grupo cerrado, con orientaciones exactas y características plásticas bien definidas. Su interés como movimiento internacional, sin embargo, fue destacado en los grandes centros, incluyendo en esta cartografía Buenos Aires, Río de Janeiro y, claro, São Paulo. Críticos como Mário Pedrosa y Ferreira Gullar reaccionan a la consagración en el país de esta “tendencia romántica”, internacionalista y subjetivista (una “arte Rorschach”, afirman ellos, con la impronta del nihilismo europeo de posguerra), valorando, a su vez, la legitimidad, en el Brasil progresista, de la abstracción geométrica y los principios formales del concretismo. Entre los argentinos, si Romero Brest intenta darle espacio, Eduardo Baliari, Ernesto Schóo y, luego, León Ferrari se manifiestan recelosos en relación al informalismo y su pluralidad expresiva, que moviliza fuerzas tan heterogêneas como las caligrafías china y japonesa, el automatismo surrealista, el espiritualismo Zen y los impulsos del “antiarte” dadaísta.

Palabras clave: Hermann Rorschach; Informalismo; Informe; Vanguardias.

1. ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 671.

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

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

4. ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 671.

5. *Ibidem*.

Em 1921, o psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach publicou o estudo que o tornaria célebre, ao qual deu o nome de *Psicodiagnóstico (Psychodiagnostik)*. Escrito nos últimos três anos de sua vida (antes de morrer, com apenas 37 anos de idade, devido a complicações de uma apendicite), o trabalho, como se sabe, baseava-se em experimentos que o psiquiatra vinha realizando com pacientes. O princípio do seu método, compreendido como um “teste projetivo, destinado a explorar o mecanismo das representações imaginárias da criança e do adulto, fazendo-os falar por associações verbais”¹, consistia na interpretação de alguns padrões de manchas simétricas obtidos por meio de um procedimento tão estético quanto lúdico², em que cada padrão, cada mancha era o vestígio de um contato: a dobra de uma lâmina de papel com tinta no centro³. O tratado e o teste propriamente dito – este muitas vezes chamado de “teste Rorschach”, simplesmente, expressão genérica para o que se desdobrou numa pluralidade de “testes”, com distintas leituras e aplicações – se inspiravam ao mesmo tempo “no método junguiano, no estudo experimental de [Justinius] Kerner e na concepção freudiana do inconsciente”⁴.

Obviamente Rorschach não poderia projetar-se e prever o *a posteriori*, quer dizer, seu nome desde sempre esteve incontornavelmente aberto aos tempos e às instâncias que poderiam vir a criar o trabalho por ele criado. Seja como for, pode-se imaginar que Rorschach não deixaria de sentir-se surpreso se viesse a saber que seu teste seria associado, nas décadas de 1950 e 1960, por certos artistas e críticos brasileiros e argentinos, ao que deveria ser rejeitado entre as propostas das vanguardas artísticas então em disputa. E nesse contexto é no mínimo curioso pensar que, se o trabalho com as manchas de tinta seria muito respeitado e divulgado no campo expandido da medicina, enquanto dispositivo discursivo conduzido por um psiquiatra no intuito de melhor compreender os movimentos inconscientes que conformam as subjetividades, ele seria impugnado, contudo, no campo que, em sentido estrito, mais lhe concerniria, quer dizer, enquanto desenvolvimento de um exercício plástico, ou melhor, como proposição de uma experiência estética, de resto conduzida por alguém que cogitou, sim, seguir a carreira artística, hesitando até decliná-la em benefício da medicina⁵. A anedota é sem embargo notável e mostra, mais uma vez, como o sensível não obedece à autonomia dos campos: se malogrado artista, queira ou não Rorschach tornou-se, a seu modo, um reconhecido pintor de quadros. Em outras palavras, talvez possa ser dito que, jogando com os limites do possível – ser “artista”, ser “médico” etc. –, Rorschach teria encontrado sua maneira de dar potência ao

sensível, que a despeito das regras, valorações e juízos históricos segue, nos tempos, seu próprio *passo*.

2.

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

É sabido que em 1952 Michel Tapié publica *Un Art Autre*, por ocasião de uma exposição homônima, livro a que com frequência se remete para a formulação do que ficaria conhecido, na historiografia da arte, como *tachismo* – do francês *tache* –, o que em português poderia ter a tradução de “manchismo”, mas que não raro encontra expressão assimiladora com os nomes *informalismo*, *abstração lírica* (mormente na Europa) ou *expressionismo abstrato* (sobretudo nos Estados Unidos)⁶. Informalismo é assim um nome que diz muitos nomes. Nesse sentido, seria, portanto, como um significante vazio-flutuante; ou como uma mancha, mesmo, à espera de uma leitura (uma projeção?), e mais outra, que sempre a atualize e cada vez a invista de algum sentido, destacando-a, apenas momentaneamente, de um fundo que é o mundo, e que, sem fundo, escapa. Uma proposição que parece ser reforçada, neste caso, também pelo sufixo – *-ismo* –, que mais do que significar uma clara formalização estilística, teórica, metodológica ou mesmo ideológica; mais do que identificar ou substancializar em um campo definido ou com um nome preciso – o *informalismo*, substantivo – o que de fato é movimento, parece, ao contrário, dar abertura para um modo vário, plural. Com efeito, o informalismo parece ter estado distante de constituir o que se entende por “escola” (no sentido de constituir grupos coesos, orientações nítidas e características plásticas bem definidas, o que permitiria uma generalização menos violenta, na tentativa da unidade); e mesmo a expressão “movimento informalista” parece carecer de sentido e direção. Em suma, se há uma comunidade, ela não se deixa apreender por laços fáceis, próprios, dados *a priori*: por meio do que seriam os parâmetros

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

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

8. Ferreira Gullar ainda afirma: “A experiência neoconcreta teve, de fato, uma existência maldita, porque ela foi imediatamente sufocada pelo aparecimento do Tachismo”. E: “O Lourival Gomes de Machado, o Antônio Bento, o Mário Barata, todo mundo adere. E o próprio Mário Pedrosa, que tinha um compromisso com o Concretismo, que era construtivo, ao mesmo tempo vem defendendo [ao retornar de viagem ao Japão] a caligrafia japonesa e olhando com benevolência, com compreensão, essa nova experiência”. GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 90; 98-99.

formais do informal. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em *Abstracionismo; geométrico e informal*, importante referência sobre a vanguarda brasileira dos anos 1950, escrevem a respeito dos artistas informais:

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

[...] O Informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório. Por isso as razões teóricas que acionam tanto as críticas concretistas ao Neoconcretismo quanto ao Informalismo, não encontram no caso deste último um interlocutor organizado, atomizando-se sem endereço certo na independência individual dos artistas abstratos. [...] Todo esforço de sistematização do Abstracionismo informal esbarra nestes limites: se os informais pouco ou quase nada escreveram sobre suas ideias, por outro lado a crítica de arte mais atuante no país tendia a apoiar a vertente geométrica avaliando, por isso mesmo, as questões do Informalismo por parâmetros construtivistas⁷.

Ainda assim, pode-se dizer que seu apelo como uma sorte de movimento internacional foi dos mais marcantes, nos grandes centros, no fim dos anos 1950 e início de 1960, incluindo nessa cartografia Buenos Aires, Rio de Janeiro e, certamente, São Paulo. Para isso basta lembrar, na Bienal de 1957, a sala especial destinada a Jackson Pollock e a premiação concedida à seleção brasileira (Fayga Ostrower, Fernando Lemos, Wega Nery e Frans Krajcberg); ou ainda, na Bienal seguinte – “tachista de uma ponta a outra”, segundo Ferreira Gullar⁸ –, a premiação de Manabu Mabe como melhor pintor nacional. A respeito dessa presença “de uma ponta a outra”, aliás, Mário Pedrosa comentaria, num balanço feito em 1970, pouco antes de exilar-se:

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

é claro em detrimento da qualidade. Mas a fórmula agrada, e a geometria é, ao mesmo tempo, repelida com ódio⁹.

Desse modo, segundo Mário Pedrosa – trotskista que propugnando pela necessidade de uma reeducação da sensibilidade “jamais dissociará revolução social e arte de vanguarda”¹⁰ –, o Brasil, ao negligenciar sua autêntica vocação construtiva – que, não sem esforço, enfim pudera, nos anos 1950, fazer frente à já integrada tradição do modernismo de cunho nacionalista, tributária da figuração dos anos 1920 trabalhada no vocabulário cubista ou expressionista –, inseria-se “na grande corrente internacional, cuja pintura, quando autêntica, é uma espécie de teste Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo”¹¹. Uma pintura que, por vezes, embora de fácil comunicabilidade emocional, podia ser definida meramente como “uma interjeição do artista no desespero de sua solidão”, de modo que, para Mário Pedrosa, o que se via então era uma geração “tomada por uma vaga de ensimesmamento solipsista”¹². Otilia Beatriz Arantes, ao comentar o itinerário do crítico, resume seu ponto de vista da seguinte maneira:

Ao sacrificarem as preocupações plásticas ao narcisismo, às fantasias idiossincráticas, a interesses singulares de ordem moral ou utilitária, os tachistas teriam sido prisioneiros da primeira fase do processo criativo – o da projeção –, enquanto a criação artística deve consistir na passagem para um segundo estágio, de “simplificação e cristalização da expressão”¹³.

Em uma palavra, o ponto questionável era, paradoxalmente, bem definido: indefinição, desordem, caos, falta de controle ou precisão – tais eram os problemas do informalismo. Daí que, em nome da superação dessa crise e de uma construção universalista da nação feita numa síntese de inteligência e sensibilidade, fosse preciso defender o Brasil da voga informal, tanto quanto fora necessário liberar o país de Portinari desse figurativismo romântico ou folclórico de índole nacionalista, antes prevalecente nos gostos de artistas e críticos (Mário Pedrosa entre eles, em seu tempo¹⁴). Tal defesa do abstracionismo geométrico poderia ser formulada não só como uma forma de barragem à necessidade da “cor local”, do exotismo facilmente identificável, sobretudo pelos olhares metropolitanos, de acordo com uma tradução da “divisão internacional do trabalho”, mas também, neste viés ordeiro do modernismo, como “resultado de um cálculo deliberado, de uma vontade profunda, justamente o desejo de se defender contra essa natureza caótica e borbulhante, contra a circunstância ameaçadora dos trópicos”¹⁵. Plástica dionisíaca ou forma apolínea. Iluminação profana ou transcendência. Enfim,

9. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 294.

10. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 15.

11. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 294.

12. *Ibidem*.

13. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 101. A citação ao final é de “Da abstração à auto-expressão”. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*, 1986, p. 36.

14. Quando preocupado pelas imposições da matéria social, ou no elogio do muralismo. Cf. PEDROSA, Mário. “Impressões de Portinari”. In: _____. *Acadêmicos e modernos*, 1998; “De Brodósqui aos murais de Washington”. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981.

15. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 103.

16. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 291.

17. GULLAR, Ferreira. “Duas faces do tachismo”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 241.

18. PEDROSA, Mário. “Da abstração à auto-expressão”, 1986, p. 37.

contra a obnubilação dos trópicos: o concretismo. Nas palavras de Mário Pedrosa tratava-se de uma mudança de sensibilidade:

[...] necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente¹⁶.

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

Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem de buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o tachismo, na melhor das hipóteses, tem de ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura¹⁷.

E em 1959, no *Jornal do Brasil*, era Pedrosa quem atacava essa “qualidade pictórica” em que o pintor “mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele”¹⁸. Referindo-se a um dos nomes mais destacados do informalismo, Pedrosa também é contundente:

É moda falarem agora em *orgasmo de explosão* ou saturação de energias – daí viria constante surpresa de gestos e formas ou antifomas. Mas em [Georges] Mathieu nada se repete tanto quanto os gestos e as formas, ou melhor, os signos. Apesar de não haver premeditação de formas – ou melhor, como não há premeditação – as formas se repetem até o

enjoo. É aliás, esta, uma contingência da pintura dita informal ou tachista. Principalmente nos que trabalham automaticamente, ou ao léu do acaso. [...] O mal desses pretensos calígrafos ocidentais é a gratuidade da pretensão. [...] Grande parte da pintura gráfica ou mesmo informal com pretensões a ser produto de fatura espontânea traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisística. Em Mathieu o narcisismo é tão patente que dói na vista¹⁹.

Não deixa de ser interessante notar – embora fosse fácil supor – que Ferreira Gullar igualmente reprovava o informalismo em seus escritos de militância proselitista. Em *Cultura posta em questão*, ele censura a “garatuja” do mesmo artista francês e de outros que, “se escapam ao automatismo corporal de Mathieu, caem no automatismo inconsciente dos testes de Rorschach”, o que colocaria tais expressões “fora de qualquer julgamento crítico”, isto é, no nível do mero depoimento, que “não se julga, constata-se. A menos que o crítico passe a exclamar como um psicanalista, amigo meu, diante de certos casos clínicos: ‘Meu caro, que neurose genial!’”²⁰.

Vê-se que é preciso manter um campo onde possa incidir a decisão, o julgamento do crítico. Uma “neurose genial” somente tem cabimento e pode ser valorada se traduzida em formas que ultrapassem a simples projeção, o singular gesto corporal, articulando-se de acordo com um vocabulário plástico consensual e sem dúvida, nesse sentido, normalizador. Dito nem que seja num breve parêntese, Ferreira Gullar – quem escreveu uma biografia da psiquiatra Nise da Silveira – e Mário Pedrosa – quem, junto com Ivan Serpa e Abraham Palatnik, impulsionou o ateliê de pintura montado em 1946 pela psiquiatra e por Almir Mavignier no Hospital do Engenho de Dentro – coincidem neste ponto: validam as expressões de crianças ou dos internos de hospitais psiquiátricos apenas na medida em que elas possam ser lidas como uma espécie de arte embrionária; pungente, mas bruta, primitiva; em geral criticável pela falta de apuro, técnica e organização, ainda que dotada de emoção explosiva e vaga intuição para a boa forma, a equilibrada composição, o que por sua vez permite pensar num trabalho de disciplinamento, de melhora, de cura, em busca da síntese – possível, desejável – entre projeção e construção.

Mas o passado não cessa de passar. A máquina do mundo esclarece; não pela catequese operante desde o “descobrimento”, mas a contrapelo: de um certo Trasilau “dono” dos barcos do porto de Píreo, diz-se que, depois de curado dessa sua loucura por ordem do irmão, encontra a vida tão pesada que deseja voltar ao antigo estado, que era de inoperatividade, uma sorte de forma de vida sabática:

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

20. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, 2006, p. 75.

21. CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595], 1953, p. 313.

22. Nise da Silveira havia retomado seu posto no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (Hospital do Engenho de Dentro) após passar um período presa durante o Estado Novo (ela fora detida por suspeita de envolvimento com o comunismo). Na prisão, esteve em contato com outro célebre prisioneiro, Graciliano Ramos, tornando-se personagem de *Memórias do cárcere*. Logo se posicionou contra as verdadeiras práticas de tortura que eram prescritas aos internos (lobotomia, eletrochoques), sendo então encaminhada para o setor ocupacional da instituição, que no momento compreendia apenas atividades voltadas à economia asilar, como a limpeza. Almir Mavignier, artista plástico, era funcionário do Hospital e trabalhava no mesmo setor. Cf. VILLAS BOAS, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”, 2008; TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. “Entre a Arte e a Terapia: as ‘imagens do inconsciente’ e o surgimento de novos artistas”, 2011/2012.

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

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

Por que rei, por que duque me trocara?
Por que senhor de grande fortaleza?
Que me dava que o mundo se acabara,
ou que a ordem mudasse a natureza?
Agora é-me pesada a vida cara;
sei que cousa é trabalho e que tristeza.
Torna-me a meu estado, que eu te aviso
que na doudice só consiste o siso²¹.

Em outras palavras: no limite, conquanto tal leitura de críticos e artistas trate de celebrar a “revolução da psiquiatria”²², os laços afetivos e o trato mais respeitoso e igualitário que, de maneira custosa, com resistência, puderam ser colocados na base dos processos de subjetivação em questão²³ e de suas “imagens do inconsciente”²⁴, sua matriz estetizante (que, a rigor, não fazia parte das preocupações terapêuticas e expressivas de Nise da Silveira), porém, acaba por postular, tacitamente: a terapia ocupacional é louvável, sim, porque pode ser capitalizada: pode produzir arte e revelar a “genialidade” de artistas. É desse modo ambivalente, afinal, que a “loucura” – considerando-se a experiência desenvolvida no “Ateliê de pintura do Engenho de Dentro”, um espaço certamente marginal, afim a práticas não acadêmicas e contrárias ao modernismo figurativo de representação da “nação brasileira” – liga-se intimamente à constituição do que viria a ser o concretismo carioca, deslocando, ainda que minimamente, a “origem” do concretismo brasileiro, centralizada muitas vezes na importância e irradiação que teve um evento como a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, quando a escultura de Max Bill – *Unidade tripartida* – foi premiada, ou, antes, nas relações pessoais e institucionais que, no rearranjo – político – da cartografia da arte no pós-guerra, alinharam, no Cone Sul, argentinos e brasileiros na defesa da autonomia da abstração geométrica, este o legítimo caminho para a síntese das artes, a consumação dos ideais das vanguardas e a superação do atraso colonial, o que teria encontrado divisa nas conferências que Jorge Romero Brest, convidado por Pietro Maria Bardi, proferiu no Museu de Arte de São Paulo, em dezembro de 1950²⁵.

3.

Para Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, as projeções envolvidas nas manchas da plástica informalista – nessa voga ou vaga que ameaçava sufocar concretismo e neoconcretismo – não estavam de acordo com as suas projeções a respeito do que deveria ser mais valorizado na arte brasileira; sobretudo, não estavam de acordo com o projeto que então se fazia para o país *como um todo*; projeto progressista, fundado no equilíbrio ideal entre expressão e cálculo, emoção e inteligência; projeto cuja força prevalecente deveria ser, como visto, a da “necessidade imperiosa da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe”; projeto que sem abrir mão da utopia era dotado de uma finalidade clara, de uma síntese, de uma razão ineludível, portanto, e que era ao mesmo tempo acolhido e impulsionado por essas expressões que buscavam, nas artes plásticas, assegurar sua vigência, ou seja, pela abstração geométrica e, mais especificamente, o concretismo, estes sim movimentos que desde o final da década de 1940 estariam representando, objetivamente, por meio da absoluta recusa da lógica representacional, o *projeto internacionalista da nação*²⁶. Afinal, nesse momento, de fato parece surgir no horizonte um futuro moderno: a arquitetura, reafirmada, prepara-se para seu voo capital, no meio do nada; via mecenato, são criados o MASP, em 1947, e no ano seguinte o MAM-SP e o MAM-RJ (instituições baseadas na “boa vizinhança”, alinhadas, desde o início, aos interesses representados pelo nome de Nelson Rockefeller e aos moldes do museu – MoMA – que ele então presidia; não por menos a mostra de abertura do MAM-SP intitulou-se *Do figurativismo ao abstracionismo*); em 1948, ainda, Alexander Calder expõe no Rio de Janeiro e São Paulo (com o aval crítico do amigo Mário Pedrosa); em 1950, como dito, Romero Brest chega a São Paulo para o seu impactante ciclo de conferências em defesa da arte abstrata e da causa concretista, e em 1951, Max Bill expõe no MASP e leva o prêmio da primeira Bienal de São Paulo (não sem decisiva intervenção de Romero Brest entre os jurados). Etc. De modo que, diante de um contexto como esse, de alinhamentos, legitimações e institucionalizações do paradigma construtivo, o informalismo aparecia não só como uma projeção informe, mas também como estranho, quer dizer, como alheio, vago, vagante²⁷, “fora de qualquer julgamento crítico” e por isso estrangeiro ao projeto-Brasil, esse “projeto construtivo” escolhido como próprio e delineado como tradição brasileira a partir da cultura de outras manchas, as geométricas – manchas igualmente vindas de outra parte, no

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

25. Sobre Jorge Romero Brest e a abstração no Brasil e na Argentina a bibliografia é imensa. Cito apenas alguns artigos e livros onde podem ser encontradas referências pontuais a documentos e arquivos (como o fundamental Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires): GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011; Idem. “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, 2005, p. 137-152; Idem. “La brasilidade de la gestión de Romero Brest en el MNBA”. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, 2009, p. 123-136; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, 2008.

26. “En la Argentina y Brasil la hegemonía de los realismos en clave modernista comenzó a ser desplazada a finales de la década de 1940, cuando la formulación abstracta –entendida como un tipo de imagen definida en sus cualidades plásticas sin correlatos con elementos del mundo exterior– comenzó a ganar la escena. No fue el marco del expresionismo abstracto norteamericano sino

la abstracción geométrica, recuperada en función de la línea europea –Bauhaus, *Art Concret y Abstraction Création*–, la que primó en ambos países, en los que estas formas abstractas fueron sostenidas por las instituciones artísticas, disputándoles a otras imágenes su capacidad de representación nacional. [...] Si desde las décadas anteriores las figuraciones de raigambre vanguardista venían constituyéndose como identificaciones de lo nacional, en los años cincuenta la abstracción se adhirió a las significaciones de modernidad, produciendo un acoplamiento de sentidos, es decir, fue el modo de mostrar la actualidad de las instituciones artísticas nacionales en tanto internacionalistas”. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011, p. 87.

27. “O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras – vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas – às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’. Não se compreendia aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 291.

entanto²⁸. Seja como for, em entrevista anos depois dos embates do concretismo, Mário Pedrosa reforçaria sua posição:

O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem, para educar o povo. Acho que o Concretismo foi importante neste ponto. O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismo e, naquele momento, havia uma luta pela afirmação cultural. [...] O termo informalismo, filosoficamente, define uma coisa puramente interior, sem estrutura. O informalismo é a antiforma, a anticonstrução, é a negação da percepção. [...] Eu achava que era culturalmente contra o Brasil, não representava esse esforço construtivo que devia estar na cultura brasileira. [...] O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada²⁹.

4.

Tais legitimações recíprocas, em torno do concretismo, entre instituições, artistas e críticos brasileiros e argentinos tiveram como articuladores fundamentais nomes como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Niomar Muniz Sodré, Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, entre outros. Quer dizer, a Argentina também apostou suas esperanças na construção de uma herança construtiva. Nesse sentido, o itinerário crítico de Romero Brest – quem de meados dos anos 1940 ao final da década seguinte perfaz a seu modo um arco com posições bem similares às de Mário Pedrosa, passando da defesa de Portinari, ou Berni, à de Max Bill – é sem dúvida um dos de maior proeminência, nacional e internacionalmente³⁰. O artista e teórico Tomás Maldonado, por sua vez, após a publicação da revista *Arturo*, em 1944, e da criação da *Asociación Arte Concreto-Invencción* (em paralelo ao grupo *Madí*, também oriundo de *Arturo*, de Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Martin Blaszko, Rhod Rothfuss), dirigiria a revista *Nueva*

Visión (1951-1957), importante plataforma do movimento concreto na Argentina, e viria a ser, a convite de Max Bill, um dos principais professores e logo – com a saída de Bill – diretor da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (*Escola superior de design de Ulm*), sendo muito profícuas, ademais, as suas relações (com Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa, Geraldo de Barros, Niomar Muniz Sodré etc.), exposições e aulas de design industrial no Brasil (MAM-RJ).

Diferentemente, no entanto, da recepção brasileira, que após o modernismo nacionalista de tendência social acolheu a abstração geométrica não apenas através de iniciativas particulares e instituições privadas, mas igualmente por meio do discurso oficial, veículos de massa e espaços públicos, na Argentina, sobretudo no âmbito cultural de Buenos Aires, houve maior tensão com o aparelho do Estado. María Amalia García lembra que o âmbito cultural portenho que parecia permeável às buscas abstratas teve sua contraface no poder político, uma vez que as formas culturais do peronismo, em geral vinculadas aos setores populares e afastadas dos valores da alta cultura, fixaram uma marcada tensão entre peronismo e artes abstratas³¹. Foi apenas na última etapa do justicialismo, e principalmente após o golpe de 1955 (autodenominado *Revolución Libertadora*), que tirou Perón do poder e proscreveu o peronismo, que se constituiu um espaço social no qual se impunham os setores liberais e com o qual se definiu, para as artes visuais, a nova agenda a ser seguida: abertura ao mundo internacional e modernização das linguagens³². E nesse momento, num contexto de nacional-internacionalismos, “moderno” era outro nome para abstrato, e “bom-gosto” poderia ser chamado de abstração geométrica.

Contudo, uma vez aceita como sinônimo do projeto internacionalista para a Argentina, a abstração tornou-se uma forma de academicismo, perdendo por completo seu caráter revulsivo e convertendo-se, mesmo, em modelo de aprendizagem³³; algo que não se afasta, portanto, do que ocorreu em solo brasileiro e pôde ser acompanhado por meio da pugna entre Rio-São Paulo: como se sabe, as críticas neoconcretas ao concretismo do grupo paulista acusavam – a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, principalmente – o que seria um desvio mecanicista da arte concreta, isto é, recusavam o primado do teórico-conceitual, do cálculo, do matemático na arte, um racionalismo severamente disciplinador que implicava, afinal, o embotamento da espontaneidade da expressão, espontaneidade esta que devia ser conservada como margem de manobra do artista e do espectador, para que, com efeito, nesse espaço, houvesse arte³⁴.

28. “Em seus escritos, Pedrosa e Gullar procuraram estabelecer uma nítida oposição entre a produção artística nacional e aquela realizada paralelamente no exterior, sugerindo além disso a ideia de uma continuidade intrínseca entre a arte concreta e a neoconcreta, com o intuito de afirmar a autonomia de certas tendências da arte brasileira em relação aos valores internacionais reconhecidos na época e de ressaltar a necessidade de assegurar sua perpetuidade. Se tivermos em mente os embates da época, compreenderemos a significação de formulações como as de Pedrosa e Gullar, cuja motivação maior era demonstrar que a arte de um país periférico poderia entrar em concorrência direta – em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade – com a produção europeia. Suas proposições darão origem à tese de que uma ‘tradição construtiva’ teria presidido à evolução das pesquisas plásticas abstratas no país e à ideia de que tudo o que havia escapado a essa filiação, como o tachismo, seria o resultado de uma adesão passiva a uma estética em voga na Europa e nos Estados Unidos. Na realidade, se eles tanto insistiam sobre o antagonismo entre arte nacional e internacional, entre ordem e caos absolutos, procurando com isso desacreditar a pintura informal e chegando mesmo a negligenciar as origens europeias da arte concreta, era porque tentavam defender um movimento em via de constituição, em cuja autenticidade e poder de ação sobre o homem e a sociedade eles acreditavam”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”, 2000, p. 211-212.

29. PEDROSA, Mário. “Entrevista”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 106/107.

30. Ainda que correndo o risco da simplificação, tal itinerário talvez possa ter como balizas a publicação *La pintura brasileña contemporánea*, de 1945, passando pelos números da revista *Ver y Estimar* a partir de 1949, e, finalmente, a exposição *Arte Moderno en Brasil*, em 1957, por ocasião da reabertura do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), já com Romero Brest à frente da instituição, após os tempos “obscuros” do peronismo. A publicação de 1945 foi feita por motivo da exposição *Veinte artistas brasileños*, iniciativa de Marques Rebelo e Emilio Pettoruti (pintor e então diretor do Museo de Bellas Artes de La Plata), que levaram a mostra, primeiro a La Plata (de 2 a 19 de agosto), depois a Buenos Aires (25 de agosto a 7 de setembro). Apoiado sobretudo nas ideias de Mário de Andrade, mas também em Gilberto Freyre (*Casa grande e Senzala*), Romero Brest escreve então: “Otro repertorio de problemas, pues, es el que han expresado los pintores brasileños, mezclándose en sus cuadros la vaga imprecisión lusitana, heredada probablemente de los moros a través de los elementos mozárabes, la melancolía indígena y el culto de lo mágico o sobrenatural, con la ternura, la fuerza actuante, el sentido rítmico, la religiosidad y la alegría del negro. Estoy plenamente seguro de que a través de la obra de Portinari podrían filiarse con absoluta precisión estos elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad”. E no entanto, curiosamente, mas em função, talvez, desse olhar depurador, em busca do que é propriamente estético, já aí se insinuam as linhas ordenadoras do projeto da abstração, justamente pela valorização da linha nas composições da exposição: “Quienes piensen que el clima cálido de Brasil, su cromatismo exacerbado, su luminosidad

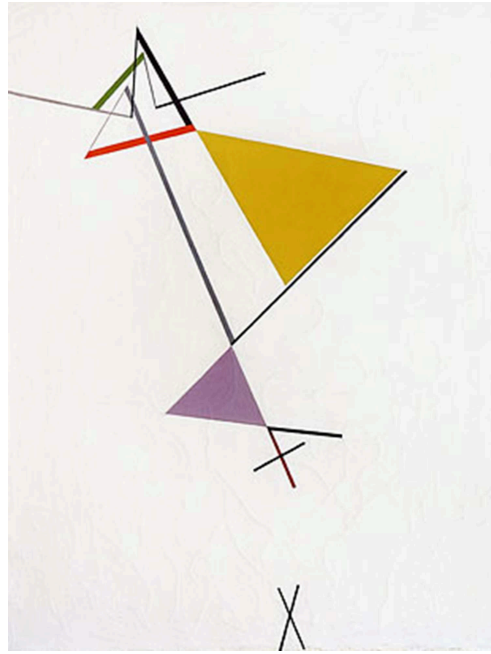


Fig. 01: Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1949 (óleo s/tela, 80,6 x 60,3 cm).

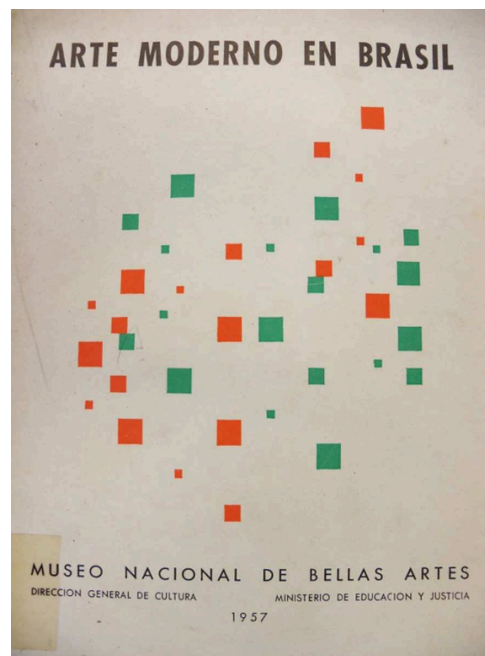


Fig. 02: Catálogo da exposição *Arte Moderno en Brasil*, MNBA, Buenos Aires, 1957. Capa de Ivan Serpa.

Seja como for, na Argentina e no Brasil apontar os limites e o engessamento do concretismo não significava dar consentimento ao “irracionalismo”, não importa de qual escola ou estilo, já que isso seria, em qualquer caso, sem dúvida, um movimento retrógrado³⁵. Com o que a vaga informalista, encorpada nos últimos anos da década de 1950, dando abertura à expressão espontânea, à gestualidade imediata – ou seja, incorporando do

surrealismo a valorização do inconsciente e das caligrafias chinesa e japonesa o movimento do corpo –, ao mesmo tempo em que valorizava a mancha pictórica, o abandono dos materiais tradicionais da pintura e a utilização de elementos tomados diretamente da realidade – isto é, reatualizando procedimentos que poderiam remeter ao dadaísmo –, a considerável adesão ao informalismo por artistas e críticos, enfim, desafiava não só o “bom-gosto” da abstração geométrica, senão, também, o conceito mesmo de obra de arte³⁶.

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

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

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

Desde el punto de vista de la sensación visual, tanto valor tiene el cuadro que está colgado en la Galería Pizarro entrando a la izquierda, como la mancha de humedad que se ve en la pared entre ese mismo cuadro y el piso; o con el mismo agrado podemos mirar un mapa real visto desde un avión o los charcos y riachos que forma la leche al volcarse que los rectángulos cubiertos de pintura por [Enrique] Barilari o, también, divertirnos igualmente con las sombras chinescas reflejadas sobre una cortina que con los brochazos negros sobre blanco de [Kenneth] Kemble³⁷.

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

Poucos dias depois do artigo de Parpagnoli, é Eduardo Barilari quem faz observações contundentes a uma das exposições

violenta, habrían debido determinar la existencia de una escuela de coloristas extremos, podrán extrañarse, aunque tal actitud no se justifique, porque precisamente a causa de esas notas peculiares de su naturaleza es que los pintores, dibujantes y grabadores deben sentir la imperiosa necesidad de construir, de limitar, con el objeto de impedir la disgregación formal en la atmósfera fragmentada de colores, [sic] Así como parecen huir de lo pintoresco, evitando el folklorismo superficial, porque tienen conciencia seguramente de que la esencia del país está en una capa más profunda que la que encanta a los ojos, de la misma manera el exceso cromático y luminoso les ha obligado a ser sobrios y a reconcentrarse en las líneas ordenadoras. Sospecho, pues, que en este prestigio de la línea hay un fenómeno claro de compensación, como el que les llevó, por razones inversas, a ser coloristas por manchas a los paisajistas impresionistas del norte de Francia y de Inglaterra”. BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*, 1945, p. 16; 18-19. Já sobre a exposição no MNBA: “Romero Brest fue nombrado interventor del MNBA el 23 de diciembre de 1955: su gestión, a pesar de las dificultades económicas, estaría signada por los objetivos de renovación institucional y apertura internacional. En este marco se establecía una fuerte colaboración entre el MNBA y el MAM-RJ [com Niomar Muniz Sodré] que abrió la serie de profusos intercambios entre ambos museos y sus directores. [...] El 25 de junio de 1957, con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la iglesia y del ejército y numerosos embajadores, *Arte Moderno en Brasil* reabría, luego del cierre por refacciones desde el comienzo del año, el MNBA. La reapertura se completaba con una exhibición de la donación de la colección Santamarina

y una selección de obras del patrimonio. Organizada por el MAM-RJ con el apoyo del Itamaraty esta muestra itinerante se exhibió en Rosario en el mes de agosto y también en Santiago de Chile y Lima. La exposición –una estrategia del Itamaraty volcada al posicionamiento continental del Brasil–, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la semana del 22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Una composición de cuadraditos naranjas y verdes de Ivan Serpa fue tapa de catálogo y el afiche de la exposición. La prensa argentina y brasileña resaltó que era la exposición itinerante más importante de arte brasileño y fue considerada un éxito de público: diez mil personas en los seis primeros días de exhibición. Contó con la presencia del crítico Jayme Mauricio como enviado especial del diario carioca *Correio da Manhã*. GARCÍA, María Amalia. “La *brasilidade* de la gestión de Romero Brest en el MNBA”, 2001, p. 124; 125-126.

31. Ibidem, p. 99-100.

32. Ibidem, p. 197/199.

33. Ibidem, p. 218.

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

35. “Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado

informalistas, condenando os “balbuceos” dos trabalhos pela falta de responsabilidade com a liberdade conquistada a duras penas pela pintura³⁸. Para Baliari, o que se via nos trabalhos eram etapas que iam “desde la incapacidad hasta la humorada”, sem que se respeitasse, com essa extravagância, “un lenguaje sutil que requiere la dosis de espíritu e inteligencia que no la convierta en chabacanería”³⁹.

Sem que se pretenda esgotar em poucas linhas tais disputas, mas apenas dar alguma visibilidade aos argumentos levantados principalmente pelos seus detratores, é possível também citar o texto de Ernesto Schóo, já em 1961, que em *Arte y Palabra* afirmava que “dejarnos invadir por el caos, auto-transformarnos en caos, es abdicar de la condición humana, por más caótica que esta parezca superficialmente”; e que, a respeito desse “movimiento plástico”, “su virtud mayor habrá sido la de fundamentar técnicamente la nueva figuración del futuro”; mas que “en el grand vendaval del Espíritu que se prepara, se aventarán los minuciosos borrones del ‘informalismo’, o la mayoría de ellos”⁴⁰. Ou ainda, já em 1968, quando muitas das experimentações da vanguarda plástica argentina abandonavam as instituições de arte – como o Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato Di Tella, capitaneado por Romero Brest desde sua saída do Museo Nacional de Bellas Artes, em 1963 – e reivindicavam para si estratégias da vanguarda política; vale dizer, quando muitos artistas, principalmente após *Tucumán Arde*, encontravam no abandono da arte o gesto último da vanguarda artística⁴¹; em 1968, León Ferrari, um dos principais protagonistas desse “itinerário”, em um texto chamado *El arte de los significados*⁴², centrava seus argumentos não em torno às preocupações da autonomia “estética” (estilo, forma, composição) e sim, precisamente, como Luis Felipe Noé, no gesto – vanguardista – de usar o que segundo a norma era “antiestético”, criando com isso uma nova pungência, um novo sentido: uma *an-estética*, se assim se quiser. Daí, portanto, a questão ser a disputa com o poder pelos *efeitos* da obra, num posicionamento pautado pela sua *eficácia*: “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera”⁴³. Dito em outros termos – benjaminianos –, tratar-se-ia, para Ferrari, da necessidade de se pensar o autor como produtor e, por isso, de manter-se o foco não no “produto”, mas na “produção”; no limite, na *performance*. “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”⁴⁴.

De qualquer modo, a obra de arte em sua eficácia e perturbação – sumamente política, quando não ideológica – seria alcançada, de acordo com Ferrari, utilizando-se o significado como “uno de los materiales estéticos más importantes”⁴⁵. E o oposto dessa arte – a ser evitado – seria exatamente “una obra

informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores”, segue o autor, “pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad”⁴⁶. Assim, não há como transmitir mensagens:

Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significativa es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con ese tipo de obras el autor no puede transmitir mensajes, pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse su significado en el observador⁴⁷.

Ou seja, como no Brasil, mesmo após anos de seu aparecimento e da momentânea consolidação no cenário artístico da Argentina, o informalismo continuou a ser visto como uma expressão plástica contestável por sua falta de precisão e objetividade. Em seus aspectos “meramente formais” ou, como no caso da crítica de León Ferrari, em seus aspectos “significantes”, o informalismo era associado ao extremo subjetivismo, de certa maneira nocivo pela abertura que promovia a múltiplas leituras. Por outro lado, as manifestações contrárias ao informalismo seguiam em estreito diálogo com posições legitimadoras que vieram, por exemplo, de textos de Jorge Romero Brest⁴⁸ (numa leitura que o mantinha distante, neste caso, da que Mário Pedrosa praticava no Brasil) e especialmente do crítico e poeta Rafael Squirru, fundador e primeiro diretor do Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, principal promotor das expressões informalistas: em suas leituras, Squirru buscava traçar afinidades entre o informalismo e o pensamento Zen Budista, levando em conta, também, justamente a genealogia crítica da modernidade, do progresso e da razão – o “irracionalismo” – que passa pelo *Dadá* e o surrealismo, e fazendo, além disso, distinções entre informalismo e tachismo (em linhas gerais, o primeiro mais “dialógico” – entre sujeito e obra –, enquanto o segundo, temperamental e espontâneo, seria mais “monológico”)⁴⁹. Assim, embora mobilizasse forças tão heterogêneas quanto as caligrafias chinesa e japonesa⁵⁰, o espiritualismo Zen, o automatismo surrealista⁵¹ e os impulsos da “anti-arte” dadaísta, com artistas igualmente heterogêneos nos modos de ser – nos modos de vir a ser ou de atualizar o sentido do – “informal”, o informalismo parecia ser visto como um conjunto em grande medida homogêneo, na medida em que era combatido por distintas frentes. Ora seu problema era a cooptação pelo gosto do mercado internacional; ora a impossibilidade de particularizar obras e distinguir os artistas; ora

como o realismo mágico ou irracionalista como *Dadá* e o surrealismo”. CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. “Manifiesto neoconcreto [1959]”. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, p. 10.

36. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011, p. 220.

37. PAPPAGNOLI, Hugo. “Pintura informal”, 1959.

38. BALIARI, Eduardo. “Informalismo”, 1959.

39. *Ibidem*.

40. SCHÓO, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”, 1961, p. 14-16.

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

42. FERRARI, León. “El arte de los significados”. In: _____. *Prosa política*, 2005, p. 20-27.

43. *Ibidem*, p. 27.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*, p. 26.

46. *Ibidem*, p. 24-25.

47. *Ibidem*, p. 25.

48. Cf. BREST, Jorge Romero. “Sobre el arte informal”, 1961, p. 9; *Idem*. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”, 1963, p. 11-13.

49. Cf. SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”, 1959, p. 7; *Idem*. “Sobre el informalismo”, 1959; *Idem*. “Una auténtica actitud informalista”, 1961, p. 9; 15. São variações de um mesmo

texto em que as diferenças dizem respeito a ajustes terminológicos e escolhas dos artistas representativos.

a falta de ordenamento, de controle; ora a inviabilidade da comunicação etc. Mas todas as censuras construídas a partir de um mesmo pensamento de base fenomenológica, isto é, de um projeto de presentificação, de consumação, de esclarecimento da arte e do mundo – sua ocidentalização.



Fig. 03: Georges Mathieu, *untitled*, 1959 (óleo sobre tela, 96,5 x 161,3 cm).

50. Cf. PEDROSA, Mário. “Arte signográfica”. In: _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*, 1996, p. 311-314; Idem. “Arte – Japão & Ocidente”. In: _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*, 2000, p. 309-313.

51. Cf. BENTO, Antônio. “Roteiro e coerência: passos de uma obra” [Catálogo da Exposição de Antônio Bandeira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969]. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 255.



Fig. 04: Manabu Mabe, *Profeta I*, 1959 (óleo sobre tela, 110 x 130 cm).



Fig. 05: Kenneth Kemble, *Sin título*, 1961 (técnica mista, 65 x 116 cm).

5.

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

El autor continúa creyendo que debe atenerse al método original de Rorschach. En el curso del tiempo se han intro-

52. BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*, 1979, p. 9-10.

53. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*, 2007, p. 65-66.

54. *Ibidem*, p. 67.

55. “No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Intitulado ‘O inconsciente e a repetição’, esse seminário, ocorrido no início de 1964, foi mais ou menos contemporâneo às imagens de *Death in America*. Mas, à diferença da teoria dos simulacros de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma em Lacan não foi influenciada pela pop. Porém, é informada pelo surrealismo, que tem seu efeito tardio sobre Lacan, um antigo associado dos surrealistas, e a seguir afirmarei que a pop é relacionada ao surrealismo como um realismo traumático (minha leitura de Warhol é sem dúvida surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, ‘não é *Reproduzieren*’; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem”. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, 2014, p. 127-129.

ducido numerosas modificaciones, no se sabe si para bien o para mal. Y hoy resulta “moderno” cuantificar todo, pero el test de Rorschach, por lo menos en su forma primitiva, no permite una cuantificación. Si, por tanto, se piensa que la posibilidad de medida es un requisito para la verdadera ciencia (lo cual de todos modos todavía no es seguro) el método de Rorschach no sería una ciencia sino más bien un *arte*⁵².

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

En plena época del surrealismo, de los “dibujos automáticos” y del interés especulativo sobre las manchas de tinta de Victor Hugo o las *Klecksographien* de Justinus Kerner, su genialidad consistió en producir unas imágenes que eran a la vez *fortuitas*, con el equívoco y la fragilidad que eso supone, y estructuralmente *llenas de significado*. Plenitud de significado obtenido, como bien se sabe, por medio de un procedimiento de huella, creadora automática de *simetrías formales*⁵³.

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

Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el sujeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como *organización dúplice*: como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva* informe⁵⁴.

A imagem vaga, mariposeia entre o esplendor e o informe, numa ambivalência que pode ser encontrada não só nas mariposas comentadas por Didi-Huberman e expostas, a seu modo, por Rorschach, mas também em outros espaços-tempos – inconciliáveis em termos fenomenológicos –, como nas repetições dos corpos na *pop art* de Andy Warhol, coetânea ao informalismo com seu *realismo traumático*, segundo a análise de Hal Foster⁵⁵, ou, antes, na leitura de Roger Caillois sobre o inseto conhecido como *louva-a-deus*⁵⁶. A respeito disso, segundo Caillois, em diversas culturas o louva-a-deus simboliza a tensão entre vida e morte, e seu comportamento durante a procriação (quando o macho é morto pela fêmea), aliado aos aspectos antropomórficos do inseto, encontra paralelos inegáveis se projetado sobre

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

56. CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”, 1934.

57. ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”, 2003, p. 44.

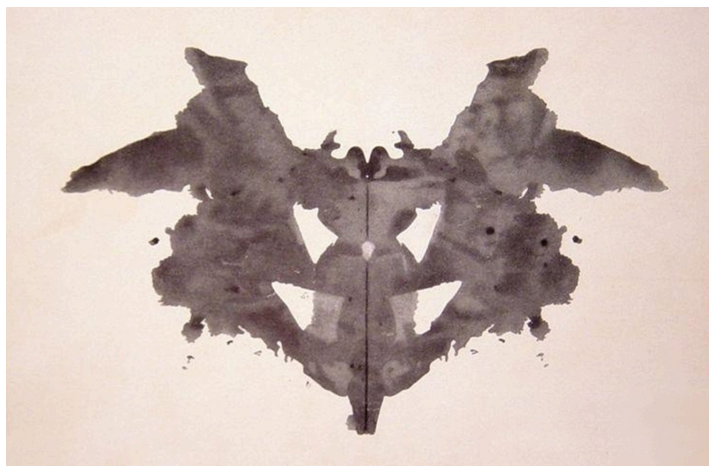


Fig. 06: Hermann Rorschach, *Psicodiagnóstico*, Lâmina 1.

A larva informe é o que move e se move com as imagens. O informe, escreve Raúl Antelo, “aponta um para-além do sentido que é, justamente, sua energia anti-hierárquica”⁵⁷. É o que se vê quando “cai a máscara” – como se diz – de esplendor formal que reveste as pretensões normalizadoras do sentido. Ou quando cai o “casaco matemático”, como escreveu Bataille em 1929, ao pensar o começo de um dicionário:

INFORME. – Um dicionário começaria a partir do momento em que não oferecesse mais o sentido e sim os “trabalhos informais” das palavras. Assim informe não é apenas um adjetivo que tem tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido e se faz esmagar por toda parte como

58. BATAILLE, Georges.
“Informe”, 1929.

uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos estivessem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra finalidade: trata-se de dar um casaco de montaria ao que é, um casaco matemático. Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é simplesmente informe equivale a dizer que ele é alguma coisa como uma aranha ou um escarro⁵⁸.

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

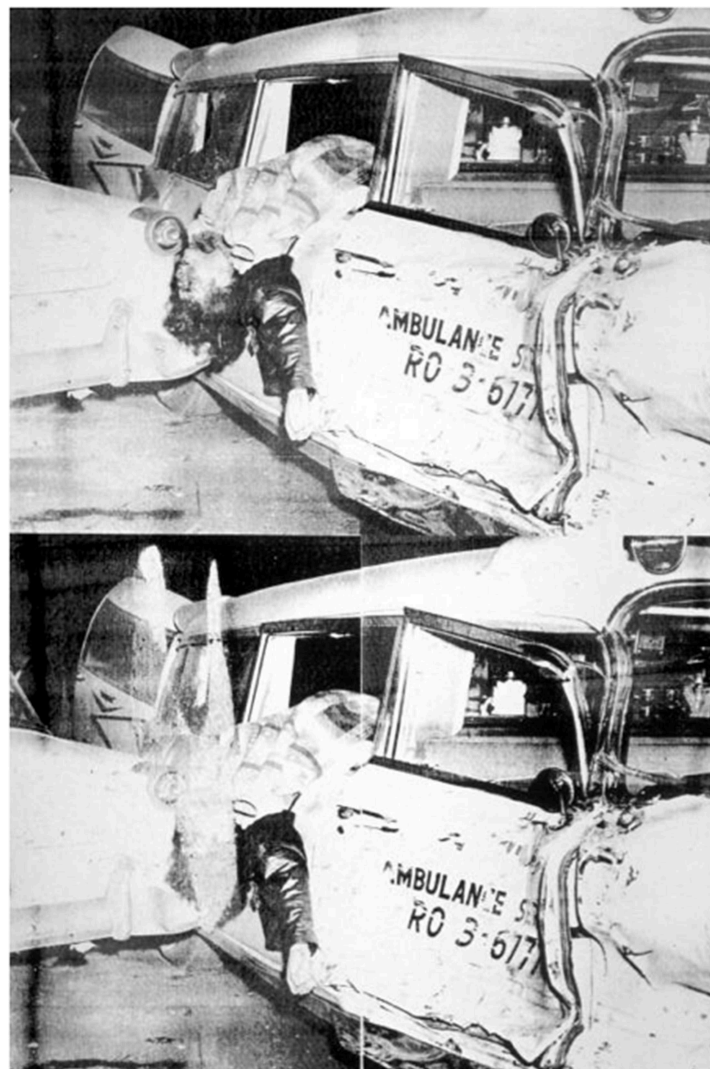


Fig. 07: Andy Warhol, *Ambulance Disaster*, 1963
(*silkscreen* e tinta acrílica sobre tela, 315 x 203 cm).



Fig. 08: Andy Warhol, *Rorschach*, 1984
(polímero sintético sobre tela, 417,2 x 292,1 cm).

Referências

- ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”. *IpoteseI*. Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BALIARI, Eduardo. “Informalismo”. *Noticias gráficas*. Buenos Aires, 23 jul. 1959.
- BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents*. Paris, n. 7, p. 382, 1929. Tradução de Fernando Scheibe.
- BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*. 2ed. Madrid: Ediciones Morata, 1979.
- BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.
- _____. “Sobre el arte informal”. *Del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v*. Buenos Aires, jul. 1961, p. 9.
- _____. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”. In: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*. Buenos Aires: Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), 1963, p. 11-13.
- CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*. Paris, n. 5, 1934.
- CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595]. In: *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1953.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.
- CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. “Manifesto neoconcreto” [1959]. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 58, nov. 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2007.

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

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores (Arte y pensamiento), 2011.

_____. “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 137-152.

_____. “La brasilidade de la gestión de Romero Brest en el MNBA”. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 123-136.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

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

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

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates, 106), 1986.

_____. *Acadêmicos e modernos*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

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

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

SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”. *Clarín*. Buenos Aires, p. 7, 16 ago. 1959.

_____. “Sobre el informalismo”. In: *Movimiento informalista* (Catálogo). Buenos Aires: Museo Municipal Eduardo Sívori, nov. 1959.

_____. “Una auténtica actitud informalista”. *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v*. Buenos Aires, p. 9-15, jul. 1961.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. “Entre a Arte e a Terapia: as ‘imagens do inconsciente’ e o surgimento de novos artistas”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*. v. 1, n. 3, 2011/2012.

VILLAS BOAS, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo social*. São Paulo, v. 20, n. 2, nov. 2008.

O convívio da poesia

Luciana di Leone

UFRJ

para Susana

Resumo

Este texto pretende problematizar a noção de convívio que se tornou, nos últimos anos, uma noção corrente na crítica e na teoria literária para pensar produções poéticas contemporâneas nas quais aparece a figura do(s) amigo(s). Para isso, tento mostrar como, ao longo do século XX, parte da crítica, alicerçada numa concepção autônoma da arte, negou valor a uma poesia concentrada no convívio, como no caso da poesia de circunstância, uma poesia eminentemente doméstica. Em seguida e em contraposição, coloco a necessidade de reavaliar essa poesia como sendo aquela que poderia nos aproximar de um vínculo menos centrado no sujeito cartesiano e lúcido que construiria o poema, estimulando outro tipo de trocas e uma perspectiva não autônoma da arte. Por último, no entanto, chamo a atenção para o perigo de, uma vez feita essa recuperação da dimensão convivial, desativá-la, já não pela via da recusa, mas por uma celebração do conceito que o reaproxima das noções de cordialidade, ou de amizade em termos identificatórios e pacificados.

Palavras-chave: poesia contemporânea; convívio; poesia de circunstância; Carlito Azevedo.

Resumen

Este texto problematiza la noción de convivencia, que se tornó, en los últimos años, corriente en la crítica y en la teoría literaria que piensan producciones contemporáneas en las cuales aparece la figura del(os) amigo(s). Con ese fin, intento mostrar cómo, a lo largo del siglo XX, parte de la crítica, fundamentada en una concepción autónoma del arte, negó valor a una poesía concentrada en la convivencia, como es el caso de la poesía de circunstancia, una poesía evidentemente doméstica. En seguida, y en contraposición, postulo la necesidad de reevaluar esa poesía como aquella que podría aproximarnos a un vínculo menos centrado en el sujeto cartesiano y lúcido que constituiría el poema, estimulando otro tipo de intercambios y una perspectiva no autónoma del arte. Por último, sin embargo, llamo la atención sobre el peligro de, una vez lograda esa recuperación de la dimensión convivial, desactivarla, no por la vía de la recusación, sino por una celebración del concepto que lo reaproxime de las nociones de cordialidad, o de amistad en términos identificatorios y pacificados.

Palabras clave: poesía contemporánea; convivencia; poesía circunstancial; Carlito Azevedo.

1. Revista editada por Marília Garcia, Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto e Angélica Freitas (Editora Berinjela), conta até o momento com 4 números impressos. Existe também o blogue <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>, que tem atualizações frequentes sobre poesia de diferentes geografias e épocas.
2. Já analisei o caso do blogue em “Notas sobre ‘As escolhas afetivas’: o problema do “afeto” na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea”. *Ipotesi*, vol. 2, n. 12, jul-dez. 2008.
3. FORTUNA, Felipe. “Poesia Brasileira Ltda.”, 2008, s.p.
4. Em carta a Aníbal Cristobo publicada em: asescolhasafectivas.blogspot.com.br/2008_01_01_archive.html.
5. Não nos alonguemos na circulação endogâmica da poesia contemporânea que Fortuna dá por sentada de forma rápida e simplista, tema já trabalhado em outras oportunidades. Cf. DI LEONE, Luciana. “Notas sobre ‘As escolhas afetivas’: o problema do “afeto” na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea”, 2008.

No ano de 2008, por ocasião da publicação do primeiro número da revista *Modo de usar & Co.*,¹ e como consequência da resenha feita por Felipe Fortuna, os leitores de poesia assistiram a um pequeno e raro debate que atravessava alguns blogues e as páginas do *Jornal do Brasil*. Debate raro não pelo problema em pauta, mas pelo fato de fazer com que antigas diferenças na concepção de poesia e de literatura entre grupos mais ou menos definidos ficassem explícitas e confrontadas através de chicanas retóricas e de aguçadas análises do discurso do outro, mesmo que sem autocríticas às posições prévias.

Embora não pretenda retomar a análise do debate, gostaria de lembrar um dos tópicos levantados, e talvez o mais importante. Na resenha, Felipe Fortuna identifica, tanto na revista então recém-lançada quanto no blogue *As escolhas afetivas* (uma curadoria autogestionada de poesia brasileira contemporânea),² o sintoma do principal defeito da poesia contemporânea brasileira de mais visibilidade no meio carioca: ela ser apenas uma prática endogâmica e doméstica, esvaziada de qualquer conteúdo político e carente de perícia formal, cujos poemas se limitam a ser um mero retrato de cenas do cotidiano e uma coleção de citações de conversas com amigos, ou de poemas de amigos, sem nenhuma margem de construção e aprimoramento estético. Esses poemas e as suas formas de divulgação refletiriam todo um modo de circulação fechada, mesquinha e repetitiva, que permitiria o ingresso ao grupo da poesia apenas àqueles que se somassem a essa dicção mediana e comum, sem possibilidade de renovação. Isto justificado em que “boa parte dos poetas se compraz num rotineiro processo de endogamia, no qual se alinham e se combinam os membros da mesma tribo”, já que os editores da *Modo de usar & Co.* já eram colaboradores da *Inimigo Rumor*, além de serem publicados no blogue *Escolhas afetivas*.³

Fortuna exemplifica esse diagnóstico, duas semanas depois, numa resenha do livro *Sanguínea* de Fabiano Calixto, citando alguns versos do poema “A falta que ela me faz”, onde se lê: “ontem falei ao telefone com Carlito / (estava calçando seu All-star verde / e ia dar uma volta à Lagoa com Marilinha)”. E, passando do diagnóstico ao julgamento, Fortuna conclui em outro momento do debate, que textos como esse são indulgentes, “sem que sirvam à poesia”.⁴

Destaquemos alguns elementos do poema de Calixto que são foco das críticas: o uso de materiais fúteis – os objetos do cotidiano –, o fato de os poemas serem dedicados e de terem outros poetas por personagens.⁵ Esses elementos estão em foco porque são eles os que permitem decidir que essa, em verdade,

não é poesia. E permitem tal decisão porque esses elementos não seriam poesia, não apenas para Fortuna, mas para uma tradição crítica de longa data na qual ele se inscreve. Tradição crítica para a qual o doméstico e convivial foi um fator decisivo para considerar determinados textos – em lugar de críticos à sua sociedade, como a verdadeira poesia – como acrílicos, como aderentes e elogiosos de uma vida burguesa.

Neste sentido, lembremos que para Adorno, na sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, mas também – e mais explicitamente – em sua *Teoria estética*, a crítica à sociedade é uma condição inerente, e imanente, à obra de arte. Se não for autônoma e crítica, não pode ser considerada arte:

A arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como *socialmente útil*, critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões.⁶

Este antagonismo em relação à sociedade e ao *status quo* como pressuposto para avaliar a literatura é correlato da procura de uma originalidade e de uma identidade próprias, já que o antagonismo também garante a não repetição, a discordância e o estabelecimento de uma autonomia em relação a outras identidades já definidas. Neste sentido, antagonismo, autonomia, originalidade e identidade são noções que fundamentam a posição de Fortuna frente aos poemas publicados pela revista *Modo de usar & Co.* e os poetas dessa geração, porém elas mesmas não são originais, já que guiaram a crítica brasileira desde seus primórdios.

No primeiro capítulo da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido esgrimia motivos similares aos de Fortuna – embora de forma muito mais apurada e muito menos reacionária – para colocar no bando dos “maus poetas” da Arcádia portuguesa a Pedro António Correia Garção (1724-1772). Para Candido, na literatura luso-brasileira setecentista, o prumo do classicismo e o seu “pesado fardo da imitação”⁷ fazia com que os escritores, visando os ideais de equilíbrio e urbanidade, caíssem nas redes da “mediania” com a repetição de modelos clássicos escolhidos a dedo. A rebeldia (o antagonismo, e certa originalidade), que ele identifica com Gregório de Matos num dos raros momentos elogiosos para com o baiano, seria militantemente evitada por escritores “pacatos, na maioria formados em Coimbra, funcionários zelosos e convivas amenos”.⁸ Essa procura por

6. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, 2003, p. 252-253.

7. ROSA, Susana. “Correia Garção ‘num bairro moderno’”, 2005, s.p.

8. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 1981, p. 56.

9. OLIVEIRA, Antonio Correia de. “Prefácio”, 1943, p.15.
10. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 1981, p. 56.
11. GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. *Cantata de Dido*, p. 82-84.
12. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 1981, p.52.

simplicidade era, na verdade, uma das missões explícitas do arcadismo português, como reação contra o modo dominante seiscentista marcado pelo gongorismo, e em favor de um “regresso à nitidez e simplicidade clássica”⁹. Mas essa simplicidade e decoro implicam, para Candido, o ponto fraco dos árcades, e dentre eles, o seu modelo, “Garção, cujos poemas se desfibraram na porfia de cantar o encanto da vida familiar, os piqueniques e merendas entre amigos”¹⁰:

Epístola

Se não te enjoas de comer sem pompa
 Em toalhas do Minho, em pobre mesa
 Onde não tine a rica porçolana,
 Nem cansa os olhos trémulo reflexo
 De burnida colher, de refulgente
 Britânico saleiro, caro Amigo,
 Sábio, ilustre Sarmiento; ou não te assusta
 O suspeito convite de um poeta
 Afeito a dura fome, a duro frio,
 Cujo humilde tugúrio Noto açouta,
 E Áfrico lhe arrepias as leves telhas,
 Hoje podes cear na Fonte Santa:
 Alegres beberemos. Na cozinha
 Estala a seca lenha, brilha o fogo;
 O negro bicho ou negro cozinheiro,
 Enroscado no espeto fica assando
 Um lombo corpulento. Agora deixa
 As sérias reflexões, as esperanças
 Da branca vara, da soberba toga,
 Das rascoas vizinhas, lumes fátuos,
 Que observas com teu longo telescópio.
 A desabrida noite nos convida
 A que juntos passemos poucas horas
 Em doce trato, em doce companhia.¹¹

Neste exemplo – que Candido não cita explicitamente, mas que parece estar no seu espectro de leituras – se encenam claramente as características da poesia setecentista que a afastariam da “verdadeira poesia” para Candido. Além da cena doméstica e dos objetos cotidianos, se faz presente a vontade de comunicação, ou melhor, o gesto de “endereçamento” evidenciado no título, “Epístola”, e no uso da segunda pessoa e do nome próprio do “convidado”, Sarmiento (o Frade Francisco de Jesus Sarmiento, mestre em Artes, orador, escritor, tal como no poema de Calixto estavam Carlito Azevedo e Marília Garcia); convocado não para a realização de uma comunhão poética elevada, não para “sérias reflexões”, mas para jantar um “lombo corpulento”.

“Grande parte da poesia setecentista – aponta Candido – é endereçada, é uma conversa poética, quando não é francamente comemorativa: ‘ao Sr. Fulano’, ‘às bodas de D. Beltrana’, etc. – revelando cunho altamente sociável”¹². Assim, ao equívoco na

escolha de modelos e sua repetição ingênua, à “imitação” em sentido restrito da realidade “natural e cotidiana”, desinteressante e desnecessária, soma-se o desejo de comunicação, que mostra, em primeiro lugar, a “falta de consciência de individuação” inerente ao arcadismo.¹³ Mas inerente também à poesia contemporânea, tal como aponta Marcos Siscar na leitura do livro de Fabiano Calixto: “com os fios da amizade poética, explicitando laços e afinidades, *Sanguínea* vai tecendo um espaço comum, um ar de família, na tentativa de estabelecer comunidade”, através da explicitação de uma retórica das dedicatórias.¹⁴ Se para Siscar isto é um elemento potente, para Fortuna, nele se encontra a “dimensão menor dessa poesia”.¹⁵

Nesta perspectiva, o uso de dedicatórias e a utilidade da poesia como “objeto” comemorativo seria um dar atenção em demasia ao que é exterior à poesia, ao que não é ela, e aderir a esse fora em lugar de realizar alguma crítica. Seria outra das formas pelas quais se torna evidente que, nos poemas da Arcádia portuguesa, “o mundo exterior se adapta, inteiro, aos padrões requeridos pelo estoque limitado da imaginação clássica e pela suprema regra do *decoro*”.¹⁶ O mundo se adapta ao poema, tornando a crítica impossível.

Podemos pensar que, com “Epístola”, estamos não tanto frente a um quadro representativo da amena vida burguesa na casa do próprio poeta situada em Fonte-Santa, como se torna corrente em outros poemas dos árcades portugueses e incluso do próprio Garção,¹⁷ nem sequer frente a uma cena doméstica que criticaria lucidamente a precariedade da vida em sociedade, a “dura fome”, o “duro frio”, a “má fortuna”. Não somos espectadores lúcidos de um quadro que contemplamos, mas convidados a participar de uma cena na qual seremos convivas, entraremos na casa do poeta, na casa de Fonte-Santa, e ficaremos também para jantar.¹⁸ Neste sentido, o título, o uso da segunda pessoa, a exploração do endereçamento de poema, tornam-se vitais. Embora seja notável que o encontro de poetas e amigos funciona como um refúgio perante a indigência da vida social (“como alívio da bárbara tortura/ de conversar com getas e tapuias”), não seria possível ler aqui uma crítica antagonista ou uma originalidade já que estamos frente a modelos repetidos.

Em resumo, o poema de Garção, portanto, que trabalha com objetos corriqueiros e incidentes banais, que retrata uma cena doméstica, que é endereçado para um igual, que repete modelos clássicos, tem todos os elementos para ser considerado uma poesia não verdadeira, ou fútil, ou ruim, desde uma perspectiva que confie na autonomia, na crítica, na originalidade, e na importância do indivíduo. Porque esses elementos são os que insistem em vincular o poema com algo que está além dele, mas não em termos de representação. O poema não procura a sua permanência, mas investe na sua contingência e circunstancialidade.

13. *Ibidem*, p. 52.

14. SISCAR, Marcos. “O idioma vermelho de Fabiano Calixto”, 2010, p. 114 (citado também por Felipe Fortuna).

15. FORTUNA, Felipe. “Um ar de família”, 2008, s.p.

16. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 1981, p.55.

17. No Soneto LI de Garção, lê-se: “O Pedro corre a mão pelo topete/ Depois de cochichar, o chá se toma:/ Eis aqui o *long-room* de Fonte-Santa”, 1943, p. 9.

18. Para um anarquista como Stephen Pearl Andrews, um jantar – como uma festa ou um festival – colocam em cena um tipo de convívio desierarquizado e submetido a fluxos contínuos de relação: “Nas elegantes e refinadas reuniões das classes aristocráticas não há nenhuma das impertinentes interferências da legislação. A individualidade de cada um é totalmente admitida. O intercurso, portanto, é perfeitamente livre. A conversação é contínua, brilhante e variada. Grupos são formados por atração. E são continuamente rompidos e reformados através da ação da mesma energia sutil e onipresente. A deferência mútua permeia todas as classes, e a mais perfeita harmonia jamais alcançada, nas complexas relações humanas, prevalece precisamente sob aquelas circunstâncias que os legisladores e homens de Estado temem como condições de inevitável anarquia e confusão”. ANDREWS, Stephen Pearl. “O jantar”, s.d., p.39.

19. BANDEIRA, Manuel. “O centenário de Stephan Mallarmé”, 1974, p.1147.

Então, se a ideia de que o “retrato” literal do cotidiano e do convívio, de objetos e de falas corriqueiras, envolvendo os amigos próximos, não seria poesia não é nova, sua reatualização na crítica das últimas duas décadas explicita de forma um tanto rude os seus pressupostos, mostrando não apenas que ela continua vigente, mas que tem se mantido como hegemônica, e talvez sua rudeza atual seja sintoma de, justamente, uma perda da hegemonia frente à (re)surgência de uma posição não autônoma da poesia.

Pelo convívio

Desenha-se, assim, uma disputa entre uma tradição de leitura que determina não tanto uma hierarquia do que seria poesia boa ou ruim, mas o terreno do que seria “verdadeira poesia” – na qual ficam de fora o retrato de um cotidiano associável à amenidade burguesa, o retrato de cenas íntimas de amizade, a citação de falas e as dedicatórias – e outra leitura que investe, justamente, nesses elementos contingentes e circunstanciais como aqueles que apontam para outra definição de poesia, afastada da reflexão sobre o conteúdo e sobre a forma, e alicerçada na sua capacidade de não se definir senão em relação ao seu fora. Se na primeira perspectiva ecoa o famoso começo do poema de Drummond, “não faça versos com acontecimentos, [...] o que pensa e sentes isso ainda não é poesia”, sabemos que, levando água para o moinho da segunda, Drummond se dedicaria quase que exclusivamente a desmentir essas palavras, tendo feito de forma militante “versos sobre acontecimentos”, isto é, “versos de circunstância”.

Os chamados versos de circunstância – aqueles pequenos poemas geralmente destinados a uma outra pessoa, um interlocutor, para quem o poema “envia-se”, muitas vezes como resposta ou agradecimento por alguma coisa, como lembrança de um encontro, ou acompanhando diversos presentes – tiveram, mesmo quando praticados intensamente por poetas canônicos como Mallarmé, Baudelaire, Bandeira ou Drummond, uma colocação marginal na história da literatura e nas obras desses autores, muitas vezes publicados só postumamente, e raramente lidos pela crítica. Colocação marginal que se imprime no seu nome mais conhecido: apenas “versos”, e não o elevado substantivo de “poesia”. Colocação marginal que levava Manuel Bandeira a ler, por exemplo, esses pequenos poemas de circunstância de Mallarmé como aqueles com os quais ele “meio como que des-cansava da sua eterna meditação sobre o grande tema único”.¹⁹

Porém, essa categoria está longe de ser aplicada a objetos de características homogêneas e longe de ter uma definição estável – e talvez esteja na sua própria constituição não chegar a tê-la –, mas ela (me) interessa menos pela problemática que apresenta a sua definição, ou pela falta de estudos, e mais pelo fato de tornar incontornável a pergunta por uma relação, nela evidente e inegável, entre poesia e mundo, entre escrita e história além ou aquém de uma separação autonomista.

Tal como aponta Predrag Matvejevitch no seu estudo sobre a poesia de circunstância, *Pour une poétique de l'événement. La poésie de circonstance* (1979), tradicionalmente o termo se refere a uma poesia que se associa de forma inextricável e em total dependência a um acontecimento ou circunstância, seja da vida pública de uma comunidade – atualizando evidentemente um ritual comunitário, levando inclusive muitas vezes o nome de poesia civil –, seja da vida privada, comemorando pequenos eventos, festas, aniversários, ocasiões nas quais a dependência a algo externo à letra muitas vezes se evidencia pelo fato de esse “poema” ser inseparável de um objeto, como os célebres leques de Mallarmé, ou os ovos de páscoa, ou uma toalha de mesa ganhada por Drummond.

Dessa forma, a poesia de circunstância é tradicionalmente aproximada tanto de uma poesia engajada, dependente de uma situação histórica e política pública, quanto de uma poesia considerada “alienada” que declara a sua dependência do convívio, cotidiano, do doméstico, do íntimo. Antes que uma contradição, esse fato deveria ser útil para desativar a dicotomia que polariza de um lado o engajamento político e do outro a citação do cotidiano, vindo nas diferentes nuances do termo “circunstância” a sua junção e não as suas desavenças, tal como o próprio Matvejevitch aponta nas conclusões de seu estudo.

Porém, essa desativação da dicotomia encerra algumas armadilhas. Muitos autores, retomando a famosa frase de Goethe, declararam que não existiria poesia que não fosse de circunstância, pois toda poesia nasce das vivências do seu autor, das suas preocupações concretas e da sua situação histórica, que depois seria trabalhada pelo artista. Para Paul Éluard, por exemplo – numa perspectiva muito próxima à de Antonio Candido –, na transformação das circunstâncias em poesia, o particular deve transformar-se em universal. A poesia se ofereceria como um modo de engrandecimento, de expressão e exploração das possibilidades humanas, e uma relação de necessidade e coincidência: “a circunstância exterior deve coincidir com a circunstância interior”²⁰, e ainda ela deve ser útil em relação à circunstância histórica e estar a serviço da revolução. Neste sentido é interessante pensar que o artigo de Éluard, originalmente uma conferência pronunciada na França em 1952, foi traduzida ao português depois, em 1985, em *Princípios. Revista teórica, política e de informação*, publicação de orientação comunista.

20. ÉLUARD, Paul. “Sobre a poesia de circunstância”, 1985, p.56.

21. Matvejevitch afirma que é a diversidade de eventos sociais o que determina as diversas formas poéticas, lhes dando uma estrutura. Também Segismundo Spina percorrerá esse caminho em *Na madrugada das formas poéticas* (1982).

22. DERRIDA, Jacques. “¿Qué es poesía?”, 1989, p.165.

Tanto de uma perspectiva que a pensa como engajada num sentido tradicional quanto de uma que a pensa como bibelô, ou ainda de uma que anule a oposição, a poesia de circunstância solicita uma análise que observe os seus vínculos com o ritual, que a pense como uma prática que reatualiza uma circunstância social, pública ou privada e os vínculos entre os seus participantes, o convívio. Porém, e aqui a armadilha, inclusive nas análises mais apuradas, como a de Pedrag Matvejevitch: as circunstâncias continuam sendo pensadas como anteriores, pré-existent, à poesia de circunstância. Ou seja, mesmo propondo a análise do vínculo, a reflexão sobre a poesia de circunstância parece ter, paradoxalmente, alargado a fenda entre arte e mundo, sendo a primeira um mero efeito do segundo, sem possibilidade de intervenção. Certamente isso deve ser relacionado ao fato de que, embora a poesia esteja vinculada às circunstâncias e a uma prática ritual desde os seus primórdios²¹, a possibilidade de falar de “poesia de circunstância”, o fato de ter de se adjetivar, de mostrar uma “diferença” em relação a uma poesia a secas, aparece de forma concomitante ao processo de autonomização. Em outras palavras, com o processo moderno de autonomização da arte, a poesia de “circunstâncias” passou a ser uma espécie de resto daquilo que passou, por sua vez, a ser considerado a poesia a secas, a poesia pura, a verdadeira; mas ao mesmo tempo, e justamente por ter essa condição de resto, a poesia de circunstância se alça na contemporaneidade como o local de sobrevivência de um outro tipo de vínculo entre palavra e mundo, um vínculo pré-moderno.

Daqui que seja nas últimas décadas e no marco da reflexão sobre a alteridade, a teoria dos afetos e a reavaliação do conceito de intimidade, que as próprias práticas poéticas tornaram a chamar a atenção sobre esta armadilha, se dedicando intensamente – seja utilizando ou não o termo “poesia de circunstância” – a especular em torno dela, e reatualizando o debate sobre o estatuto da poesia e o seu gesto duplamente para dentro e para fora, endereçado a um outro, mas não a um outro específico:

Y por eso se supone dirigida a alguien, singularmente a ti pero como al ser perdido en el anonimato, entre la ciudad y la naturaleza, un secreto compartido, a la vez público y privado, *absolutamente* lo uno y lo otro, absuelto de dentro y de fuera, ni lo uno ni lo otro, el animal arrojado en el camino, absoluto, solitario, hecho un ovillo *junto a sí mismo*.²²

Voltamos, então e depois de um longo desvio, ao centro da crítica feita por Felipe Fortuna à poesia contemporânea e sua retomada do circunstancial no seu viés mais doméstico. De fato, aquilo que Fortuna identifica não é falaz, já que a poesia contemporânea tal como ele aponta encenou de diversas formas esse vínculo com as circunstâncias, já desde formas de edição e de

circulação pautadas por um circuito doméstico e amical, já desde o próprio trabalho do poema. Uma como outra, encenam uma circulação de vozes, muito próximas, quase as mesmas, que questionam de um modo sutil a moderna procura da construção de uma voz individual (questionamento que deu lugar a críticas que reeditam a mesma queixa que Candido levantara contra os poetas da Arcádia: escrevem todos igual, e escrevem sobre si mesmos, sobre o próprio convívio). O diagnóstico não é falaz, mas o julgamento está guiado justamente pelos valores que esses fatos vêm questionar.

Poderíamos retomar agora os poemas de Fabiano Calixto, mas tomemos outra modulação, talvez menos explícita, da poesia de circunstância na contemporaneidade. Em 2001, Carlito Azevedo lança em uma coleção artesanal e convivial – a pequena pirata Moby Dick – o livro *Versos de circunstância*, enunciando o vínculo com essa poesia evanescente. Ali, aparecem três poemas cujo título é “Vers de circonstance”: se, por um lado, o título se repete, eles estão associados a circunstâncias diversas, explorando o paradoxo entre uma definição permanente de poesia – toda poesia é poesia de circunstância – e sua impossibilidade – toda circunstância se esvai e é irreduzível à concretude do poema fixado. Mas, além desses três poemas, podemos pensar que todos os do livro são encenados como poemas de circunstância, constituindo, inclusive, um ponto de virada na própria obra de Carlito Azevedo. Lembremos que os livros *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1996) e *Sob a noite física* (1996) foram muitas vezes considerados livros *mentais*, sem *pathos*, marcados pela intertextualidade, muitas vezes associada à tradição concretista²³, já o livro seguinte, *Versos de circunstância*, está composto, como diz a citação final de Czeslaw Milosz, por “poucos” poemas e escritos “de má-vontade”, ou seja, composto por *pathos*. Nesse mesmo ano de 2001, aparece a antologia *Sublunar*, na qual se evidencia essa vontade de outra leitura, através da insistência em levantar e organizar os próprios poemas contra essa concepção exclusivamente mental. A esses dois livros, seguem dez anos de silêncio, até a publicação de *Monodrama* (2011), o livro mais relacional de Carlito Azevedo. Daqui que *Versos de circunstância* possa ser pensado como um livro que marca um rumo poético com o chamado de atenção para esse traço: outro tipo de vínculo entre poema e mundo.

Essa forma de entender o vínculo poesia e mundo como circunstancial está, por exemplo, em “Paisagem japonesa para Aguirre”²⁴:

Pensei nos ventos frios
que sopram
da Sibéria enrolando-se
em seu pescoço, na pesca do salmão e

23. A crítica desses livros é tanto contrária quanto elogiosa, tanto contemporânea quanto posterior à sua publicação. Para recuperar a crítica sobre alguns trabalhos de Carlito Azevedo Cf.: SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”; “As desilusões da crítica de poesia”. In:_____. *Poesia e crise*, 2010.

24. AZEVEDO, Carlito. *Versos de circunstância*, 2001, p. 13-14.

na corrida da raposa fugindo do seu covil
rumo à plantação de batatas; mas

aqui,
neste quase morro da Lopes Quintas,
com pedregulhos ao fundo,
você poussa agora um jarro sobre a mesa

e é quase como se pousássemos também
nossas vidas sobre tudo isso
e sorríssemos;
pode ser a coisa
mais simples, como
a taça de café que aquece agora
as palmas de nossas

mãos (“ó doce hebréia”) e cheira bem;
além, o jóquei iluminado, a lagoa
que nos veste como camisa ensopada;
olhamos a lua,

amamos o mar.

O poema se articula em três passos, em três passos que apontam menos a retratar três cenas e mais a traçar relações entre o longínquo e o próximo, o exterior e o interior, o público e o doméstico: relações que anulam as dicotomias. O poema coloca a primeira pessoa, a subjetividade do eu da enunciação, já na primeira palavra, abrindo-se em seguida rumo a um você, segunda pessoa a quem se endereça explicitamente o pensamento e o poema, movimento *em direção* que amarra, ata, os diferentes espaços. Como se no gesto do envio do poema, no gesto da vontade de falar para o você, habitasse a possibilidade de convívio de planos afastados, tão afastados como o eu e o você. Assim, o poema que abre com uma cena/paisagem siberiana se aproxima intimamente do você, já que o vento frio se enrola em “seu” pescoço; em seguida foca-se na cena próxima, “aqui”, “agora”, cotidiana e “mais simples”: “você poussa agora o jarro sobre a mesa”, “a taça de café que aquece agora as palmas das nossas mãos”; no terceiro passo, o olhar aparentemente se afasta de novo, mas a paisagem conhecida é conhecida demais: o jóquei, a lagoa, a lua, o mar. Domesticidade e paisagem japonesa (a mais longínqua) vivem juntas, circunstancialmente, não por uma equação compensatória. Como no poema de Garção, a amenidade da cena de interior, “daqui”, de “agora”, não compensa a violência do mundo exterior pois não consegue, nem pretende, se opor totalmente a ele, a paisagem se superpõe à pele, aos amigos e ao poema – “como uma camisa ensopada”.

Contra o convívio pacificado

Mas é preciso apontar que essa possibilidade de convívio aberta na circunstancialidade do poema não pode ser lida na ordem do aprazível. Em “Paisagem com figuras de amigos”,²⁵ também de Carlito Azevedo, também do pequeno *Versos de circunstância*, se produz um movimento do olhar que estabelece uma ligação entre a paisagem e os amigos, entre o longínquo e o próximo, similar ao de “Paisagem japonesa para Aguirre”.²⁶ Mas nele, o que chama a atenção é a dificuldade, a tensão, que habita no convívio da poesia com o mundo.

Como diz
o Carlos Alves
uma lua muçulmana
arrancava
da Urca e da
enseada

uns azuis de genciana
que o olhar podia ainda
(se quisesse)
reverberar

sobre a nave do
Outeiro, entre
as árvores do
Aterro.

(O carro dela seguia tão veloz
que eu me sentia dentro de
um lampejo de amor e roxo)

Nessas horas em que
o acaso me afronta com
o lixo convulsivo de mais
um poema, é em você que estou
pensando, e em seu não
fazê-los, e em seu não
querer fazê-los.

O último verso instala de forma cruel e definitiva a dificuldade do poema estar e não no mundo. Pertencer a ele apenas no *com*, no toque que ao mesmo tempo marca a junção e testemunha a separação. A segunda pessoa é central para evidenciar o movimento do poema rumo ao seu fora, mas o centro neurálgico e *vazio* é o próprio poema, lixo convulsivo da circunstância casual. A hora do poema é em primeiro lugar “nessa hora”, circunstancial, eventual, passageira, não premeditada, mas também a hora em que o poema, um lixo convulsivo e não uma pérola ou uma construção, pensa e vai em direção ao você e em direção

25. O poema, como os dos árcades criticados por Candido, como os do Fabiano Calixto criticado por Felipe Fortuna, é também dedicado a Braulio Fernandes (colega de faculdade, editor do primeiro livro de Azevedo, *Collapsus Linguae*).

26. Todos os poemas do livro são explícitos neste sentido. Citemos mais um dos chamados “Vers de circonstance”: “A pessoa que mais amo/ é feita desse mirante/ dessa época do ano/ do perto desse distante.// E o oceano e as pedras/ cabem no vinco de horror/ que é sua falta em meu rosto/ *Tróia no rosto de Heitor*”. 2001, p.20.

27. DERRIDA, Jacques.
Politiques de l'amitié, 1994,
p. 17.

ao não-poema, à negação da própria poesia. O poema escreve-se *com*, *com* o não-poema, *com* não-você e, neste ponto, que o poema seja eminentemente convivial, relacional, é dilacerante.

Manter essa tensão é vital para garantir a dimensão política do convívio e da afetividade. Pois convívio apaziguado, assim como os afetos baseados na identificação, são largamente utilizados pela publicidade, pela propaganda e pela política mais perversa e nacionalista. Na grande profusão de textos críticos sobre a afetividade e a estética relacional, boa parte – muitas vezes sem querer – acaba endossando uma retórica do afeto pasteurizada. Como se o fato de “termos amigos”, ou o fato de “agir guiados pelo afeto” fosse garantia de algum tipo de qualidade estética, ética ou política. Nesse ponto, o convívio é suscetível a se afastar do convívio, os afetos deixam de afetar.

Na poesia de circunstância, pra continuar com nosso exemplo, a amizade não é apenas um tema. Os encontros afetivos com o outro não são apenas um objeto de louvor. Amizade e encontros cotidianos parecem fontes de conflito, não de conflito com os amigos, mas de conflito poético e político, tal como aparece no mote aristotélico que articula a reflexão de "*Politiques de l'amitié*", de Derrida, e suas palavras iniciais:

« O mes amis, il n'y a nul amy. »
Je m'adresse à vous, n'est-ce pas ?
Combien sommes-nous ?
— Est-ce que cela compte ?
— M'adressant ainsi à vous, peut-être n'ai-je encore rien dit. Rien qui
soit *dit* en ce dire. Rien peut-être de dicible.
Peut-être faut-il l'avouer, peut-être ne me suis-je même pas encore
adressé. À vous adressé, du moins.
Combien sommes-nous ?
— Comment compter ?²⁷

O convívio não facilita, mas atrapalha a percepção, atrapalha (isto é, torna heteronômicos) os processos de subjetivação, do eu e do tu, as relações de causa-consequência, de trabalho-produto. Na prática do convívio tudo é pergunta, desativando assim o fixo e a procura ontológica.

Então, quanto ao nosso perto-distante da crítica de poesia contemporânea: se por um lado é necessário resgatar, perante uma crítica que se quer lúcida e construtiva, a importância de uma poesia circunstancial, é, por outro lado, tão necessário, quanto isso, proteger essa circunstancialidade e esse convívio de qualquer apaziguamento. Viver junto é muito difícil, implica se dispor a ensaiar uma prática econômica confusa porque amoro-

sa, a economia do paradoxo doloroso – psicanalítico – do “per-to-esse-distante”, do “mim que és Tu”, e que, nessa confusão nunca é totalmente apreendido, percebido, significado.²⁸

Uma das tarefas da poesia e da crítica parece ser, neste sentido, garantir o espaço do convívio, e garantir esse espaço como uma arena dramática que não quer calar – porque não pode ser respondida – a pergunta de Barthes: *Como viver junto?*

28. Cf. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDREWS, Stephen Pearl. “O jantar” [Apêndice]. In: BEY, Hakim. *TAZ*. Tradução de Patrícia Decia e Renato Resende. Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura, s.d. Disponível em: www.sabotagem.cjb.net. Acesso em: 20 mai. 2015.

AZEVEDO, Carlito. *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby Dick, 2001.

BANDEIRA, Manuel. “O aniversário de Stéphane Mallarmé”. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora S/A, Editora Itaiaia Limitada, 1981.

DERRIDA, Jacques. “Envios”. In: _____. *O cartão postal*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. “¿Qué es poesía?”. Tradução de Patrícia Peretti e Patricio Peñalver Gómez. In: _____. *Hermeneutica y postestructuralismo*, n.9-10, p.165-190, 1989-1990. [“Che cos’è la poesia?”, in *Poesia*, Milano, ano 1, número 11, nov. 1988].

_____. “Envío” [Discurso inaugural do XVIII Congresso da Sociedade francesa de filosofia sobre o tema “a representação”]. Tradução de Patricio Peñalver. In: _____. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1996. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/envio.htm>. Acesso em: 24 mar. 2015.

_____. *Politiques de l'amitié*. Paris: Editions Galilée, 1994.

DI LEONE, Luciana. “Notas sobre ‘As escolhas afectivas’: o problema do “afeto” na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea”. *Ipotesis*, Juiz de Fora, vol. 2, n. 12, jul-dez. 2008.

ÉLUARD, Paul. “Sobre a poesia de circunstância” (1952). *Princípios. Revista teórica, política e de informação*, n.10, abril 1985. [Conferência pronunciada em *La salle des Sociétés*

savantes, em 17 de Janeiro de 1952. Publicada posteriormente em *Cuadernos de Cultura*, março de 1953].

FORTUNA, Felipe. “Poesia Brasileira Ltda”. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias & Livros, 19 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/critica.asp?id=3005>. Acesso em: 18 set. 2015.

_____. “Um ar de família”. *Jornal do Brasil*, Suplemento *Idéias & Livros*, 2 de fevereiro de 2008.

GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. *Cantata de Dido e outros poemas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

MATVEJEVITCH, Predrag. *Pour une poétique de l'événement. La poésie de circonstance*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.

ROSA, Susana. “Correia Garção ‘num bairro moderno’”. *Thirteenth Annual Graduate Students Conference. Ph. D. Program in Spanic and Luso-brazilian Liteartures and Languages*, City University of New York, março 2008. Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/362>. Acesso em: 20 ago. 2015.

OLIVEIRA, Antônio Correia de A.. “Prefácio”, In: _____. GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. *Cantata de Dido e outros poemas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.



Dilemas da arte colaborativa: nomadismos, nivelamento relacional e coletividades

Marcelo Wasem
UERJ

Resumo

O objetivo central do artigo é abordar algumas questões relacionadas ao fazer artístico que possui a colaboração como parte fundamental de sua constituição, incidindo em mudanças nos papéis do artista e do público. Para o artista, é necessário que outras competências sejam exercidas, para além de sua criatividade e expressividade. Na verdade, seu fazer poético é ampliado na medida em que há um desenvolvimento na escuta das coletividades em que busca se envolver e neste movimento nômade em se desterritorializar. Por outro lado, os agrupamentos coletivos não podem ser tratados como corpos homogêneos e agentes passivos da ação do artista, mas sim coletividades complexas, mutáveis e desejantes, em busca de suas próprias linhas de existência. O encontro entre artista e público acontece neste movimento por uma autonomização das singularidades, que se dá nos dois sentidos, sem que se perca a capacidade de contaminação e porosidade ao outro. O texto abordará sucintamente a experiência de arte colaborativa realizada com o projeto "Ondas Radiofônicas", desenvolvido no Museu da Maré, na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: arte colaborativa; nomadismo; coletividade.

Abstract

The central objective of this article is to approach some issues related to artistic practice that has the collaboration as a fundamental part of its constitution, focusing on changes in the artist's and public's roles. For the artist, it is necessary that other competences are exercised, in addition to their creativity and expressiveness. In fact, his poetic making is enlarged with the development in listening to the communities that it seeks to engage and this deterritorializing nomadic moving. On the other hand, the collective group can not be treated as homogeneous bodies and passive from the artist's action, but complex, changeable and desiring collectivities, in search of their own lines of existence. The meeting between artist and public happens in the quest for empowerment of singularities, which takes place in both directions without losing the contamination capacity and porosity towards the other. The text briefly address the collaborative art experience made with the project "Ondas Radiofônicas", developed at the Museu da Maré in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: collaborative art; nomadism; collectivity.

1. KESTER, Grant. “Conversation pieces: collaboration and artistic identity”, 2000, p. 2.
2. Suzanne Lacy, apud. BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001, p. 33.

Autores como Grant Kester sugerem que existe uma espécie de tradição subterrânea de autoria dispersa ou coletiva, manifesta também em formas de produção baseadas no processo e na interação colaborativa¹. São trabalhos que, para Kester, desafiam a identidade e estabilidade tanto do artista quanto do espectador. Neles, predominam diferentes procedimentos, resultando em outros graus de relacionamento entre envolvidos: práticas baseadas no imprevisto, formas não profissionais do uso da criatividade, uma consciência comunitária e a resolução coletiva de problemas. Ou seja, esta estrada já vem sendo construída há décadas, mesmo que pouco difundida nos sistemas artísticos mais estabelecidos, como os circuitos de museus, galerias, ambientes acadêmicos, entre outros.

O que acreditamos ser necessário não é apenas defender a existência de sistemas alternativos tanto de produção quanto de consumo de arte, mas desenvolver premissas mais consistentes e críticas acerca de processos de arte colaborativa nos quais há esse envolvimento entre públicos diversos. Dessa forma, propomos que o deslocamento feito pelo artista em busca de sua inclusão em outros contextos e coletividades (ao invés do termo “comunidades”), sempre se dá na via do empoderamento mútuo –por um lado proporcionando que estes grupos possam adquirir mais autonomia em relação às suas próprias demandas e, por outro, ter a satisfação do seu desejo e a ampliação de suas competências e experiências.

Também problematizaremos o termo “comunidade” por entender que esta noção é mais maleável do que parece, pois só pode ser entendida quando há espaço para que as diferenças se apresentem. As discussões presentes no texto serão relacionadas com o projeto artístico denominado “Ondas Radiofônicas”, realizado entre 2009 e 2010 no complexo da Maré, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Empoderamento e contaminações

A autora Suzanne Lacy² é uma grande referência na área abordada, principalmente por lançar o termo “arte pública de novo gênero”. Esses projetos seriam definidos por possuírem estratégias públicas de engajamento, entendendo esse caráter

como parte fundamental de uma linguagem estética atuante junto a uma realidade. Ou seja, o objetivo é a transformação social de determinado contexto, sempre no sentido de proporcionar mais poder para um determinado grupo. Os autores Peter Oakley e Andrew Clayton apontam importantes considerações sobre este conceito de empoderamento:

O poder – formal, tradicional ou informal – está no coração de qualquer processo de transformação e é a dinâmica fundamental que determina as relações sociais e econômicas. Falar de empoderamento equivale a sugerir que há grupos que estão totalmente à margem do poder e que necessitam de apoio para “empoderar-se”. Essa é uma suposição simplificada já que todo grupo social possui algum grau de poder em relação ao seu ambiente imediato. Quando falamos de processo de “empoderamento”, nos referimos à posições relativas ao poder formal e informal desfrutado por diferentes grupos socioeconômicos, e às consequências dos grandes desequilíbrios na distribuição desse poder. Um processo de empoderamento busca intervir nestes desequilíbrios e ajudar a aumentar o poder daqueles grupos “desprovidos de poder”, relativamente aos que se beneficiam do acesso e uso do poder formal e informal.³

No caso do artista, o processo de empoderamento que geralmente ele propõe surge quando entra em contato com outra coletividade, que, por sua vez, é atravessada por algum tipo de restrição ou dificuldade. Seu esforço para buscar proporcionar outras formas de expressão e possibilidades de conscientização, com o intuito de potencializar ou “empoderar” estes envolvidos. A autora Nina Felshin corrobora como esta ideia do fazer artístico se torna um catalisador de transformações sociais. Para ela,

as práticas culturais ativistas são essencialmente colaborativas, uma colaboração que se converte em participação pública quando os artistas tendem a incluir a comunidade ou o público no processo. Esta estratégia tem a virtude de converter-se em um catalisador crítico para a mudança e para a capacidade de estimular, de diferentes maneiras, a consciência dos indivíduos ou comunidades participantes.⁴

No entanto, ao estabelecer uma relação entre indivíduos de contextos diferentes há o risco de que seja criada uma hierarquização acerca dos domínios de conhecimentos. Isto acontece geralmente quando alguém se propõe a ensinar algo para outro e, neste jogo entre quem sabe mais e quem sabe menos, se estabeleça, mesmo que involuntariamente, uma relação de poder. Neste envolvimento há de se indagar como se dão os vetores do empoderamento: se, por um lado, existem conhecimentos a serem compartilhados e o modo como esta apresentação de informa-

3. OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. *Monitoramento e avaliação do empoderamento* (“empowerment”), 2003, p. 9.

4. Suzanne Lacy apud BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001, p. 75.

5. ROLNIK, Suely. “Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg”. *Posiblemente hablemos de lo mismo*, 2003, p. 6.

6. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*, 2005, p. 55.

7. Andrew X, apud. LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the streets e os Dias de Ação Global*, 2002, p. 30-31.

ções se desenvolve é de grande relevância, por outro, é preciso não subjugar os saberes de cada indivíduo e considerar como torná-lo compartilhável, na busca por estabelecer uma relação mais horizontal entre os envolvidos. A autora Suely Rolnik caracteriza esta qualidade com a ação de *contaminar*. Segundo a mesma

[...] contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista.⁵

Ampliando a noção de empoderamento com esta ideia de contaminação, que só acontece através do aparecimento das diferenças, podemos acrescentar o conceito de *revolução molecular* de Félix Guattari, que fundamenta esta em relação “à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças, etc.”⁶. O desempenho dessa função de autonomização não estaria designado somente ao artista, mas seria **de todos para com** todos. Não se trata de um indivíduo empoderar o outro, mas de pensar que sempre há uma busca por sua própria autonomização, inclusive da parte do artista. Se por um lado podemos ver a revolução molecular como o ato de dotar o outro com instrumentos diversificados para que ele possa ser mais autônomo onde se encontram, por outro lado é no contato com a diferença que o artista pode se potencializar.

Uma crítica importante sobre este assunto é colocada por Andrew X no texto “Abandone o ativismo”. Nele o autor analisa a mentalidade ativista durante as manifestações promovidas pelo movimento denominado “Ação Global dos Povos” (AGP), no início dos anos 2000. Nas suas palavras:

O ativista se identifica com o que ele faz, e encara essa atividade como sendo sua função ou papel na vida, como um emprego ou carreira. [...] O ativista é um especialista ou *expert* em mudança social. Conceber a si próprio como um ativista significa conceber a si mesmo como sendo alguma espécie de privilegiado, ou estando mais avançado do que outros na sua apreciação do que é necessário para a transformação social [...].⁷

O contexto analisado está relacionado mais especificamente às mobilizações anticapitalistas que se iniciaram no final da década de 90 diante das reuniões de grupos econômicos internacionais –como a Organização Mundial do Comércio (OMC) ou o encontro do grupo G8, formado por oito nações mais desenvolvidas economicamente. Neste sentido, o que pode ser observado é que a condição do ativista, enquanto um agente

que sabe mais sobre um determinado assunto, pode gerar problemas na construção de um grupo formado por membros de iguais responsabilidades. Questões que surgem justamente por sua própria condição heterogênea, uma vez que sempre haverá diferenças entre seus integrantes. Esta problemática incide diretamente sobre o artista, mas também reverbera na constituição da categoria “público”.

Nos anos 1980, o coletivo de artistas Group Material já realizava indagações neste sentido: “Quem é o público? Como é feita a cultura e para quem?”⁸. O questionamento é pertinente, mesmo se ainda for dirigido aos espaços tradicionais da arte, nos quais artistas que produzem obras visando a exposição em ambientes fechados e com públicos já pré-determinados. Porém, o que é de interesse nessa investigação é o público formado pelos participantes de um trabalho de arte colaborativa, que se envolvem diretamente nas vivências, e que, muitas vezes, são tratados pelo termo “comunidade”. Que comunidade é esta? Tal noção de público enquanto um coletivo homogêneo ou uma massa de pessoas acaba generalizando e superficializando características fundamentais, que tornam cada agrupamento tão singular. Este entendimento de coletivo se aproxima da noção de “povo”. Por sua vez, o conceito de “multidão”, conforme proposto por Toni Negri e Michael Hardt⁹, abrange uma coletividade constituída exatamente por sua disparidade e heterogeneidade. Os desejos da multidão podem ser difíceis de serem apreendidos em sua totalidade, mas certamente não é pela passividade que seus caminhos são traçados, já que a diferença é algo pressuposto. Empoderar um agrupamento levando em consideração tal diversidade acaba incidindo também no fazer poético do artista, que acaba deslocando este fazer para a produção de plataformas de interação a fim de que diferentes agentes entrem em contato e contaminação. Um exemplo da produção de um sistema artístico com tais características foi o projeto “Ondas Radiofônicas”.

8. BISHOP, Claire. "Antagonism and relational aesthetics". *October*, 2012, p. 11.

9. Toni Negri e Michael Hardt, apud. PEREIRA, Eduardo Baker Valls. “Altermodernidade no sistema interamericano de proteção dos direitos humanos? O comum da questão indígena e a soberania imperial”, 2014, p. 14.

Paisagem sonora e colaboração na Maré

A experiência a ser relatada no artigo será o projeto “Ondas Radiofônicas”, realizado entre 2009 e 2010 no Ponto de Cultura Museu da Maré, localizado na comunidade Morro do Timbau, dentro do complexo de comunidades da Maré, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto teve minha atuação de pesquisador/artista no papel de principal articulador, mas só pôde ser desenvolvido pela participação de alguns moradores da Maré e contando com a permanente participação de outros artistas, educadores,

10. Cf. WASEM, Marcelo. "Devir artista-nômade: um projeto de arte colaborativa dentro do Museu da Maré", 2013, p. 3146 - 3159.

ativistas de fora do bairro Maré. Foi contemplado com o prêmio "Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura", no ano de 2009, promovido pela Fundação Nacional de Artes e o Ministério da Cultura, que garantiu a infraestrutura fundamental para a realização desta experiência artística. O projeto foi modificado a partir do seu desenvolvimento, passando por algumas etapas e influenciando no conjunto de objetivos que se esperava alcançar. De outubro de 2009 até fevereiro de 2010 o projeto esteve em fase de pré-produção: compra de equipamentos, contato com moradores e grupos do bairro, e conversa com os agentes culturais do Museu da Maré. A partir de março as atividades foram iniciadas, contando com a criação de um grupo fixo de jovens e a realização de outras oficinas com públicos diversos. Elas aconteceram até junho do mesmo ano, quando uma exposição criada colaborativamente com o grupo de jovens foi aberta na galeria de exposições temporárias do Museu da Maré, formando a etapa de conclusão das atividades.

Ao longo do desenvolvimento do projeto as relações entre os envolvidos foram transformadas em diversas instâncias: entre eu e os jovens (formando a equipe Ondas Radiofônicas); deste grupo com os artistas colaboradores, e, principalmente; deste coletivo ampliado com os moradores da região. Esse fluxo de mudanças foi fundamental para o amadurecimento do projeto assim como para a investigação de doutorado "Radiofonia Cartográfica: sintonias e deslocamentos em processos de arte colaborativa".

Essas transformações acerca das etapas do projeto e o modo em que o público se relacionava com o mesmo não serão dissertadas no presente artigo¹⁰. Mas, de modo resumido, pode-se relatar que houve três modos distintos nos quais o grupo de jovens foi sendo capacitado e empoderado de maneira singular. A princípio eles foram chamados para exercerem o papel de monitores, visando auxiliar na execução de oficinas voltadas para as dimensões da sonoridade no nosso entorno e discussões sobre arte colaborativa. Porém, no decorrer das semanas e pela própria dificuldade de realizar tais oficinas, foi sendo constatado que este grupo era o principal público do projeto e que poderia se tornar um coletivo multiplicador. A partir deste momento, novas oficinas foram ministradas para o grupo, focando em fornecer um panorama sobre a história da arte e como a arte colaborativa se inseria neste contexto. O grupo então criou oficinas de curta duração para outros jovens e ficou responsável pela criação de instalações para a exposição final. Nelas, alguns dos temas abordados pelo Museu da Maré utilizados para contar a história do bairro foram transformados para que o público visitante do Museu pudesse ter uma experiência participativa com obras onde a sonoridade era o eixo principal de reflexão e experimentação. Por fim, estes mesmos jovens formaram o grupo de

mediadores da exposição. Por terem sido os responsáveis pela criação de tais instalações, a mediação em si se tornou uma experiência diferente das habituais em outros espaços artísticos, nos quais o mediador possui a meta de aproximar obra e artista do público. Cada integrante demonstrava um conhecimento apreendido processualmente –um empoderamento singular. Depois de passarem por oficinas de saberes específicos, propor oficinas com outros jovens, estudar e criar instalações artísticas, a atribuição de mediar e compartilhar os frutos deste envolvimento com o público pôde encerrar um ciclo com uma nova interação e fruição do processo artístico com este cunho colaborativo. Pensando na constituição da obra de arte, este momento se configurou como mais uma interface de experimentação, possibilitando que o público visitante do Museu da Maré pudesse vivenciar um pouco do universo criado pelo coletivo (ver figura 1).



Fig. 01: Montagem da exposição coletiva do projeto Ondas Radiofônicas.

Da parte do artista, pode-se afirmar que o empoderamento se deu na ampliação da permeabilidade diante das mudanças que aconteceram ao longo do processo, sem perder de foco a meta original: a criação de uma exposição. Desde o início não havia uma preocupação sobre o que seria exposto (pelo menos da parte do artista, já que alguns jovens durante o processo demonstravam ansiedade sobre o resultado final do projeto). Porém, se almejava atingir um público maior, visto que a população da Maré

11. BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*, 2009, p. 59.
12. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 2012, p. 56.
13. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*, 1994, p. 101.
14. PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura, uma fotonovela*, 2002, p. 12.

é grande e as opções relacionadas às artes visuais são poucas na região. A questão foi redirecionar o foco do projeto, trabalhando com as pessoas que estavam mais próximas e que configuraram o público mais diretamente envolvido. Assim a capacidade de improvisação e reinvenção da própria função que se espera desempenhar dentro de um projeto deste escopo se apresenta como um dos principais empoderamentos por parte do artista –qualidades que se relacionam com o conceito de nomadismo.

Artista e nomadismo

O autor Nicolas Bourriaud¹¹ acredita que a figura do artista está intimamente ligada em uma idealização acerca da forma nômade de apropriação e deslocamento no território. Porém, sua característica nômade seria a de ocupar temporariamente estruturas já estabelecidas na arte contemporânea, tendo sua identidade resultado de um contínuo movimento no mundo. Aqui há uma relação muito próxima com o modelo de residência artística, no qual o artista executa sua poética em contato com diferentes contextos (não necessariamente com uma escuta atenta às diferenças do local). No entanto residir dentro de um circuito de práticas em vários lugares é permanecer bem alocado em um tipo de fazer artístico e contexto, sendo que o nome do artista se transforma em uma marca. O nômade não pretende alugar ou residir em um território através de uma negociação econômica e vantajosa.

De acordo com os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari o nômade se relaciona intimamente com o território, mas sem pretensão sedentária; seu trajeto segue pistas e caminhos, mas não tem a função de se alocar permanentemente, distribuindo-se em espaços abertos, não comunicantes; sua relação com a terra se dá pela desterritorialização. “É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha”¹². Para Nelson Brissac Peixoto, o nomadismo se relaciona com o conceito de tática, apontado por Certeau¹³, no qual seu agente (o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante) instrumentaliza tudo o que está ao seu alcance em prol de sua sobrevivência¹⁴.

Voltando-se para as características do artista, o nomadismo pode se tornar uma metodologia interessante para estabelecer o contato e se posicionar entre diferentes disciplinas, grupos e espaços de acontecimento (institucionais ou não) –um caminhar “entre” espaços com a constante organização e desorganização de seu fazer criativo.

Chegamos, então, ao conceito de artista-nômade, não só pelo fato de sua prática envolver um deslocamento espacial, através de residências artísticas ou não, ou em se relacionar com as diferentes especificidades dos contextos (próximo à categoria de *site specific*), mas principalmente por entender que sua prática se dá nestes movimentos de aproximação e distanciamento com variadas áreas, mesmo tendo como ponto de partida e chegada, o campo da arte. Desta forma ao conceito de artista-nômade podemos acrescentar novos papéis: artista-nômade-educador, artista-nômade-ativista, entre outros. Este estado permanente de incompletude também pode ser associado ao conceito de “devir” no sentido da potência de vir-a-ser que o artista pode vivenciar. De acordo com Deleuze e Guattari¹⁵, o devir está ligado intimamente ao processo de desejo, que sai de um “si mesmo” em busca de um “fora”. É esta possibilidade de aproximar-se de outros agentes e tornar-se um deles, por um determinado período, induzido por uma motivação singular do artista. Esta postura pessoal é que reverbera em outras dimensões e onde é necessário saber equilibrar os desejos próprios e os de outros.

A teórica Suzanne Lacy ressalta as qualidades destes novos papéis para o artista, alertando sobre os cuidados que é preciso ter quando se trata com estes contextos. Ela cita os escritos do artista Allan Kaprow para afirmar: “artista como educador é uma construção que decorre de intenções políticas”¹⁶. Mas o próprio Kaprow é ainda mais radical no seu texto “A educação de um des-artista”, de 1970:

Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em jogar. O jogar como moeda corrente. A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e os des-artistas podem dá-lo. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia¹⁷.

As propostas colocadas por Kaprow na citação acima são paradoxos e inversões interessantes: ser artista é poder deixar de ser artista ou o ato de jogar como forma de desestruturar o fazer artístico. Ele ainda comenta sobre este deslocamento do papel de artista em direção a uma visão ampliada, no qual a identidade é transformada por um princípio de mobilidade.

A proposta de substituir o artista pelo jogador me parece interessante e pertinente por conceber o jogo não somente como a relação participativa entre artista e público, mas sim como um modelo que extravasa a potência da criação artística além da seara da arte, como um modo de estabelecer contato, negociar e contaminar-se com outros agentes, de campos análogos ou ainda outros domínios. Desta maneira, acreditamos que o artista

15. Gilles Deleuze e Felix Guattari, apud. ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário Deleuze*, 2004, p. 24.

16. LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*, 1995, p. 39.

17. KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*, 2007, p. 68.

18. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010. p. 46.

19. Ibidem, p. 40-41.

20. Ibidem, p. 42.

21. WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”, 2004, p. 534.

22. Ibidem, p. 535.

23. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010. p. 43.

que se propõe a se embrenhar em outros contextos e em contato com diferentes públicos precisa estar ciente e atento, não para jogar dentro das regras, mas sim transformar a si mesmo, em um permanente estado de devir artista-nômade.

Nivelamento relacional

O artista e professor Luiz Sérgio de Oliveira também levanta questionamentos semelhantes acerca dos desafios de tais práticas participativas em arte pública¹⁸. Ele denomina de “geovanguarda” os artistas que priorizam o diálogo como principal plataforma de ação para com o “outro”, sendo este “aquele que tradicionalmente tem estado alijado dos processos da arte por mecanismos de elitização que transformaram a arte em assunto para poucos”¹⁹. O termo geovanguarda assinala, como fator determinante, o deslocamento feito pelos artistas, saindo dos espaços tradicionais da arte ou mesmo de seus contextos locais em direção a espaços variados e às comunidades ali residentes, rompendo com os cânones de pureza e autonomia da arte²⁰.

No entanto, este direcionamento ao encontro do outro possui um caminho de volta, ou melhor, pode ser configurado como uma via de mão dupla (entre artista e não artista) e também se dá em outros dois sentidos –artista com o “outro” e consigo mesmo. No primeiro aspecto, conforme aponta o teórico inglês Stephen Wright²¹, é necessário que se perceba que a relação de interesses entre os dois envolvidos é mútua –não só o artista ganha neste deslocamento, mas há uma possibilidade de ganho por parte de quem se relaciona. Esta revisão é importante pois existe um grande número de obras nas quais o artista força uma relação de proximidade, ou mesmo, faz uso indevido desta quando transforma a relação em produto. Esta relação é classificada por Wright como um tipo de exploração similar àquela estabelecida entre dominador e dominado, como citada por Marx, ou “aqueles que detêm o capital simbólico (os artistas), e de outro lado, aqueles cujos esforços (como tal) são usados para nutrir a acumulação de mais capital”²².

No segundo caso a via de mão dupla se dá do artista consigo mesmo, sendo um processo de autoconhecimento, como coloca Oliveira:

[...] As práticas de arte realizadas sob a rubrica dessa “virada para o social” evidenciam o reconhecimento e a importância que passam a ser dispensados ao “outro”, a nos lembrar que o nosso “próprio”, ou melhor, o *self* do artista – *per se* – já não é o bastante.²³

Esta mudança de rumo faz referência ao texto “A virada social: colaboração e seus desgostos”, de Claire Bishop, no qual ela realiza duras críticas aos projetos colaborativos. Na busca de critérios mais assertivos nesta linha, a autora desaprova a simples e prévia aceitação de todos os projetos colaborativos, somente pelo fato de estarem trabalhando com uma comunidade excluída ou um setor marginalizado. Em contraposição, a autora cita alguns exemplos de projetos de arte comprometidos não só com o local, mas que dialogam com questões globais, enfatizando sua potencialidade artística ao renunciar a discursos políticos explicitamente engajados – o que acaba revelando uma lógica dicotômica na sua elaboração. A autora ainda critica o modo como o artista se porta:

Os critérios discursivos da arte socialmente engajada são, no presente, tirados de uma analogia tácita entre o anti-capitalismo e a “boa alma” cristã. Nesse esquema, o auto-sacrifício é triunfante: o artista deve renunciar à presença autoral em prol da concessão aos participantes, para que falem por seu intermédio. Tal auto-sacrifício é acompanhado pela ideia de que a arte deve retirar-se do domínio estético e fundir-se à práxis social.²⁴

Também discordo de qualquer papel de salvação que o artista possa ter. Porém, será que é possível acreditar nesta fusão total da arte na vida? Tal proposição me parece bem idealista e radical, pois acredito que, mesmo com este movimento de voltar-se para esferas tão diversificadas, sempre haverá um território no qual o artista retorna e insere suas experiências – um território configurado de alguma forma como campo da arte. Ou ainda, conforme coloca Olivera, “essas práticas de colaboração provocam uma consequência subjacente, extremamente relevante: a inclusão social do artista”²⁵. Esta inversão retira do artista seu papel de salvar o “outro” de uma situação qualquer de desamparo ou coloca em dúvida a serventia de seus conhecimentos serem aplicáveis em outro contexto. Em um processo de arte colaborativa o artista poderá ganhar mais quando consegue se perceber como apenas “mais um”, que se relacionará com outros agentes, possuidores de seus próprios conhecimentos, interesses e desejos, promovendo um nivelamento relacional sem buscar a homogeneidade.

Tal envolvimento poderá estabelecer contato e negociações com os espaços institucionalizados da arte (museus, galerias etc.), mas terá seu principal local de acontecimentos um contexto específico, marcado por uma territorialidade física e social, em contato com uma gama de aspectos de uma ou mais comunidades. E por mais intensa seja esta relação entre artistas e não artistas, ela terá um encerramento, considerando o próprio fato do artista ser, neste sentido, um nômade em busca de outras

24. BISHOP, Claire. “A virada social: colaboração e seus desgostos”, 2008, p. 154.

25. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010, p. 47.

26. WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", 2004, p. 534-535. [Tradução minha].

experiências, em novos processos. O envolvimento que acontece em processos colaborativos se transforma em fatos ocorridos no passado, mas que poderão ser lembrados e reativados por outras pessoas em outros lugares, abrindo a possibilidade deste conjunto de fatos se tornarem novamente acontecimentos passíveis de experimentação. Assim, o artista se torna um narrador diferenciado de experiências passadas, pois ele as aponta para os encontros vindouros, reconfigurando suas habilidades para se relacionar com o "outro".

E este "outro"? O que tais pessoas ganham, se é que ganham algo, no envolvimento com os artistas ávidos pela sua participação? O texto de Stephen Wright traz importantes reflexões sobre tais perguntas, assim como delinea importantes aspectos para as competências do artista.

Primeiramente o autor argumenta que na base da colaboração está o interesse mútuo entre as partes envolvidas. Sem o desejo e a expectativa em ganhar algo não há envolvimento e participação. De certa forma, a colaboração não deixa de ser um tipo de relacionamento muito difundido na política liberal contemporânea. E neste sentido, a economia da arte, fundada na troca de trabalhos baseados em objetos, reflete um aspecto de maior amplitude na sociedade, que teria a colaboração como ferramenta para benefício próprio –o que acabaria sendo um incentivo à competição. Assim, o conjunto de saberes e o resultado de seu fazer se iguala a outras áreas, meramente como produtos de valor simbólico e de troca dentro dos sistemas de mercado.

E nos casos das práticas artísticas mais abertas, sem um fim predefinido e centradas no processo? Como se dá este movimento de cooptação, no qual o significado é um movimento processual imanente e o processo em si não está subordinado a nenhuma finalidade extrínseca, ou seja, gerando um trabalho não baseado na produção exclusivamente de objetos? Wright indica a performatividade de tais práticas, sendo que o acontecimento em si é menos importante do que o enquadramento formal da ação. É necessário tomar cuidado, principalmente, dos projetos de participações forçadas –crítica de Wright ao conceito de "estética relacional" de Nicolas Bourriaud. Neles, os

[...] Artistas fazem incursões no mundo exterior, "propondo" (como gostam de dizer aqueles do ramo da arte) serviços geralmente muito artificiais a pessoas que nunca pediram por eles, ou até-los em alguma interação frívola, [para] então expropriar como material para seus trabalhos por mais mínimo tenha sido o trabalho que eles conseguiram extrair desses participantes mais ou menos inconscientes (quem por vezes, eles têm a ousadia de descrever como "co-autores").²⁶

O segundo apontamento feito por Wright diz respeito às competências e habilidades do artista (concepção baseada no

linguista Noam Chomsky), que conceitua competência como um grupo habilidades técnicas, processuais e de percepção²⁷. Neste sentido, é similar a outros ofícios dentro do contexto social, sendo que a ocupação dos artistas é produzir arte. Mas, e quando estes não seguem esta diretriz ou “injetam suas aptidões artísticas e *habitus* perceptivo na corrente economia simbólica do real”²⁸ ou, em outras palavras, expandem sua atuação para fora dos espaços tradicionais da arte e se inserem em contextos diferenciados? Abre-se uma suspensão temporária no território da arte, onde o artista pode ser apenas “mais um” e precisará enredar suas habilidades e práticas com outros agentes –o que François Deck²⁹ denomina de cruzamento de competências (“*competence-crossing*”). Estas ações, no entanto, não devem servir de suporte para artistas entrarem “de penetra” nestes outros contextos. O ponto em questão seria o de colocar as competências artísticas à disposição de um projeto coletivo, sem abandonar a sua própria autonomia, muito menos seus desejos.

Saliento aqui que tal direcionamento para o fazer artístico colaborativo pode ser tomado como uma possível saída para pensarmos o dilema dicotômico que separa o desejo de artista e não artistas em contextos específicos: ambos possuem seus interesses e vontades, que configuram sua autonomia. O artista precisa saber seus limites, sendo que sua singularidade não precisa ser sacrificada em prol do processo coletivo em que se envolve, ao mesmo tempo em que os outros agentes (profissionais em um grupo multidisciplinar ou pessoas com experiências variadas que constituem o público de uma ação de arte) também não devem usar nem serem usados. Assim, concordo com o autor sobre a importância de definir um horizonte ético, onde haja entendimento transparente das razões pelas quais a colaboração acontece³⁰.

27. *Ibidem*, p. 536.

28. *Ibidem*, p. 535. [Tradução minha].

29. *Ibidem*, p. 537.

30. *Ibidem*, p. 543.

Cruzamento de competências

Neste sentido, a colaboração não pode ser reduzida a interesses em comum, em que a perspectiva somente tangencia uma análise custo-benefício. No campo da arte, as habilidades não seriam só um conjunto a ser utilizado, mas uma comunidade de competências e percepções compartilháveis. Wright resgata o sociólogo Marcel Mauss para constatar que o paradoxo da colaboração artística se assemelha, portanto, o paradoxo da dádiva:

[...] assim como a dádiva pressupõe um tipo de confiança que contribui para o envolvimento, também a colaboração – e, mais genericamente, a livre associação na sociedade

31. *Ibidem*, p. 544. [Tradução minha].

32. *Ibidem*, p. 545. [Tradução minha].

33. As relações entre a antropofagia cultural e as artes visuais na década de 1960 no Brasil não serão dissertadas no presente artigo.

civil – pressupõe o mesmo tipo de solidariedade que é, em parte, de reforço [da mesma sociedade].³¹

Esta qualidade de relação fundada em uma atenção com o outro caracterizaria, então, as competências do campo das artes. É neste sentido que, para Wright, estas trabalhariam como um tipo de gerenciamento de incompletudes. O autor expande sua defesa em prol de uma interação colaborativa livre para toda a sociedade afirmando que esta é uma dimensão essencial para a existência humana. Ao mesmo tempo em que os processos colaborativos artísticos podem ser importantes neste projeto para a humanidade também podem representar um perigo uma vez que este grande conjunto de cooperações e competições, saberes e territórios se formalizam sob a insígnia da “Arte” como um domínio de poder. O desafio colocado pelo autor, nas suas palavras:

O que eu estou tentando sugerir é que, a fim de evitar as armadilhas performativas das convenções de arte, por um lado, e da cooptação pelo capital, do outro – em ordem, isto é, para criar condições que farão [da] colaboração [algo] “frutífero e necessário” – precisamos de um entendimento quase pré-moderno da arte, rompendo com a trindade institucionalizada autor-obra-público; uma compreensão que apreende a arte pelos seus meios específicos e não suas finalidades específicas.³²

A proposta de ruptura colocada por Wright não significa uma quebra total. Ele vislumbra uma possibilidade de continuidade e para isso cita rapidamente o conceito de antropofagia, que, na sua concepção, significa assimilar o que há de melhor através da fusão e união de competências artísticas como um valor de uso com outras competências, favorecendo a delicada essência da colaboração extra-disciplinar.

Não discordo completamente do uso feito pelo teórico inglês que se apropria da antropofagia como um apontamento para uma formação mais integrada da arte com outros campos. No entanto, sua citação ao termo é muito rasa, claramente metafórica e sem o aprofundamento devido. A antropofagia possui uma grande influência nesta colaboração artística que o autor busca fundamentar, não só como um pensamento chave dos modernistas brasileiros das décadas de 1920 e 1930, mas sim a base dos movimentos artísticos dos anos 1960³³. Concordo com Wright na busca por uma conexão entre os agentes da arte e as demais esferas do corpo coletivo social. Para isso, é necessário expandir com as noções de comunidade.

Comunidades, ou melhor dizendo, coletividades

Na linguagem popular o termo “comunidade” quer dizer um coletivo de indivíduos que possui em comum uma mesma localidade ou até um modo de se comportar que unifica por determinadas semelhanças. O termo aparece como tática de defesa para não se associar tais características a carências de diversas ordens –um eufemismo de favela ou periferia– funcionando, assim, como uma espécie de abrigo identitário.

A comunidade pode ser um conceito estendido a qualquer outro agrupamento de pessoas ou seres, que se reconhecem pertencentes a este grupo ou que possuem uma quantidade considerável de similaridades, apesar das diferenças. Sob esta visão, o coletivo é visto como homogêneo, em consonância com o conceito de “povo” colocado anteriormente. Ampliando sua abrangência, podemos pensar em comunidades de artistas, comunidades acadêmicas ou outras categorizações que agrupam através das semelhanças em comum. Neste sentido, há um modo de organização, relacionamento e visibilidade destas comunidades que se diferencia por possuir alguma característica especial que é compartilhada (um claro exemplo pode ser uma comunidade de vizinhos que se encontram próximos espacialmente –o que não significa necessariamente que haja proximidade entre seus integrantes).

Por outro lado, podemos pensar na comunidade como agrupamento no qual a diferença não precisa ser anulada ou revogada em prol de semelhança na formação de uma unidade. Para Pelbart, a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância³⁴. No seu texto “A comunidade dos sem comunidade”, ele apresenta diferentes autores sobre a questão do “comum”, daquilo que nos une e nos torna um coletivo maior, e de como este comum é apropriado, privatizado e reinventado. Para pensar isto, o autor recorre a Deleuze e Guattari para desconstruir a ideia do comum enquanto estrutura de organização já pré-estabelecida, lançando somente a existência de um plano de composição onde podem se acompanhar “as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio”³⁵. Nele, tudo está dado e, ao mesmo tempo, tudo está para ser construído. Um corpo, ou um indivíduo, ou um ser vivo, seria então uma composição de potencialidades de afetar e ser afetado. É isto o que temos em comum. Pelbart se aprofunda no tema e questiona como que se dá a passagem do comum à comunidade.

34. PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*, 2003, p. 33.

35. *Ibidem*, p. 30.

36. Ibidem, p. 31.

37. Ibidem, p. 33.

38. Zourabichvili, apud. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”, 2007, p. 100.

39. PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*, 2003, p. 34.

Pelbart inicia com o sentido de comunidade dado por Jean-Luc Nancy no qual este aponta a ausência da capacidade de reunião. Há uma impossibilidade extrema, sendo que dizer “sociedade” já significaria uma “perda ou degradação de uma intimidade comunitária, de tal maneira que a comunidade é aquilo que a sociedade destruiu”³⁶. O que propõe Nancy é desfazer a representação da comunidade como obra, produção, fusão, identificação e submetê-la à desconstrução, a seu “desfazimento” (*désœuvrement*, termo emprestado de Maurice Blanchot) e compreender sua “negatividade” (expressão recuperada de George Bataille). A partir desta constatação, Nancy coloca a comunidade como algo que nos acontece, longe de um sentido utópico de união, que leva invariavelmente a uma perda e constante culpa (associada ao cristianismo). A comunidade enquanto comunhão perdida não passaria, então, de um fantasma, ou segundo Pelbart,

[...] a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita da interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Daí porque a própria idéia de laço social que se insinua na reflexão sobre a comunidade é artificiosa, pois elide precisamente esse entre. Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade.³⁷

Isso nos leva a uma compreensão diferenciada de comunidade, que, por sua vez, está baseada na ideia da diferença como ponto de partida irrevogável. Zourabichvili aponta para tal concepção presente em Deleuze:

A ideia mais profunda de Deleuze é talvez esta: que a diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos; que, em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista. [...] Conectar é sempre fazer comunicar os dois extremos de uma distância, mediante própria heterogeneidade dos termos.³⁸

A comunidade está fundada, desta maneira, não em um espaço comum que foi perdido, mas sendo ela mesma este espaço pautado nas distâncias que não cessam de se fazer. Pelbart cita Blanchot que afirma: “na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irredutível, sempre em dissimetria, ele introduz a dissimetria”³⁹. Esta relação de incompletude coloca em xeque a noção de indivíduo fechado e identidade bem delimitada, além de igualmente cancelar o sentimento de posse e controle em grupos coletivos, mesmo através de seu desapego completo. A comunidade não se dá entre iguais e semelhantes, mas sim na ausência de uma reciprocidade simétrica, que resul-

taria em fusão, unidade, comunhão e posse. É a comunidade dos que não têm comunidade (ou comunidade negativa, como chamou Georges Bataille), pois está fundamentada no absoluto da separação como possibilidade de relação –uma espécie de paradoxo.

Esta ideia de comunidade negativa e assimétrica nos interessa para pensarmos os relacionamentos dentro da arte colaborativa. Neste campo, podemos dizer que há uma tendência do artista para entrar ou se inserir em outros contextos, iniciando uma convivência –além das coletividades onde já está inserido (acadêmica, artística, etc.)– com outras coletividades ligadas a outras categorizações (moradores de um local, profissionais de uma mesma área como catadores de lixo, etc.).

Desta forma, proponho o uso do termo “coletividade” ao invés de “comunidade” para diferenciar o sentido deste último termo relacionado ao comum. De acordo com o *Dicionário Houaiss*⁴⁰, o sentido dado para “comunidade” como estado ou qualidade das coisas materiais ou das noções abstratas comuns a diversos indivíduos, se liga ainda a ideia de comunhão, concordância, harmonia, ou mesmo a um conjunto de indivíduos organizados num todo ou que manifestam algum traço de união (do latim *communis*, que pertence a muitos ou a todos, público, comum). Já o termo “coletividade” é aquele que compreende ou abrange muitas pessoas ou coisas, ou que lhes diz respeito; ou ainda pertencente a um conjunto de pessoas ou coisas (oriundo do latim *collectivus*, que agrupa, ajunta). É esta noção de agrupamento e agenciamento de desejos que acredito ser condizente com os projetos de arte colaborativa atuais.

40. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (eletrônico), 2001.

Considerações finais

Não somente nesta esfera, mas em diversos outros setores, o que podemos destacar como mister está na maneira como se efetua este trânsito entre coletividades. O deslocamento exige uma atenção especial no estabelecimento das relações nas quais as diferenças aparecem com mais visibilidade, principalmente nos códigos de comportamento e comunicação –não por uma adaptação que camufle a diferença, mas tendo esta como fundamento da relação.

Acredito que o artista faz este deslocamento e busca sua inclusão em outras coletividades sempre na via do empoderamento mútuo, procurando dotar com mais autonomia estes grupos que, muitas vezes, possuem seus direitos retirados, e por outro lado, ter a satisfação de seu desejo e o aumento de suas com-

41. SOUZA, Marcelo Lopes de. *A Prisão e a Ágora*, 2006, p. 317.

petências e experiências, causando transformações em diversos agentes, de esferas variadas. Este processo de tornar o público mais autônomo –público que se torna ativo sem ser exatamente artista, pois as diferenças continuam– se constitui como uma possibilidade real que se viabiliza pela escala do micropolítico ou mesmo nanopolítico.

A escala “nanolocal” diz respeito a uma escala ainda mais reduzida que a microlocal. São, por exemplo, os locais de moradia (casas, prédios, apartamentos), de lazer (praças, praias) ou de trabalho (escritório, fábrica, ou mesmo um trecho da calçada), onde “[...] as relações de poder remetem a interações face a face entre indivíduos, os quais compartilham (coabitam, trabalham, desfrutam) espaços muito pequenos, em situação de co-presença”.⁴¹

No que tange o projeto “Ondas Radiofônicas” o alcance da vasta comunidade da Maré se deu exatamente pelo contato direto, real e de longa duração que se teve com as pessoas diretamente envolvidas, ou seja, entre a nano e a microescala. Não é possível mensurar a abrangência total dos efeitos que o projeto reverberou, assim como foi necessário abrir mão do controle durante as etapas de realização do mesmo. Essa busca por controle só acaba gerando frustrações, já que a colaboração com o Outro implica em um permanente fator inconstante, uma vez que este possui seus próprios desejos e vontades.

O que cabe ao artista, após este envolvimento, é reunir todas estas informações e relatar para aqueles que não tiveram o convívio presencial sobre o que se passou, consciente de que este relato nunca poderá demonstrar o que aconteceu e, por isso não pode ser representado ou rerepresentado de forma integral. O papel do artista, que antes estava colocado como o de um propositor ou catalisador de ações ou ainda um jogador que joga com seu próprio fazer e desfazer (até de si mesmo), agora se transfigura em um organizador de histórias. Após ter vivido determinadas experiências, passará a recontar os fatos a seu modo, seja pela via novas apresentações visuais e matéricas ou mesmo através da palavra, em textos, conversas ou palestras. Ao final, este conjunto de fatos organizados e contados pelo artista, conteúdo e forma amalgamados de maneira indissolúvel, se configura como apenas um ponto de vista sobre o ocorrido. Os participantes diretos e indiretos possuem as suas maneiras específicas de falar e podem relatar as experiências do seu ponto singular. Uma questão de localização: cada um se posiciona a partir de um campo de saberes, podendo mover-se intra e entre territórios. O artista em sintonia com estas preocupações sabe que nesta busca por estabelecer uma relação profunda e intensa com o outro, estará cada vez mais em contato com suas próprias questões, medos, desconfortos e inseguranças. Cabe, então, ter compromisso ético e discernimento para equacionar faltas e de-

sejos, fazendo com que este processo de empoderamento seja realmente mútuo, compreendendo que não fazemos parte de uma só comunidade, mas de coletividades que se atravessam e podem ser mais solidárias, nas relações uns com os outros.

Referências

- BLANCO, Paloma. “Explorando el terreno”. In: _____. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. *October*. n. 110, p. 51-79, 2004.
- _____. “A virada social: colaboração e seus desgostos”. *Revista Concinnitas*. ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista12.htm>. Acesso em: 10 maio 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FELSHIN, Nina. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Ed. eletrônica. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Tradução de Armando Montesinos e David García Casado. Madrid: Ardora, 2007.
- KESTER, Grant. “Conversation pieces: collaboration and artistic identity”. In: *Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art*. Buffalo: CEPA Gallery, 2000. Disponível em: <<http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm>> Acesso em: 31 mai. 2008.
- LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. *Monitoramento e avaliação do empoderamento (“empowerment”)*. Tradução de Zuleika Arashiro e Ricardo Dias Sameshima. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas.” In: LAMPERT, Jociele; MACÊDO, Silvana Barbosa. *Arte e Política: inquietações, reflexões e debates contemporâneos*. Florianópolis: [s. n.], 2010. p. 39-48.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura, uma fotonovela*. São Paulo: SENAC, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/>. Acesso em: 11 mai. 2010.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Eduardo Baker Valls. “Altermodernidade no sistema interamericano de proteção dos direitos humanos? O comum da questão indígena e a soberania imperial”. In: COCCO, Guiseppe; SIQUEIRA, Mauricio (org.). *Por uma política menor: arte, comum e multidão*. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 2014.

ROLNIK, Suely. “Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg.” In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*. Catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2007.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *A Prisão e a Ágora*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. *Novos Estudos*. n. 77, p. 91-126, mar. 2007.

WASEM, Marcelo. “Devir artista-nômade: um projeto de arte colaborativa dentro do Museu da Maré”. In: *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos*. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. p. 3146 - 3159. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/06/Marcelo%20Wasem.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2014.

WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”. *Third Text*. v. 18, n. 6, p. 533–545, 2004.

X, Andrew. “Abandone o ativismo.” In: LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the streets e os Dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.

ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário Deleuze*. Ed. eletrônica. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: Ed. eletrônica. Acesso em: 8 mar 2007.



Redes colaborativas entre colectivos culturales y redefinición de la comunidad: el caso de la lucha por la derogación del Código de Faltas en Córdoba, Argentina.

Laura Maccioni

Universidad Nacional de Córdoba- CONICET- Argentina

Gabriel Loyber

Universidad Nacional de Córdoba- Argentina

Resumo

O artigo examina as práticas colaborativas de um conjunto de coletivos da cidade de Córdoba, Argentina, que, por meio de sua produção em rede, procuram desconstruir a matriz cultural de preconceitos que recolhe e legaliza o assim chamado “Código de Faltas”. Este Código é uma lei provincial que qualifica, arbitrariamente, como “faltas” certas condutas –tais como a “vagueação”–, que penaliza por afetar supostamente a convivência social, constituindo na prática um instrumento para a perseguição e a detenção de jovens, pobres e de tez escura. Os coletivos que estudamos aqui levam a cabo uma série de operações de ressignificação dos modos em que se entendem o espaço, o tempo e a participação na produção, performando outras formas de sociabilidade mais igualitárias e habilitando a emergência de novos sujeitos antes já invisibilizados.

Palavras-chave: coletivos culturais; práticas colaborativas; Código de Faltas.

Resumen

El artículo examina las prácticas colaborativas de un conjunto de colectivos de la ciudad de Córdoba, Argentina, que, a través de su producción en red, procuran desconstruir la matriz cultural de prejuicios que recoge y legaliza el llamado “Código de Faltas”. Este Código es una ley provincial que califica arbitrariamente como “faltas” ciertas conductas –tales como el “merodeo”–, que penaliza por afectar, supuestamente, la convivencia social, constituyendo en la práctica un instrumento para la persecución y detención de jóvenes, pobres y de tez oscura. Los colectivos que aquí estudiamos llevan a cabo una serie de operaciones de resignificación de los modos en que se entienden el espacio, el tiempo y la participación en la producción, performando otras formas de sociabilidad más igualitarias y habilitando la emergencia de nuevos sujetos invisibilizados desde antes.

Palabras clave: colectivos culturales; prácticas colaborativas; Código de Faltas.

1. ZIMMERMAN, Marc; OCHOA BILBAO, Luis (Coords.). *Giros culturales en la marea rosa de América Latina*, 2012.

2. RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*, 1996.

En los últimos años, los estudios sobre acción colectiva vienen ocupándose de describir los alcances y las modalidades propios de lo que llaman el “giro cultural” de la política¹, concediendo particular atención a la dimensión simbólica de formas organizativas novedosas, muchas de las cuales –asambleas barriales, organizaciones de desocupados, fábricas recuperadas, activistas por los derechos a la diferencia sexo-genérica, por los derechos ambientales, entre otros– emergieron en América Latina en el marco del retorno a la democracia. Pese a la multiplicidad de enfoques teóricos y disciplinarios, dichas investigaciones coinciden en afirmar que para comprender estas experiencias en tanto modos de participación política en la esfera pública, es necesario abandonar una definición tradicional de lo político entendido en el sentido estatal/institucional del término, para suscribir, en cambio, a una definición ampliada. Para esa concepción ampliada de la política, que involucra los sentidos que les confieren a sus acciones los sujetos que las llevan a cabo, la participación política va más allá de la respuesta a la convocatoria por parte de un sistema de instituciones, dadas de antemano, que definen quiénes son los convocados y bajo qué condiciones, pues ocurre, fundamentalmente, a través de prácticas que hacen tanto a la definición y construcción de *eso común* de lo cual se quiere ser parte, como a la identidad de las partes que lo constituyen². Esta idea, como puede inferirse, se opone radicalmente a las versiones metafísicas del sujeto político, puesto que aquí la ciudadanía no tiene que ver con el reconocimiento jurídico de una lista de derechos previamente estipulados hacia los cuales las políticas deberían tender idealmente, sino con el reconocimiento de las exclusiones reales: en tanto los derechos “universales” son expresión de intereses históricos concretos, la exclusión no debe leerse sólo como cumplimiento insuficiente de aquellos sino también como uno de sus efectos. Dicho de otro modo, en su concepción clásica, la noción de ciudadanía se asocia a una lista de derechos “universales” que opera como modelo previo, de manera que el incumplimiento de esos derechos se lee como un déficit, un problema que debe ser tratado a través de intervenciones específicas que permitan alcanzar esos estándares. Por el contrario, lo que han enseñado los movimientos es que la existencia de cifras altísimas de personas que “están de más” no es un error, sino una consecuencia de ese modelo de ciudadanía ideal que no es incompatible con la exclusión real. Ese modelo ideal de ciudadanía por un lado, le confiere a un hombre *in abstracto* los derechos que en realidad no tiene el hombre concreto, mientras que por otro niega a la condición real de los hombres sin derechos la capacidad de ser el origen de la ley, de crear derechos. La idea de ciudadanía que defienden estos movimientos está, por tanto, íntimamente vinculada a la dinámica de creación de derechos, al derecho a tener derechos entendidos en su indeterminación, y no según una lista ya previamente dada. Se trata, en suma, de un cuestionamiento a la naturalización de los derechos reconoci-

dos, y una demanda de reconocimiento de nuevos derechos que se van creando según las distintas necesidades.

Al mismo tiempo, esta operación de construcción de nuevas identidades portadoras de nuevos derechos reformula desde su base la noción de comunidad política. Porque para este nuevo modo de entender la ciudadanía lo que se exige no es el acceso, la inclusión y la pertenencia a una determinada sociedad, sino el derecho a participar en la definición del tipo de sociedad del que queremos ser parte, una en la que esté garantizada una socialidad mucho más igualitaria que la actual.

Entonces: todos estos cuestionamientos culturales, disputas y apuestas en el terreno de la significación no son subproductos de la lucha política, medios para un fin superior, sino que son un objetivo en sí mismo. Hay una producción cultural que es transformadora, que desplaza a los sujetos de los lugares de subalteridad que les habían sido asignados por el orden hegemónico, que los de-sujeta, que reconfigura nuevamente su subjetividad y la totalidad del espacio social.

En el caso de Argentina, este “giro cultural” del que hablamos debe situarse además en el marco de un proceso histórico particular. Mientras que en los años inmediatamente posteriores al retorno democrático el principal problema tuvo que ver con el afianzamiento de las formas institucionales, la profunda crisis a la que condujeron las políticas de ajuste de los años '90 implicó un cuestionamiento profundo a una concepción de la democracia que, tanto en la teoría como en las prácticas, se había limitado al cumplimiento de procedimientos institucionales que legitiman la elección periódica de un gobierno y al ejercicio de una política de “baja intensidad”.

Este proceso histórico alcanzó su punto más dramático en la crisis de 2001, momento en que tienen lugar un sinnúmero de experiencias que buscaron re-pensar creativamente las articulaciones entre Estado y sociedad. Protagonistas principales de este trabajo político-cultural fueron los así llamados colectivos artísticos/ colectivos culturales cuyas experiencias en esos primeros años del siglo veintiuno han sido analizadas por investigadores como Ana Longoni³ y Reinaldo Laddaga⁴. Desde entonces, son muchos los autores se han detenido a analizar ciertas prácticas colaborativas que reúnen a artistas y no artistas, expertos y no expertos, vecinos, activistas y movimientos sociales en la realización conjunta de proyectos que, a través de intervenciones situadas contextualmente, exploran “la sustancia y la significación de la comunidad [...] qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser”⁵. De ahí que el objeto de estas prácticas artístico/culturales no sea la realización de una “obra” sino la experimentación de modos de organización social que rechazan el tipo de vínculo que configura el imaginario neoliberal. Podría afirmarse, entonces, que es esta red, esta socialidad, lo que se busca como resultado de tales prácticas cooperativas, que

3. LONGONI, Ana, “Apuntes en medio del campo (de batalla)”, 2002, p. 16-21; “Encrucijadas del arte activista en Argentina”. *Ramona*, 2007, p. 31-43.

4. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, 2006; “Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente”. *Otra Parte*, 2005, p.7-13.

5. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, 2006, p.9.

6. EXPOSITO, Marcelo. “Arte: la imaginación política radical”. *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*, 2005, s/p.
7. LECHNER, Norbert. “Los desafíos políticos del cambio cultural”. *Nueva Sociedad*, 2003, p. 46-65.
8. WILLIAMS, Raymond. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*, 1982.

incluyen exposiciones, encuentros, talleres educativos, proyectos de documentación, acciones comunicativas y de difusión o intervenciones en el espacio público; una socialidad, por tanto, que se construye a partir de acciones que desplazan de los lugares previamente asignados a los sujetos en las relaciones de producción, distribución y recepción cultural⁶.

La importancia de un análisis de estas formas de sociabilidad y subjetividad como el que aquí proponemos se percibe con mayor claridad cuando las contraponemos, en el caso particular de Córdoba, con las que ha producido la acción estatal en el campo cultural en los últimos años, en ajustada sintonía con las directrices del mercado. Dicha intervención ha estado orientada fundamentalmente hacia la instrumentalización de los bienes culturales y la fetichización de la figura del artista, la refuncionalización del espacio urbano y de los museos según las necesidades del turismo y la industria del ocio, la espectacularización del arte y su explotación bajo la forma de megafestival/entretenimiento patrocinado por empresas. Tales intervenciones en el campo de la cultura, que hacen de ésta una mercancía destinada a ser consumida pasivamente por un público, están en correspondencia con un modo de organización de las relaciones sociales y de subjetivación específico que tienen su centro en el individuo como unidad de la vida social y el individualismo como ética predominante, la integración en la vida en común pensada desde el consumo pasivo de bienes, la desmaterialización de las relaciones sociales por la vía de su traducción a cifra estadística con la consecuente disolución de los lenguajes necesarios para la producción colectiva de sentido, la refuncionalización del espacio público según las necesidades del mercado inmobiliario, del negocio turístico o de la administración política de los miedos y la fractura en los procesos de elaboración de un tiempo social que conlleva a que tanto el trabajo de la memoria como la proyección del futuro sean relegados a favor de un tiempo centrado en la vivencia del presente⁷

Re-inventar la comunidad

En nuestra investigación usamos el término “colectivos culturales” para nombrar actores colectivos plurales cuyas prácticas son culturales no sólo porque utilizan sistemas significantes diversos a nivel “manifiesto” –diría Raymond Williams⁸ –, sino porque, en un sentido más amplio, entienden a la cultura como el terreno en el que se juega el modo de vivir juntos. En este marco, estudiamos las prácticas de ciertos colectivos culturales de Córdoba que recurren al lenguaje del teatro, las artes plásticas, el video, la comunicación alternativa, o la producción de información por parte de los vecinos de una biblioteca popu-

lar, entre otros, asumiendo a manera de hipótesis que ellas no sólo expresan un contenido crítico en torno a nuestras formas actuales de comunidad, sino que, en muchos casos, *performan* esos otros modos de comunidad posible. Y es por lo que estas experiencias *realizan* que estamos interesados en estudiarlas, ya que creemos que ellas pueden aportar a la construcción de una socialidad que no reproduzca nuestros actuales modos de concebir el vínculo comunitario. Se trata, entonces, de identificar formas de *contraproductividad*⁹

Ahora bien: ¿qué rasgos caracterizan esta socialidad *otra* que promueven y muchas veces encarnan los colectivos? Desde hace un tiempo tanto la sociología como la antropología urbana y los estudios culturales han mostrado un creciente interés por estas formas asociativas atípicas. En una conferencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, Reinaldo Laddaga señala estas “emergencias” y destaca las transformaciones que ellas producen o podrían producir: “Tengo la impresión de que lo que los artistas comienzan crecientemente a hacer es [...] intervenir proponiendo medios para la articulación de conversaciones entre grupos grandes de personas en donde se articule la producción de imágenes o de discursos, y típicamente de imágenes y de discursos, con la intervención y la modificación de estados de cosas locales: la ocupación de un lugar, la realización de un intercambio, la realización de un acto real [...] como la ocupación de un edificio, la realización de un intercambio, la organización de una manifestación. [...] Y, entonces, actos de conversaciones grandes y grupos heterogéneos: que sean más que grupos de amigos, quiero decir, o grupos fundados en una identidad preexistente. Es decir, que sean lugares donde se produzcan conversaciones que puedan ser al mismo tiempo sitios de formación de identidades nuevas y no simplemente reproducción de identidades preexistentes”¹⁰. Estas “*ecologías relacionales*”, tal como las llama el autor, construyen formas experimentales de comunidad que disuelven categorías centrales tanto dentro del campo del arte –autor, obra o autonomía– como de las ciencias sociales –estado, clase, género, familia– disolviendo, a su vez, los límites entre ambas sedes disciplinarias. En cuanto a las características de estos colectivos artísticos y culturales, José Fernández Vega observa ciertos rasgos comunes que éstos suelen compartir: “funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes [...], actividad organizada a partir de proyectos particulares [...], acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. [...] Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos”¹¹. Scott Lash, por su parte, vincula la declinación de las organizaciones del capitalismo moderno con la aparición de lo que llama *desorganizaciones*, entendidas no como ausencia de organización, sino como

9. FOUCAULT, Michel. “Las redes del poder”, 1991, p. 49-72.

10. LADDAGA, Reinaldo. “La producción de algo así como de vida social artificial: la práctica artística en una nueva cultura global”. *Ramona*, 2004, p. 14.

11. FERNÁNDEZ VEGA, J. “Más y más variedades de lo mismo y de lo otro”. *Ramona*, 2003, p.84.

12. LASH, Scott. *Crítica de la información*, 2005, p. 73-77.

13. LEFEBVRE, Henry. *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*, 1976.

nuevas formas de *sociación*. Según Lash¹², éstas se caracterizan por ser menos jerárquicas que horizontales y están coordinadas no de manera normativa sino en función de valores. Sin embargo, esa adscripción a valores no es la de las formas asociativas clásicas en las que los valores, por ejemplo la virtud, constituían una axiología fija. Por el contrario, las desorganizaciones actuales no reproducen valores sino que innovan y los producen constantemente, de manera fluida y sometida a permanente autorreflexión. Mientras las asociaciones se basan en los individuos abstractos y las reglas que impone la membrecía, las sociaciones –sostiene Lash– se basan en el reconocimiento mutuo y la pertenencia afectiva basada en la coproducción de horizontes. Las sociaciones desbaratan, así, los límites de lo privado y lo público.

Sin embargo, si bien existe una abundante producción teórica que da cuenta de las nuevas rearticulaciones de lo social y lo cultural en estas formas de socialidad alternativas, creemos necesario avanzar en la producción de indicadores específicos que nos permitan leer lo nuevo de estas nuevas emergencias. ¿Dónde mirar para dar cuenta de estas innovaciones? ¿En qué dimensiones de las prácticas? Nuestro relevamiento preliminar de colectivos culturales en la ciudad de Córdoba, Argentina, nos ha llevado a recortar provisoriamente tres zonas en las que, con frecuencia, suelen registrarse las marcas de este trabajo de reinención micropolítica del modo de vivir juntos.

La primera tiene que ver con el espacio, al que entendemos no sólo como un dato físico que constituye el soporte natural de prácticas sociales. Por el contrario, nos interesa registrar las tensiones entre aquello que Henri Lefebvre llamó *representaciones del espacio*, y lo que denominó *espacios de la representación*¹³. En el primer caso, se trata de una representación del espacio a través de los códigos propios de urbanistas, geógrafos, planificadores y técnicos que da por resultado cartografías y geopolíticas. Por el contrario, los espacios de la representación emergen como resultado de la producción simbólica de sus habitantes, quienes, en el marco de su experiencia cotidiana, generan otras territorialidades posibles que exceden/subvierten los límites jurídicos y administrativos. Estos espacios creados por la imaginación colectiva constituyen un recurso fundamental en las luchas por el reconocimiento de la primacía del valor de uso de la ciudad por sobre su mero valor de cambio calculado en base a la propiedad privada del suelo y las oportunidades de desarrollo inmobiliario. Y también es un recurso con valor político, en tanto el espacio es *constitutivo* de las experiencias que estamos estudiando, y no su mero soporte o escenario: esto es, transformar el espacio es también transformar la subjetividad y la socialidad de quienes lo habitan, pero lo inverso también es cierto. Las transformaciones en la subjetividad que redefinen que es lo exhibible y qué es ocultable, qué es tolerable y qué condenable en el espacio público, qué actividades sociales están permitidas y cuáles no, etc. tienen efectos de redefinición del espacio y de sus usos.

Estrechamente ligado a las redefiniciones del espacio, encontramos la dimensión de la temporalidad. En este punto hemos podido registrar transformaciones que muchos de estos colectivos producen en la concepción del tiempo como *ritmo cotidiano* y como *memoria*. En el primer caso, nos interesa ver qué alternativas se ofrecen a un tiempo cotidiano regulado por las exigencias del sistema productivo y por tanto organizado estrictamente en tiempo de trabajo/tiempo de ocio. En nuestra investigación nos detenemos fundamentalmente a analizar la idea de ocio, y buscamos ver de qué modo los colectivos aportan a la doble deconstrucción de una idea de ocio asociada exclusivamente a la posibilidad del consumo privado de bienes y servicios de entretenimiento, y, por otro lado, a la idea del ocio asociada al vicio, riesgo o “tiempo perdido”. Por el contrario, las experiencias que estamos estudiando muestran que muchas de las actividades desarrolladas en el marco de estos colectivos (murgas, circos, talleres de poesía, pintura de murales callejeros, etc.) se plantean como resistencia a los dispositivos de socialización programada para el tiempo libre y entienden a este tiempo no como actividad no productiva, sino como momento destinado a la efectucción de lo que Foucault llamó *prácticas de sí*: prácticas que, socavando los sistemas semióticos dominantes que fijan nuestra subjetividad según modelos dados de antemano, apuntan a lograr una cierta soberanía sobre sí mismo al habilitar la posibilidad de una reflexión crítica en torno a cómo hemos llegado a ser lo que somos¹⁴.

El otro campo de indagación importante en lo referido a la construcción de otras temporalidades por parte de estos colectivos tiene que ver con la memoria, en tanto una parte importante de las narrativas comunitarias que ellos producen implican operaciones de reconfiguración de los pasados y los futuros disponibles en base a un trabajo de crítica y visibilización de lo que aún permanece activo como huella en el presente¹⁵.

Una última dimensión que estamos explorando es la de las formas de organización de la producción cultural que llevan a cabo estos colectivos. Nos interesa aquí describir los distintos procesos de autogestión que los sostienen, partiendo del supuesto de que su lógica de producción cultural contradice la lógica de la producción de cultura en el neoliberalismo. Mientras que esta última ha privilegiado siempre el valor de cambio por sobre el valor de uso de la cultura, y ha instalado la noción de la participación cultural como acceso desigual a los bienes y servicios producidos en conformidad con las reglas de maximización de ganancias del mercado, los colectivos que estudiamos contraponen una producción y distribución cultural basada en las necesidades de sus miembros y generada a través de procesos que se caracterizan por un alto grado de participación desde el inicio mismo del proceso productivo, no sólo en el momento de la distribución de los productos. Sin embargo, consideramos que la

14. Michel Foucault sostiene que “por lo general, se puede decir que hay tres tipos de luchas: una contra la forma de dominación (étnica, social y religiosa); otra contra las formas de explotación que separan al individuo de lo que produce; y una tercera contra lo que liga al individuo a sí mismo y lo somete a otros en esta forma (lucha contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión). [...] Y, en nuestros días, las luchas contra las formas de sujeción, contra la sumisión de la subjetividad, se vuelven cada vez más importantes, aun cuando las luchas contra las formas de dominación y explotación no han desaparecido. Todo lo contrario”. FOUCAULT, Michel. “Post-scriptum. El sujeto y el poder”, 2001, p. 245.

15. JELIN, Elizabeth. “Exclusión, memorias y luchas políticas”, 2005, p. 219-239; JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 2003.

16. Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Producir para vivir. Los caminos de la producción no capitalista*, 2011.

autogestión debe ser entendida como algo más que una serie de técnicas dirigidas a la administración de los recursos económicos destinados a una producción que, para el caso que estudiamos, es cultural: pues precisamente a lo que apunta la noción de autogestión es a cuestionar la operación ideológica del neoliberalismo que consiste en escindir la economía del resto de la vida social presentando esta dimensión como una cuestión neutra y autoevidente, impidiendo así que las decisiones que se tomen en ese campo puedan ser sometidas al cuestionamiento político y a la crítica¹⁶. La autogestión, por el contrario, trabaja desde la premisa de que la producción económica es indisoluble de la reproducción del poder, de la producción de una cultura específica y de la producción de sujetos, e implica una reflexión y una toma de posición política frente a esas cuestiones.

Y aquí corresponde volver de nuevo a lo que decíamos al principio de este trabajo: la producción cultural de estos colectivos tiene que ver no sólo con la cultura en el sentido restringido de la palabra (esto es, como producción manifiestamente significativa a través de sistemas semióticos especializados –la pintura, la literatura, el teatro, etc.–) sino con la cultura en el sentido de producción de un modo de vivir juntos, y la producción de los sujetos de esa comunidad. La autogestión podría entonces leerse como uno de esos modos de efectuar, realizar o performar un modo otro de comunidad que opone una alternativa al modo de socialidad que realiza o performa el neoliberalismo como cultura, caracterizado por la privatización de las responsabilidades, la erosión sistemática y deliberada de los vínculos cooperativos a los fines de imponer una socialidad basada en la competencia, la traducción de las necesidades sociales a términos exclusivamente monetarios, la presentación de la economía como un sistema autorreferencial e incontrolable, la consecuente pérdida de sentido y de proyecto que permitiría ligarnos a quienes nos precedieron en el pasado y quienes vendrán en el futuro.

Una exploración de estas dimensiones nos ha permitido comenzar a entender qué es lo que se juega en estos colectivos en términos de construcción de subjetividades políticas, así como también qué otras formas de ser/estar con otros pueden imaginarse.

Una producción colectiva para derogar el Código de Faltas

Pocos casos en la ciudad de Córdoba ilustran de un modo tan claro este trabajo de producción de nuevos significados en torno a la noción de comunidad política y de sujeto político –del

estar juntos y de ser parte— como las agrupaciones y colectivos que convergen en la lucha por la derogación del llamado Código de Faltas. El Código de Faltas es una ley de la provincia de Córdoba (ley 8431) sancionada en 1994, que pena con multas y/o arrestos ciertas conductas que afectan la convivencia, llamadas contravenciones o “faltas”. El código está constituido por una serie de artículos que habilitan un accionar policial arbitrario y violatorio de los derechos garantizados por la constitución nacional, al menos por dos razones. Por un lado, la ambigüedad en la definición de las conductas que prohíbe —tales como “merodeo”, “prostitución escandalosa”, realización de “reuniones públicas tumultuosas”, agravios a la “decencia pública”, “escándalo público”, entre otras— impide de hecho a los ciudadanos ajustar su comportamiento a lo que la ley exige. Por otro, los criterios para la privación de la libertad quedan a cuenta del aplicador de la norma, es decir, del policía, quien actúa de oficio y sin necesidad de cumplir ningún otro paso procesal, con lo cual los arrestos por “merodeo” —que son los más frecuentes— han pasado a ser una herramienta sistemática de discriminación y persecución contra sectores que constituyen el blanco de una política de control social que se reduce básicamente a mantener fuera de la ciudad a los varones jóvenes, de tez oscura y pobres.

Pese a que la constitución nacional establece que la libertad ambulatoria sólo puede ser limitada por la actuación de un juez competente, aquí tanto la detención como la sentencia quedan a discreción de la propia policía, sin que medie abogado, juicio ni juez. De más está decir que en una sociedad altamente sensibilizada acerca de la cuestión de la seguridad, el número de detenciones ha pasado a ser el principal indicador a través del cual la policía da muestras de la “eficacia” de sus acciones contra el delito.

Por todo lo señalado anteriormente, se infiere que el debate en torno a la modificación del Código de Faltas va más allá de la sede jurídica, y toca en cambio cuestiones que dejan en evidencia la complejidad del vínculo entre la ley y la cultura: en verdad las enormes resistencias a su derogación¹⁷ se deben a que el código recoge y legitima prejuicios culturales —racistas, clasistas, morales, etc.— hondamente arraigados en la sociedad, que convalidan ciertas formas de subjetividad y de sociabilidad, habilitando la represión “legal” de otras que son estigmatizadas y criminalizadas.

La posibilidad de lograr la derogación del Código se juega entonces en ese terreno, y es por esto que las organizaciones y colectivos comprometidas en esa lucha enfatizan de manera permanente este aspecto “cultural” de la misma: “mi cara no es tu trabajo” o “mi cara, mi barrio, mi ropa no son delito” son las banderas que levantan quienes participan de esos colectivos y que conducen directamente, nombrándolos en pocas palabras, al núcleo ideológico concreto —joven, moreno, con gorra y ca-

17. A propósito de la convocatoria a la Sexta Marcha de la Gorra, el entonces ministro de seguridad de la Provincia de Córdoba Alejo Paredes declaró a la prensa que “si hubiera marchas a favor del Código de Faltas iría más gente que a las marchas en contra” (“Una masiva marcha de la gorra se realizó por el centro de Córdoba”. *La mañana de Córdoba*, 20/11/2012). Por otro lado, recientemente el actual gobernador de la provincia ha presentado en la Legislatura provincial, a través del bloque oficialista, un proyecto de ley para reemplazar el Código de Faltas por un Código de Convivencia que, en términos generales, deja intactos sus puntos más polémicos: la figura del merodeo y la autoridad de los agentes de esta fuerza para ordenar la detención preventiva en este caso, la prescindencia de abogado defensor para la persona detenida, la obligación de identificarse ante la policía, entre otros. Para un análisis del proyecto presentado véase la nota periodística “Otro vaso vacío: la propuesta de cambios en el Código de Faltas”, de Claudio Guiñazú y Horacio Etchichury, publicada en *Diario Comercio y justicia* en 3/02/2015.

miseta larga, de barrios marginales, etc.— de un conflicto social que es elidido sistemáticamente a través de la apelación a falsas totalizaciones – la decencia, el escándalo, la actitud sospechosa, etc.— que ocultan la tutela de intereses particulares. Frente a esas operaciones simbólicas que construyen ideales de socialidad y prototipos de ciudadano, los actores sociales que estamos estudiando elaboran otras figuras que emergen de un trabajo de resignificación que, como dijimos anteriormente, puede rastrear en sus modos de redefinir la espacialidad, la temporalidad y el modo de producción cultural.

De esta extensa y heterogénea red de organizaciones y colectivos que luchan por la derogación del Código de Faltas, recortaremos un “eslabón”, para observar, desde una perspectiva micro, el tipo de “ecología relacional” que allí queda configurada.

Si nos detenemos en este nudo de la red se destaca, en primer lugar, el Colectivo de Jóvenes por Nuestros Derechos. Este colectivo nace en el año 2008, como consecuencia de la convergencia de jóvenes de distintos barrios y de distintas organizaciones sociales de la ciudad de Córdoba que exigen la plena vigencia de los derechos y las garantías constitucionales y el desmantelamiento del aparato represivo de la policía provincial. Todos los 20 de noviembre desde el año 2008, en el marco de la conmemoración de la Declaración de los Derechos de los Niños, Niñas y Adolescentes, este colectivo convoca a participar en la llamada Marcha de la Gorra, marcha que desde que se realizó por primera vez viene sumando cada año más adhesiones.



Fig. 01: Jóvenes marchando en contra del Código de Faltas en la 8va. Marcha de la Gorra, 2014.

Ese día, la gorra, elemento de un modo de vestir propio de los jóvenes de la periferia que vienen desde los márgenes hacia el centro de la ciudad para desempeñarse en trabajos informales (limpiavidrios, vendedores ambulantes, etc.), es usada como el símbolo de una apropiación del espacio público urbano que en la vida diaria les es negado y del cual son expulsados en flagrante violación de su derecho a la ciudad. Derecho a la ciudad entendida como espacio de oportunidades y posibilidades económicas, sociales, culturales, educativas, de salud, de movilidad, de intercambio y de comunicación; pero derecho que supone, también, la posibilidad de participar democráticamente en los procesos de producción social de la ciudad como tarea colectiva orientada según criterios de bienestar común, y no como negocio librado a los intereses de un desarrollismo inmobiliario privado que goza del amparo de la política habitacional del gobierno provincial. Esa connivencia entre Estado y mercado es la que no sólo ha urbanizado la injusticia y la desigualdad, traduciéndola espacialmente al diseñar un mapa urbano que segrega a los pobres a barrios alejados del centro, de los cuales no pueden salir sin riesgo de ser detenidos por merodeo; además, ha rentabilizado inmobiliariamente los “estilos de vida”, estilos que constituyen un elemento fundamental en la formación del precio de las zonas más cotizadas de la ciudad, dentro de las cuales no caben las marcas culturales de las clases populares –su “rostro”¹⁸, su música, su forma de vestir, de peinarse, de usar intensivamente el espacio público, etc.–. La presencia de la gorra en las calles que propicia la marcha –sea porque la portan los propios manifestantes, sea por su reproducción multiplicada en afiches, estenciles y *grafittis*– condensa toda esta disputa en torno a una matriz cultural excluyente.

18. Jugando con la frase “portación de armas”, que en el discurso penal tipifica un delito, estos jóvenes denuncian que el “delito” por el cual son detenidos sistemáticamente consiste en la mera “portación de rostro”. De allí la consigna “mi cara no es tu trabajo”.



Fig. 02: Estencil en referencia al uso de la gorra por parte de los jóvenes y por parte de los uniformados de la policía cordobesa.

19. Cf. sitio web del colectivo, <http://colectivocordobes.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>.

Por otro lado, en este eslabón que estamos examinando se encuentra también el Colectivo Cordobés por los Derechos de los Niños, Niñas y Adolescentes. Este colectivo que participa activamente en las Marchas de la Gorra y en los reclamos por la anulación del Código de Faltas, tiene como misión declarada la de “incidir en la Promoción, Ejercicio, Defensa y Exigibilidad de los Derechos de Niñas, Niños y Jóvenes a través de un Espacio Colectivo referente y legitimado construido de manera horizontal y democrática”¹⁹. Entre los varios objetivos que postula, el primero es el de dar “visibilización pública” a los niños, niñas y adolescentes, lo cual implica objetar el paradigma según el cual éstos son *objeto* de tutela para reconocerlos como *sujetos* de derecho. Se trata, por tanto, de modificar esquemas de percepción sólidamente naturalizados que corresponden a la mirada del adulto y el discurso de las instituciones. Transformar esa perspectiva requiere de la resignificación de las nociones comunes de niñez y adolescencia como condiciones “incompletas” o deficitarias; condiciones que habilitan, por otro lado, los argumentos en torno a su irresponsabilidad, su necesidad de control, su potencial peligrosidad. Visibilizar a los niños y adolescentes implica entonces cuestionar esa temporalidad que permite cercenar derechos no por lo que hacen, sino por lo que *podrían* hacer si no están atados al trabajo o a la escuela, sobre todo, *si además de ser jóvenes son pobres*. Así, una de las consignas más repetidas en las marchas –“no es merodeo, es paseo”– hace referencia directa a este cuestionamiento de los usos “lícitos” del tiempo que se les reconoce a los jóvenes de los barrios urbano marginales. Porque la figura del merodeo no sólo afecta el derecho al trabajo de todos aquellos que lo ejercen en la calle –vendedores ambulantes, cuidacoches, limpiavidrios, etc. – sino también su derecho al goce del tiempo libre.

La cuidada realización de actividades culturales no sólo durante la marcha misma (murgas, bailes, cantos, etc.) sino durante los días anteriores, tiene que ver con la reivindicación de este derecho a “pasear” entendido, en un sentido metafórico, como derecho al disfrute activo del tiempo en que el cuerpo es sacado de las constricciones que impone el tiempo laboral, sin que ello pueda ser penalizado como “actitud sospechosa”. En los últimos tres años, y a medida que la organización de la Marcha ha ido creciendo, ésta ha sido acompañada por las llamadas *¡Jornadas Alto Embrollo!*. La convocatoria para participar en estas jornadas declara que “estas, significan un espacio donde los y las jóvenes expresan libremente su(s) cultura(s), la(s) hacen pública(s), la(s) comparten con otros(as) e interpelan a la sociedad acerca

de quiénes somos, qué hacemos, qué nos gusta y disgusta, quiénes queremos ser”²⁰. En la última marcha de 2014, con la consigna “Vení a merodear”, *Alto Embrollo!* fue una invitación a talleres literarios, intervenciones plásticas en la vía pública, jornadas de discusión, y un evento especial llamado *Primer Flash Cultural*, que fue una instancia de encuentro con colectivos fotográficos y de mediactivismo, que incluyó exposiciones y talleres de capacitación.

Este último punto se vincula estrechamente con otro problema sensible para todos los colectivos involucrados en la lucha por la derogación del Código de Falta: la cobertura comunicacional de las acciones dirigidas a exigir el cumplimiento de los derechos de jóvenes y niños, y a denunciar la sistemática represión policial. Las rutinas productivas de noticias propias de los grandes medios gráficos, televisivos y radiofónicos, organizadas sistemáticamente en torno a “fuentes autorizadas” (esto es, las instituciones policiales y gubernamentales), la ausencia de las voces y testimonios de los directamente afectados, la presentación de las disputas en torno al Código como un tema opinable y no como una ley que viola flagrantemente derechos y garantías reconocidos por la constitución nacional ²¹ fueron algunas de las cuestiones que llevaron a autogestionar formas alternativas de cobertura comunicacional. Es así que en los últimos dos años se comenzó a construir una red colaborativa de comunicación, que apuesta a dar una cobertura democrática e igualitaria de lo que ocurre en torno a la aplicación del Código.

Luego de una primera experiencia en 2013, en el 2014 la cobertura colaborativa asumió dos formas. Por un lado, dentro del Colectivo de Jóvenes por nuestros Derechos se constituyó un área orgánica conformada por periodistas, comunicadores sociales y fotógrafos que trabajan en red con otros colectivos dedicados a la comunicación, con el fin de aunar criterios y potenciar efectos al momento de cubrir las movilizaciones sociales. Así, por ejemplo, en el marco del *Primer Flash Cultural* se llevó a cabo una muestra de fotografías denominado “*Tu enojo: muestra de fotografía colectiva*”, de la que participaron los colectivos *Media Ninja* de Brasil, *M.A.F.I.A* de Buenos Aires y la producción fotográfica de la *Cobertura Colaborativa Marcha de la Gorra*. Esta última es una novedosa experiencia que permitió avanzar en la descentralización y democratización de la producción de información: en ocasión de la octava edición de la Marcha de la Gorra en el año 2014, el Colectivo Jóvenes por Nuestros Derechos lanzó una invitación general a “informar, mostrar, comunicar y difundir” este evento, dirigida “a todas las organizaciones sociales,

20. Cf. sitio web de la 8va. Marcha de la Gorra, <http://marchadelagorra.org/jornadas-alto-embrollo/>

21. En este sentido, desde el ámbito del derecho quienes rechazan al Código sostienen que “No importa si una medida es útil o no, si es inconstitucional no es aplicable”. Cf. nota periodística en la página web del canal local cba24n del 21/11/2012, <http://www.cba24n.com.ar/movil/content/codigo-de-faltas-es-insostenible-el-que-acusa-no-puede-juzgar>

22. Cf. sitio web de la 8va. Marcha de la Gorra, <http://marchadelagorra.org/tag/cobertura-colaborativa>

23. Cf. sitio web de la agencia Mucho Palo noticias, <https://muchopalonoticias.wordpress.com>

24. RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo: Política y filosofía*, 1996.

agrupaciones juveniles o barriales, centros de estudiantes o cualquier persona que alce nuestras mismas banderas en la lucha por los derechos de lxs jóvenes” . “Si te dedicás a la fotografía, a la redacción, a filmar, a documentar audios, registráte para formar parte de nuestra Cobertura Colaborativa 2014”²², dice la convocatoria. De esta manera fueron los propios participantes de la marcha los que asumieron en primera persona el trabajo de comunicar las acciones de resistencia a la aplicación del Código.

Por último, en este campo de observación que, por razones de espacio, hemos recortado y apartado de lo que en verdad es una larga red de relaciones entre actores que apuntan hacia un objetivo común, merece una mención aparte la cooperación de la agencia Mucho Palo Noticias. Esta agencia se define a sí misma como “Espacio de Comunicación Antirrepresivo”, posicionándose como “respuesta a las indiscutibles necesidades comunicacionales de los sectores que resisten y padecen el alto nivel represivo y de control social que ejerce el Estado provincial, principalmente con la aplicación del Código de Faltas”²³. Aunque el colectivo Mucho Palo – nombre que juega con el uso abusivo del palo o macana por parte de la fuerza policial– realizó una cobertura exhaustiva de la última Marcha de la Gorra, el vínculo de esta agencia de comunicación antirrepresiva con los otros colectivos participantes de la Marcha va más allá de este evento anual y se asume de modo permanente, puesto que su misión es la de recoger por boca de los afectados y denunciar públicamente los numerosos casos de detenciones policiales arbitrarias, causas de gatillo fácil y torturas en cárceles y comisarías de Córdoba que no son publicados en los medios hegemónicos y que son ocultadas por la propia institución policial. Sin embargo, tanto para el caso de esta agencia como para el de la Cobertura Colaborativa, el desafío no pasa tanto por comunicar los hechos de la política, sino más bien por politizar la comunicación: esto es, por entenderla no sólo como un medio que transporta contenidos, sino fundamentalmente como un objetivo en sí mismo, por ser el escenario en el que se definen quiénes cuentan en una comunidad. La opción por la autogestión de la comunicación no sólo garantiza la participación en el circuito del acceso y distribución de noticias, sino sobre todo la participación de su producción, operación que implica, siguiendo a Jacques Rancière²⁴, dar parte o hacer lugar a la aparición de otros sujetos con capacidad de hablar, desencadenando así un proceso de subjetivación política y de reconfiguración de lo comunitario.



Fig. 03: 8va. Marcha de la Gorra, Córdoba, Argentina, 2014.

¿Lo que “falta”? O a modo de cierre

Son muchos más los colectivos, organizaciones, artistas y activistas involucrados en la lucha por la derogación del Código de Faltas; tantos, que sería imposible analizar en este artículo la contribución que cada uno, en particular, realiza. Sí resulta im-

portante destacar la puesta en marcha de una serie de acciones en red a partir de una convergencia de objetivos e intereses, que, al afectar las maneras de representar la espacialidad, de concebir la temporalidad o de entender la producción de significación como hecho colectivo, resultan en estrategias de toma de la palabra y visibilización de nuevos sujetos políticos cuya emergencia misma significa una rearticulación de la comunidad. La discriminación y la exclusión que deben soportar a diario los jóvenes cordobeses de los barrios urbano marginales hunde sus raíces en una densa matriz de prejuicios que el Código recoge y vuelve operativos al ser transmutados en norma legal; se trata, como hemos visto, de una matriz para la cual todas las diferencias –de color de piel, de condición económica, de educación, de empleo comprobable– son computadas como falta, como *lo que falta* para ser un ciudadano decente y provechoso. A esta lectura que deduce una condición moral y cultural de las efectivas carencias estructurales, los distintos colectivos oponen, por la vía de la colaboración, una producción simbólica efectiva que da cuenta públicamente de *lo que se tiene*: un saber crítico acerca de sí mismos y de la sociedad en la que viven a partir del cual se evalúan las actuales formas de sociabilidad y se formulan, por la vía de la creatividad colectiva, propuestas para construir otra más justa e igualitaria.

Referencias

- EXPOSITO, Marcelo. "Arte: la imaginación política radical". *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. 2005. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es>. Acceso en: 13 feb. 2015.
- FERNÁNDEZ VEGA, José. "Más y más variedades de lo mismo y de lo otro". *Ramona*. n. 34, p. 82-85, 2003.
- FOUCAULT, Michel. "Las redes del poder". In: _____. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1991. p. 49-72. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/foucault.htm> Acceso en: 22 oct. 2014.
- _____. "Post-scriptum. El sujeto y el poder". In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001, p. 241-259.
- GUIÑAZÚ, Claudio; ETCHECHURY, Horacio. "Otro vaso vacío: la propuesta de cambios en el Código de Faltas". *Diario Comercio y justicia*. 3/02/2015. Disponible en: <http://comercioyjusticia.info/blog/informacion-general/otro-vaso-vacio-la-propuesta-de-cambios-en-el-codigo-de-faltas/>. Acceso en: 4 de febrero de 2015.
- JELIN, Elizabeth. "Exclusión, memorias y luchas políticas". In: MATO, Daniel (ed.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p.219-39.
- JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. "La producción de algo así como de vida social artificial: la práctica artística en una nueva cultura global". *Ramona*. n.46, p. 8-38, 2004.
- _____. "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente". *Otra Parte*. n. 6, p.7-13, 2005.
- LASH, Scott. *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- LECHNER, Norbert. "Los desafíos políticos del cambio cultural". *Nueva Sociedad*. n.184, p. 46-65, 2003.

LEFEBVRE, Henry. *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península, 1976.

LONGONI, Ana. “Apuntes en medio del campo (de batalla)”. In: _____. *Mirada y contexto*. Buenos Aires: Trama, 2002, p. 16-21.

_____. “Encrucijadas del arte activista en Argentina”. *Ramona*. n. 74, p. 31-43, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Producir para vivir. Los caminos de la producción no capitalista*. México: FCE, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Península, 1982.

ZIMMERMAN, Marc; OCHOA BILBAO, Luis (coords.). *Giros culturales en la marea rosa de América Latina*. México: LACASA / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

A in(corpo)ração da arte na vida e “trice-versa”: os Parangolés e o desbunde coletivo dos 60 e 70

Ana Carolina Cernicchiaro
UNISUL

Resumo

Este trabalho propõe pensar o corpo na arte brasileira dos anos 60 e 70 – especialmente a partir dos *Parangolés* de Hélio Oiticica – como um corpo de resistência por contato, em oposição à resistência ao contato, um corpo que se expõe no espaço público, que toca e contagia outros corpos, que se aglomera nas ruas. Um corpo coletivo para uma arte coletiva, para um povo que falta, para uma comunidade inoperante e por vir.

Palavras-chave: arte e vida; corpo; comunidade.

Abstract

The present work proposes to reflect on body in Brazilian art in the 60's and 70's – mostly in Hélio Oiticica's *Parangolés* –; a body of resistance by contact, in opposition to the resistance to contact. A body that exposes itself in the public space, touching other bodies, agglomerating in the streets. A collective body for a collective art, for a missing people, for an inoperative and coming community.

Keywords: art and life; body; community.

1. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, 1997, p. 122.

2. JACOBY, Roberto. “Mensagem no Di Tella”. *Sopro*, 2010, p. 1.

Contra o corpo capturado pela Ditadura Militar, corpo sem singularidade, sem alma, corpo separado, higienizado, desconectado; contra o corpo-coisa apreendido pelo AI-5, corpo torturado, machucado, sufocado, abandonado, jogado na prisão ou na vala comum; a arte brasileira dos anos 60 e 70 apresentava um corpo aberto, um corpo da resistência por contato (em oposição à resistência ao contato), um corpo-vida que se colocava no espaço público, que tocava e contagiava outros corpos, que se aglomerava nas ruas.

Esta arte, que surgia como resposta ao enclausuramento e isolamento do estado totalitário, propunha um apagamento das fronteiras, uma limiaridade, uma soleira entre o corpo e a arte, entre a arte e a vida e entre a vida e a rua. Ela, a rua, era o único lugar possível para estes encontros, para estas dissoluções, para o fim da arte como coisa separada, como artigo de museu. O que se buscava era uma pós-autonomia da arte, através de sua supressão e de sua realização fora de si mesma; um projeto que, diga-se de passagem, está muito próximo daquilo que propõe Guy Debord no livro teórico da Internacional Situacionista, em 1967. Segundo ele, a arte evidencia a destruição capitalista da linguagem comum (destruição que, podemos pensar, se realiza exemplarmente na interferência das ditaduras militares latino-americanas sobre as ações culturais coletivas) e busca uma nova linguagem anti-hierárquica e não alienada, que só se realiza no momento em que a arte supera sua autonomia, transformando a vida cotidiana em vida criativa, desalienada e histórica¹.

Este projeto de uma nova linguagem comum, que transforma a vida estética individual em vida política coletiva, borrando as fronteiras entre arte e política, estava na base de vários movimentos artísticos latino-americanos no final dos anos 60 e início dos 70. Na Argentina, por exemplo, um panfleto de Roberto Jacoby, distribuído no Instituto Di Tella, em 1968, defendia que:

Todos os fenômenos da vida social se converteram em matéria estética: a moda, a indústria e a tecnologia, os meios de comunicação de massas, etc.

“Acabou a contemplação estética porque a estética se dissolve na vida social”.

Acabou também a obra de arte porque a vida e o planeta mesmo começaram a sê-la.

O futuro da arte se liga não a criação de obras, mas sim a definição de novos conceitos de vida; e o artista se converte no propagandista desses conceitos. A “arte” não tem nenhuma importância: é a vida que conta. É a história desses anos que vêm. É a criação da obra coletiva mais gigantesca da história: a conquista da terra, da liberdade pelo homem.²

Como destaca Hélio Oiticica em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”, escrito em 1967, o que se inaugura é uma

obra aberta, em que o espectador participa ativamente e passa a agir tanto na arte quanto na vida social e política. Neste processo, ao envolver a ação do espectador em suas preocupações estéticas, o próprio artista se coloca ativamente no mundo:

O que Gullar chama de participação, é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abandonar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fôra este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc.³

Conforme avalia José Celso Martinez Corrêa, “os dados cultural e político são um só. Não se os dissocia, nem querendo. Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente./ E bem trice-versa”.⁴ Isso significa que, mesmo não se restringindo a problemas estéticos – até porque, como nos lembra Jacques Rancière, não existe arte sem uma partilha do sensível que a liga a uma certa política, e a estética é essa partilha⁵ –, o programa de dissolução da arte na vida e de participação coletiva, estava altamente implicado em questões estéticas, afinal, se não há mais espectador passivo, se não há contemplação apática, o quadro precisa ser abandonado em nome da atividade do objeto até o limite do não-objeto. Nas palavras de Oiticica, “verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento: de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”.⁶

É através desta atividade, desta “desintegração das velhas formas de manifestação artística”⁷, desta participação sensorial e corpórea que culmina “numa forte estruturação ético-individual”⁸, que acontece a experiência mais radical deste projeto artístico: a descoberta do corpo⁹. Falar da arte brasileira dos anos 60 – não mais como binômio da vida, conforme defendia Heloisa Buarque de Hollanda¹⁰, mas como inseparável a ela – é falar de uma arte do corpo, de uma arte de resistência pela via do corpo. Segundo Zé Celso, a geração “porralouca”, oriunda de uma classe média acuada, que ia se degradando sem a proteção do Estado, compreendeu que só tinha seu corpo

3. OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. *Programa Hélio Oiticica*, 1966.
4. CORRÊA, José Celso Martinez. “Longe do Trópico Despótico”, 1998.
5. RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, 2004, p. 63.
6. OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. *Programa Hélio Oiticica*, 1966.
7. Idem. “De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos”. *Programa Hélio Oiticica*, 1979.
8. Idem. “Esquema geral da nova objetividade”. *Programa Hélio Oiticica*, 1966.
9. Guy Brett explica que a dissolução da arte na vida se unia “à retomada empreendida pelo corpo, da linguagem, da cor, dos materiais e até das palavras”. BRETT, Guy. “Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”, 2005, p. 53.
10. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “O susto tropicalista na virada da década”, 1992, p. 81.

11. CORRÊA, José Celso Martinez. “Longe do Trópico Despótico”, 1998, p. 125.
12. *Ibidem*, p. 126.
13. CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimento. *Uol Entretenimento*, 2010.
14. OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. *Programa Hélio Oiticica*, 1964.
15. BRETT, Guy. “Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”, 2005, p. 51.
16. Ricardo Basbaum, apud. BRETT, Guy. “Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”, 2005, p. 57.
17. Hélio Oiticica, apud. FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, 2000.
18. “Refutando o museu, através das suas apropriações, colocando as pessoas em contato nas derivas pela cidade, Hélio Oiticica irá nos propor uma comunidade inoperante, um mundo-abrigo que acolhe obras anônimas sem mortificá-las em uma instituição. Ela é aberta ao contato, desenraizada e disseminada, tal qual o *Ready constructible*, seu ‘exercício extremo entre o *ready* e o inacabado: estrutura indeterminada sem começo-meio-fim”. CERA, Flávia. *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*, 2007, p. 95.
19. “A arte figurativa, a literatura, a música, mas também grande parte das cerimônias políticas e a totalidade das liturgias religiosas consistem, antes de tudo, em atividades de produção de formas sensíveis”. COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, 2010, p. 43.

como arma, “68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo”.

Era o corpo que arriscava; foi o corpo que arriscou, foi o corpo que avançou; foi o corpo que foi torturado também. E é o corpo que está até hoje sentindo o frio do exílio, longe dos trópicos... E a experiência da sobrevivência na morte desses anos, sua memória, está gravada no corpo...¹¹

É por isso que ele acredita que os discursos devem partir dessa realidade física, da “vivência humana desse corpo rejeitado”, pois, do contrário, “se tentarem enquadrar as coisas em escolas, modas, rótulos de militância serão discursos suspeitos que servirão para se botar a pedra tumular em cima de uma das experiências coletivas mais ricas que o Brasil teve em sua história, gérmen, semente de um Brasil futuro”.¹² Em um depoimento de abril de 2010, por ocasião da concessão de anistia política por perseguição durante a Ditadura Militar, o mesmo Zé Celso afirma que a importância do desbunde da geração dos 60 está justamente em ter descoberto o corpo-alma, em fazer o homem “literalmente desbundar, cair no chão e nascer de novo”.¹³

Uma expressão radical deste desbunde está nos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Neles, a arte se dá como experiência singular de um corpo que, na dança improvisada – expressão dionisíaca do prazer –, fala. O *Parangolé* exige “um ‘percurso do espectador’, um desvendamento da sua estrutura pela ação corporal direta do espectador”¹⁴, explica Oiticica. Conforme define Guy Brett, ele significa “uma emanção do individual por intermédio do corpo”¹⁵, onde o espectador tem o “papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência”.¹⁶ Daí que o corpo não fosse visto como suporte da obra, e sim como incorporação total:

o Parangolé não era assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo.¹⁷

Neste sentido é que podemos pensar que o *Parangolé* não é uma obra de arte pronta e acabada, antes um *ready constructible*¹⁸, uma produção constante de formas sensíveis, enquanto arte¹⁹, mas também - e principalmente - enquanto roupa, pois, como analisa Emanuele Coccia, a roupa é um meio pelo qual restituímos sensível ao mundo. Segundo o pensador italiano, é na roupa que completamos nosso corpo e fazemos experiência

de um outro corpo que não coincide com o nosso. Ela revela, assim, que não há um ego separado do mundo, mas que o mundo é sempre um ornamento do eu²⁰ e que a vida transita em corpos alheios²¹. Daí que os *Parangolés* sejam não apenas um lugar onde a imagem do eu se cria, mas também, e ao mesmo tempo, um lugar onde este corpo está em contato com o mundo que o constitui. A arte que é roupa é a arte que é meio de produção de sensível duplamente, é a extensão do corpo com o mundo pela roupa e pela arte.

Como uma fita de Moebius (inevitável pensar em “O dentro é o fora” de Lygia Clark) – “feita de lenços costurados *in the wrong way*, de tal forma que sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro”²² – o *Parangolé* não possui dentro ou fora, individual ou coletivo, já que aquilo que é a singularidade extrema é também o mais plural, o mais heterogêneo. É como se Oiticica intuisse que o ser é sempre um ser-com, segundo a definição de Jean-Luc Nancy, que circula no com e como o com de uma “co-existência singularmente plural”²³; de maneira que a existência é sempre co-existência, ou melhor, ex-istência, pois existir é existir para fora, para o outro. A existência é, portanto, pura exposição: “salida de su simple identidad a sí y de su pura posición, expuesta al surgimiento, a la creación, por tanto al afuera”.²⁴

Esta ex-posição do ser nos *Parangolés* é elevada à última potência pela forma coletiva como a experiência sócio-artística se dá – todos vestem, todos se tocam, todos estão em contato, todos se contagiam – de forma que o eu se apresenta como uma abertura, uma saída para o outro, um “devir entre multiplicidades”, segundo a bela expressão de Deleuze e Guattari²⁵. Neste sentido, a arte de Hélio se opõe completamente ao programa estatal daquele período, que buscava, nos lembra Flávia Cera²⁶, a dispersão, o não contágio, a higienização, através de ações de isolamento das favelas em lugares distantes. Aliás, vale lembrar que é justamente a arquitetura dos barracos, confessa Oiticica em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, sua principal inspiração:

na arquitetura da ‘favela’, p.ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a sala ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte se liga a outra continuamente.²⁷

Esta continuidade entre os cômodos, esta derrubada das paredes, esta implosão dos muros, que se revela na favela, mas também na forma informe das “obras” (pensemos nos *Penetrá-*

20. Ibidem, p. 83.

21. Ibidem, p. 86.

22. DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*, 2006, p. 12.

23. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, 2006, p. 19.

24. Idem. *La creación del mundo o la mundialización*, 2003.

25. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, 2008, p. 33.

26. CERA, Flávia. *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*, 2007, p. 30.

27. OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. *Programa Hélio Oiticica*, 1964.

28. Hélio Oiticica, apud. BRETT, Guy. “Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”, 2005, p. 63.

29. ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of literature*, 2004, p. 13.

30. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, 2009.

31. Cf. DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, 1992.

veis de Hélio), na indecidibilidade entre arte e vida e no contato entre os participantes só pode acontecer se a própria sociedade for vista sem barreiras sociais:

Para perceber essa experiência vital, preconceitos sociais, barreiras de grupo e de classe, etc. devem ser derrubadas. Foi assim que descobri a relação entre expressão coletiva e individual, ignorando níveis abstratos e ‘camadas’ sociais estava o mais importante passo em direção à compreensão do todo. [...] O que me interessa é o ‘ato total do ser’ que eu experimentei aqui, dentro de mim, não por atos parciais, mas por um irreversível “ato total de viver” – o desequilíbrio para alcançar o equilíbrio do ser.²⁸

Entre outras coisas, isto significa que, mesmo estando profundamente implicada no político, esta arte não representa os conflitos ou as identidades de determinados grupos sociais. Afinal, nos lembra Derek Attridge, se a arte resta em uma certa instabilidade das regras, não há maneira dela servir como instrumento a interesses políticos, sociais ou ideológicos sem ao mesmo tempo desafiar as bases da instrumentalidade mesma²⁹.

Conforme nos mostra Jacques Rancière, a arte não é política por causa das mensagens e sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo, ou pela maneira com que representa as estruturas da sociedade. Pelo contrário, ela é política justamente porque anula fronteiras e classificações, refuta a oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível, entre o corpo e a mente, coloca em jogo a distribuição dos papéis na sociedade entre os que pensam e decidem e os que estão destinados ao trabalho material ou à marginalidade, desnaturaliza nossa percepção do que é ruído e do que é linguagem (discurso, saber), do que é visível e do que é invisível, do humano e do não-humano, do comum e do singular, que são a partilha do sensível e o que define o comum (no sentido de como-um) de uma comunidade³⁰.

Neste sentido, a arte que se expõe como corpo coletivo inventa uma nova partilha do sensível, como desconstrução das hierarquias e dicotomias que fundam a lógica social – não apenas a dos estados totalitários, mas também a das sociedades de controle que, no final das contas, se mantêm³¹ –, deslocando a ordem do mundo, colocando em questão a identificação das funções, o poder das elites sobre os brutos, do Estado sobre as massas, da atividade sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza, enfim, desnaturalizando a diferença entre duas humanidades, entre sujeito e objeto, mesmidade e alteridade.

Também por isso, nesta arte, não há representação de um povo. O artista não pressupõe um povo que deve ser representado (como vimos, é o próprio espectador quem toma a arte para si e a cria com o corpo), mas busca “desmontar uma idéia

maciça, molar, majoritária e hegemônica do povo”.³² Afinal, povo nada mais é que um contrato mistificador, que faz da população um corpo social único e homogêneo (apenas em aparência, é claro), pois assim é mais facilmente dominado. Segundo Antonio Negri, esse conceito contratual de povo está intimamente ligado a uma sociedade forjada pelo capital: “contratualidade, povo e capitalismo funcionam de fato para fazer da pluralidade uma unidade, das diferenças uma totalidade homóloga, da riqueza de todas as vidas individuais da população a pobreza de alguns e o poder de outros”³³. Como revela Giorgio Agamben, povo é o termo que denomina “tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política”³⁴. Nessa ambiguidade, povo (vida nua) e Povo (existência política) detonam uma guerra civil constante, a luta de classes de Marx. Esta guerra, professa Agamben, só terá fim “na sociedade sem classes ou no reino messiânico”, onde “Povo e povo coincidirão e não haverá mais, propriamente, povo algum”³⁵.

Ao invés de representar um povo, a arte que se coloca sob a contingência do corpo do outro percebe este povo como um povo que falta, como um povo heterogêneo, uma infinidade de povos, que não se encaixa na lógica do particular ou do universal (na qual um indivíduo é capaz de representar o todo), mas na lógica do singular e do plural (cada um é único, singular, mas ao mesmo tempo formado por todos os outros, múltiplo). Conforme ensina Deleuze, “é preciso que a arte [...] participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”³⁶.

Não se trata, portanto, de recriar o senso comum de um mundo perdido ou de pensar uma revolução como deslocamento do poder, mas de atestar a potência de uma comunidade de singulares, lutando contra o velho binarismo indivíduo/sociedade e neutralizando as formas pelas quais o poder se exerce. Uma revolução onde a humanidade, desmembrada pela divisão do trabalho, das ocupações e das ordens, será substituída por uma comunidade por vir, onde as formas da arte são as formas da vida coletiva, uma revolução na própria existência do sensível, o germe de uma nova humanidade, de novas formas de vida³⁷. Uma luta ética, que, segundo Agamben, é a luta pela liberdade, ou seja, a luta para que possamos experimentar nossa “própria existência como possibilidade ou potência”³⁸, uma luta por “uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser”³⁹.

Essa nova comunidade é uma comunidade in-operante, im-
-produtiva, *des-ouverture*. Uma comunidade onde a potência é irreduzível ao poder, “assim como os muitos são irreduzíveis ao uno”⁴⁰. Uma comunidade da não-identificação, da des-apropri-

32. PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*, 2000, p. 73.

33. NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*, 2003, p. 125.

34. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, 2002, p. 183.

35. *Ibidem*. p. 185.

36. DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo*, 1990, p. 259.

37. RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, 2004, p. 133. « Cette proposition oppose révolution à révolution: à la révolution politique conçue comme révolution étatique reconduisant en fait la séparation des humanités, elle oppose la révolution comme formation d'une communauté du sentir. [...] non pas une communauté où tout le monde est d'accord mais une communauté réalisée comme communauté du sentir ». *Ibidem*, p. 54.

38. Giorgio Agamben apud. ASSMANN, Selvino J. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 9.

39. ASSMANN, Selvino J. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 9.

40. NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*, 2003, p. 159.

41. ANTELO, Raúl. “La comunità che viene – Ontologia da Potência”, 2007, p. 30.

42. BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*, 1995, p. 39.

43. ANTELO, Raúl. “La comunità che viene – Ontologia da Potência”, 2007, p. 30.

44. NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*, 2003, p. 137.

45. Ibidem. p. 136.

46. Antonio Negri, apud. PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*, 2000, p. 42.

ção, uma comunidade de seres-uns-com-os-outros. Explica Raúl Antelo a partir do *ego cum* de Nancy:

É uma lógica do *confim*: algo que está entre dois, situado entre tantos outros, que pertence a todos e a ninguém, sem entretanto pertencer a si mesmo. Não há por isso ser comum, não há identidade, mas ser *em* comum. Ser em contato. Com-par-tilhado. O ser é o *em*, e esse *em* remete ao *com* da comunidade. Não se trata de perseguir o *ego sum*, mas de atingir o *ego cum*.⁴¹

Nesse sentido, a arte se apresenta como uma experiência do *ego cum*, de que fala Nancy, e se distancia do *ego sum* cartesiano; ela instaura uma com-unidade do com-um, em oposição às comunidades do como-um onde a ideologia ética parece aquela do civilizado conquistador (“Torna-te como eu e respeitarei tua diferença”⁴²). Inversamente, na ética da com-unidade, “a lógica do com é a lógica da singularidade, daquilo que não pertence nem ao puro interior nem ao puro exterior”⁴³.

Nesta comunidade inoperante de um povo que falta, de singularidades absolutas, a coletividade é uma massa amorfa, inclassificável, que se dá no lado a lado do contato, e não mais pela totalidade, unidade, síntese ou fusão (as quais nos remetem ao conceito de povo). É uma multidão, cujos corpos, singularmente plurais, são irrecuperáveis pela lógica capitalista, “corpos bizarros, refratários às forças da disciplina e da normalização, sensíveis somente aos próprios poderes de invenção”⁴⁴.

O poder da invenção é monstruoso porque é excessivo. Cada verdadeiro ato de invenção, isto é, cada ato que não reproduz simplesmente a norma, é monstruoso. O antipoder é uma força excessiva que transborda, e um dia tornar-se-á ilimitada, não-mensurável. Esta tensão entre o excesso e o ilimitado é o lugar no qual as monstruosas características da carne e o antipoder assumem uma relevância imensa.⁴⁵

O desbunde é esse antipoder, esse excesso que não pode ser classificado, que toma o próprio corpo contra todas as normas do Estado, justo ali onde a biopolítica se confunde com a tana-topolítica, justo ali onde os galpões da tortura estão eternamente ativos, porque, afinal, “ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação”⁴⁶, mas, principalmente, porque ao lado do corpo, há a arte, ao lado da arte, há a vida, e ao lado da vida há o contato, o contágio, a existência em comum.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. “La comunità che viene – Ontologia da Potência”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César e OTTE, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ASSMANN, Selvino J. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 7-14.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of literature*. London: Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BRETT, Guy. “Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”. In: _____. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CERA, Flávia L. B. *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimento do dia 06/04/2010 para o site *Uol Entretenimento*. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/diretor-ze-celso-comenta-recebimento-de-anistia-politica-0402983368E0C18326?types=A>>. Acesso em: 15 fevereiro 2015.

_____. “Longe do Trópico Despótico”. In: _____. *Primeiro Ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “O susto tropicalista na virada da década”. In: _____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JACOBY, Roberto. “Mensagem no Di Tella”. Tradução de Flávia Cera. In: *Sopro - Panfleto político-cultural*, n. 25, abril de 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/mensagemnoditella.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Tradução de Juan Manuel Garrido. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- _____. *La creacion del mundo o la mundialización*. Tradução de Pablo Perera. Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *Ser singular plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” [02/11/1964]. “De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos” [11/11/1979]. “Esquema geral da nova objetividade” [17/12/1966]. In: *Programa Hélio Oiticica*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/hol/home/index.cfm>>. Acesso em: 10 fevereiro 2015.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *A partilha do sensível*. Tradução de Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

Encontro em carne-viva

Matheus Araujo dos Santos
UFRJ/UFBA

Resumo

A perspectiva do encontro nos permite atentar para as possibilidades de criação artística que se direcionam à multiplicidade e à diferença. A partir dos trabalhos produzidos conjuntamente por Sara Panamby e Filipe Espindola – *Meu Corpo É Meu Protesto*, *Compassos do Ocaso*, *A Sagração de Urubutsin* e *Pérolas aos Porcos* – este texto apresenta alguns comentários e reflexões sobre as potências efetuadas e relações compostas entre eles.

Palavras-chave: Encontro; performance; Sara Panamby; Filipe Espindola.

Abstract

The prospect of the encounter allows us to pay attention to the artistic creation of possibilities that are directed to the multiplicity and difference. From the works jointly produced by Sara Panamby and Filipe Espindola – *Meu Corpo É Meu Protesto*, *Compassos do Ocaso*, *A Sagração de Urubutsin* e *Pérolas aos Porcos* – this paper presents some comments and reflections made on the *potentia* and composite relations between them.

Keywords: Encounter; Performance; Sara Panamby; Filipe Espindola.

1. DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*, 2013.

Este texto trata do encontro entre Sara Panamy e Filipe Espindola. Mais do que uma narrativa interessada na descrição do encontro em si, busca-se aqui perceber as potências efetuadas nas diversas vezes em que ele se dá. No momento em que passam a produzir coletivamente, parece proveitoso observar como singularidades se conectam engendrando processos de criação de um corpo maior. Nem um, nem outro; corpos mais complexos que se fazem e desfazem a cada ação.

O afeto/encontro, como tomado por Gilles Deleuze¹ a partir da sua leitura da obra de Baruch Spinoza, pode ser um lugar estratégico para pensarmos a nossa relação com o outro e as possibilidades de uma ética como modo de vida. Nesta perspectiva, o que vem à tona são as trajetórias que possibilitam a composição de determinadas relações, afetos/encontros contidos no núcleo de cada movimento ou ação.

A partir de alguns trabalhos de Sara e Filipe, penso no modo como os gestos artísticos frutos deste encontro apontam para a construção de corpos que reclamam multiplicidade. Seja pela união das suas singularidades ou pela abertura às experiências coletivas de marginalidade e abjeção invocadas em suas performances, há sempre uma dimensão do comum ao qual somos lançados quando presenciamos suas ações. Pergunto-me, em resumo, que relações são capazes de compor estas singularidades. Quais potências são efetuadas a partir deste encontro? Que corpos são criados quando a individualidade se abre ao outro?

Proponho uma aproximação da performance enquanto linguagem a partir de sugestões de Eleonora Fabião sobre sua força e potência. Nos primeiros dois tópicos recorro aos trabalhos *Meu Corpo É Meu Protesto*, *Compassos do Ocaso* e *A Sagração de Urubutsin*. Minha aproximação destes trabalhos se dá por meio de relatos, fotografias e vídeos, uma vez que não estive presente nas únicas vezes em que foram apresentados. Em um último tópico, narro minha experiência na primeira vez em que os vi performando juntos *Pérolas aos Porcos*.

Força

Começo a partir de sugestões de Eleonora Fabião sobre a performance, quando ela escreve:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, desmecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de

buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...²

Tomarei estas duas proposições da autora como modos de aproximação do trabalho de Sara e Filipe. Neste primeiro momento trato de pensá-lo a partir da sua força para, em seguida, voltar-me às suas potências.

A *força* da performance consistiria, segundo esta perspectiva, no processo de “turbinar relações”. Se outras linguagens – penso especialmente na escultura e na pintura – permitem abordagens que privilegiem a obra de arte enquanto objeto, a performance parece não nos deixar esta alternativa, uma vez que ela impõe, precisamente, o seu aspecto relacional.

Embora não seja um interesse exclusivo da linguagem, movimentos intersubjetivos parecem estar no seu cerne. É justamente esta noção de relacionalidade que Nicolas Bourriaud associa à prática artística contemporânea, que consistiria na criação de “uma forma capaz de ‘durar’, fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo”³.

Ao opor comunicação e arte, Bourriaud⁴ acredita que a primeira tem por objetivo encerrar “os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos”, enquanto a segunda executaria um movimento contrário, tentando “efetuar ligações modestas, abrir passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados”.

Não me detenho na sua primeira afirmação sobre comunicação (que tomo, neste caso, como informação), mas para me aproximar do trabalho de Sara e Filipe – e também da performance como linguagem artística – creio que suas sugestões sobre arte e relacionalidade podem nos ajudar por nos levar em direção a problemas como contato, ligação e abertura; possibilitando-nos pensar a arte performática como uma espécie de *interstício social* marcado pela composição de vínculos e critérios de coexistência⁵.

São estas características que me levam a tomar o trabalho dos dois a partir da questão do encontro. Antes do encontro entre público-interlocutor e artistas, há o encontro entre os artistas mesmo, entre Sara e Filipe. Creio que pensar a força deste primeiro encontro nos permite uma aproximação mais interessante das ações e afetos que surgem a partir dele.

Filipe é artista plástico de formação e colecionador por uma quase-obsessão. Conviver com ele é estar imerso em séries e repetições (e, portanto, diferenças): quadrinhos, bonecos, unhas,

2. FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, 2009, p. 235-246.

3. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, p.49.

4. *Ibidem*, p.11.

5. *Ibidem*, p.22 e p.151.

revistas pornô, garrafas pet, manequins, selos e assim por diante. Boa parte da sua pesquisa e produção é influenciada pelas técnicas de colagem e *assemblage*, sendo composta majoritariamente por quadros e livros em que ele constrói o seu universo poético a partir de materiais colecionados, muitas vezes reciclados, encontrados a esmo ou que, ao contrário, tenham para ele uma grande carga afetiva, como prontuários médicos de uma internação ou bonecos *playmobil*.

Ao mesmo tempo, a modificação corporal é algo igualmente importante. Além dos seus próprios furos, alargamentos e tatuagens – que são numerosos –, ele atua como *piercer* e também como tatuador. Sara e Filipe se conheceram quando ela, na intenção de realizar uma performance ritual, contratou-o para um trabalho de suspensão corporal; *Meu Corpo É Meu Protesto* (2009).

Arriscaria dizer que Sara é uma artista-do-corpo. Seu processo de criação é cotidiano. A todo momento uma nova roupa, maquiagem, cabelo, gíria. Seu corpo parece estar sempre em jogo, exaltando infinitas possibilidades de ser. A ação performática como composição de imagens e conexões entre formas heterogêneas: *La Pocha Nostra way-of-life*. Sara é uma índia-ciborgue; um corpo em constante mutação.



Fig. 01: *THCem: Primeiros Socorros*, Filipe Espindola, 1997 (detalhe) [esquerda]. *Nossa Senhora de Escarnificina*, Sara Panamby, 2012 [direita].

O processo de construção performática destes corpos se cruza com os métodos de colagem e *assemblage* utilizados por Filipe: o recolhimento de partes heterogêneas para a criação de um corpo mais complexo, o reaproveitamento de substâncias (reciclagem) e a escolha afetiva dos materiais são alguns destes pontos de conexão. Com o tempo, Sara inicia a produção de colagens, experimentando as artes plásticas e Filipe, por sua vez, passa a utilizar o seu corpo de modo mais veemente a cada ação que performam juntos. Há uma troca intensa e produtiva entre os dois. As influências e conexões que efetuam são muitas e de fundamental importância para a continuidade dos seus trabalhos que, cada vez mais, apresentam-se como uma produção coletiva, da criação à ação.

Meu Corpo é Meu Protesto é a primeira performance de Sara em que ela dispõe o seu corpo à provações mais extremas. Ainda que a questão do risco estivesse presente em seus trabalhos anteriores, em especial os desenvolvidos em parceria com o coletivo *MeninasJoão*, é neste momento que a perfuração corporal se torna central na ação. Com dois ganchos atravessando suas costas, Sara é elevada enquanto expurga seus demônios em gritos de êxtase.



Fig. 02: *Meu Corpo é Meu Protesto*, 2009. Foto: Clara Antoniazzi

“A pesquisa *Corpolimite* parte do discurso de onde a fisicalidade e experiência informe do corpo que atravessa camadas, dos rituais de passagem às políticas urbanas, cria complexidades e zonas desestabilizantes que revelam saberes via percepção e sentidos através da experiência poética em carne-viva”⁶. As palavras são da própria Sara, que com suas ações performáticas investe também em investigações teóricas. Aliás, temos aí uma outra tentativa de aproximação da linguagem: “el performance es una forma de teoría incorporada al cuerpo...”⁷.

O *Corpolimite* pelo qual busca a artista tem um grande momento de emersão quando ela e Filipe se encontram – a suspensão funciona aqui como uma metáfora/ação perfeita. Enquanto Sara explora as potências pulsantes do seu corpo, Filipe intervém, modifica e rearranja posições e formas a partir da sua experiência na área de modificação corporal. Ao mesmo tempo, como sinalizei, ocorre o movimento inverso, no qual o corpo dele é cada vez mais exigido presente como força a ser explorada – no sentido de também se pôr em risco. As relações compostas

6. PANAMBY, Sara. *O Corpolimite*, 2013.

7. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance”. *Horizontes antropológicos*, 2005, p. 212.

8. Participaram com eles as performeras Michelle Mattiuzzi, Renata Borges e o músico Petrônio Sales.

entre os dois os pressionam mutuamente em direção a disposições e conformações corporais que possivelmente não seriam tão fáceis de se alcançar individualmente.

Uma outra aproximação das suas individualidades que nos ajuda a pensar nos trabalhos desenvolvidos a dois diz respeito a uma inclinação a questões ritualísticas ligadas, principalmente, a comunidades ancestrais. A modificação corporal é tomada tanto por um quanto por outro como processos de inscrições rituais, nos quais o corpo se coloca como substância central em cerimônias de passagem.

A ritualização da performance não tem consequências apenas temáticas, mas também diz respeito aos possíveis modos de lidar com a linguagem, no sentido mais pragmático de como realizar uma ação. Lembro de *Compassos do Ocaso*, trabalho realizado pelos dois como uma homenagem póstuma à avó de Sara. No centro de São Paulo, Sara e Filipe são suspensos enquanto choram a morte da matriarca Rita. A ação tem como inspiração primordial o Kuarup, ritual indígena proveniente do alto Xingu, cuja função é a de prestar homenagem aos mortos mais notáveis da comunidade. As consequências desta aproximação ritualística já estão presentes no momento de planejamento da ação, quando Sara, Filipe e amigos que também participaram da performance⁸ se reúnem em um processo de imersão que durou sete dias.

A vivência coletiva teve como atribuição a pesquisa, a experimentação e a confecção de trajes, tintas, músicas e objetos que foram utilizados na ação. Para além deste objetivo prático, o que acontece é a troca de experiências através do convívio intenso. Assim como o Kuarup, trata-se de uma ação comunitária dedicada a alguém cuja falta é sentida. As dimensões afetivas e biográficas se entrecruzam invariavelmente com o trabalho artístico; arte e vida estão, nesse momento, fatalmente intrincadas.

Neste período de imersão, eles encontraram pela casa fitas K7 abandonadas e puderam escutar a avó de Sara em conversas até então esquecidas. Este material é incorporado à performance e, no momento da ação, enquanto andam pela cidade arrastando objetos sustentados pelos ganchos em suas costas, ouvem a voz de Rita, por quem as lágrimas caem.

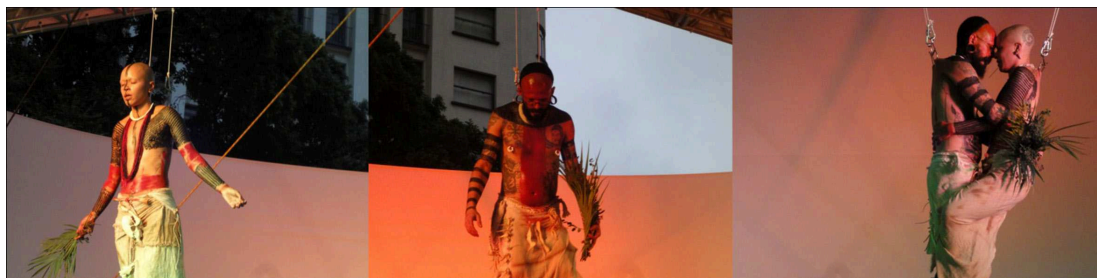


Fig. 03: *Compassos do Ocaso*. Foto: Lúcia Rosa

Ao invocar *Compassos do Ocaso*, quero chamar a atenção para o fato de que esta apreensão ritualística do trabalho nos permite pensar a performance para além (ou para aquém) da ação em si. Ela começa no momento mesmo da imersão, tendo início no instante em que os artistas se encontram e convivem na intenção de produzir a partir da experiência comum⁹.

A atenção aos rituais e existências ancestrais se dá a ver nas próprias marcas que Sara e Filipe levam no corpo. Da primeira vez que saímos juntos eu, ainda não acostumado, cheguei a me assustar com a quantidade de pessoas que se aproximavam em busca de algum contato. “Você é lésbica?”; “Dói muito?”; “Mas como você teve coragem?”; “Posso pegar?”, foram algumas das perguntas que lembro ter ouvido naquele dia. Hoje elas me levam a pensar em como a *presença* dos seus corpos tem a capacidade de afetar o ambiente e as pessoas ao redor; em como o contato com eles tem a capacidade de engendrar ações e reações das mais diversas; da atração à repulsa, parece sempre haver algo a sentir.

Fakir Musafar, uma espécie de deus vivo da modificação corporal, fala do conceito de *primitivos modernos*¹⁰ para se dirigir a certas existências que, mesmo imersas em um mundo capitalista, voltam-se a práticas e experiências de culturas ancestrais. Creio poder me referir a Sara e Filipe como exemplos destes modos de ser e creio também ser isso que, em um primeiro momento, torna a presença deles tão forte. Seus corpos se apresentam na contradição. Temporalidades se cruzam gerando uma série de perturbações em diversas ordens; da sexual à econômica. Os *primitivos modernos* contribuem para o movimento de negação da oposição entre cultura e barbárie; magia e técnica. São corpos fronteiriços, interstícios sociais em si, cuja presença parece fundir uma série de saberes e práticas que se querem divergentes.

Em *Dances Sacred and Profane*¹¹, um dos poucos registros documentais sobre Musafar, vemos ele demonstrar esta busca pelas possibilidades do corpo através de experiências místicas que envolvem transes, êxtases e modificações corporais. O corpo é tomado como força e como potências e serem efetuadas.

Creio que estas observações se fazem propícias para apontarmos uma outra característica da performance como linguagem artística, o da *presença* em detrimento da representação. Não me demoro exaustivamente na questão, no entanto a perspectiva da presença é extremamente útil diante da nossa proposição de pensar a linguagem performática a partir do paradigma do encontro.

9. PANAMBY, Sara. “Compassos do Ocaso: An Experiential Re-telling”, 2013b.

10. MUSAFAR, Fakir. *Modern Primitives*, 1989.

11. Documentário de 1985 dirigido por Dan e Mark Jury.

12. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*, 2011.

13. FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, 2009, p.235-246.

O modo mais simples e corriqueiro de apresentar este problema é contrapor a performance ao teatro, especialmente quando se pretende distingui-la de outras linguagens. Ou, então, de apontar como alguns movimentos teatrais já se direcionavam a questões essenciais à performance, sendo talvez o melhor exemplo o teatro da crueldade artaudiano.

Aceito o maior dos senso comum: não se trata de representar um personagem, mas de apresentar (ou criar) um corpo-ação que vale por sua força e intensidade. Neste sentido, a performance parece estar no mesmo fluxo do movimento definido por Hans Ulrich Gumbrecht em termos de uma volta à sensação e à presença que, segundo ele, haveriam sido postas de lado em benefício de uma “cultura do sentido”¹².

Potência

Se a força da performance está na composição de relações, a sua potência estaria na disseminação de dissonância¹³. Esta perspectiva do *performero* como causador do dissenso me parece potente para pensar o encontro que aqui nos interessa. O primeiro dos motivos para que eu faça esta afirmação é saber que ambos se colocam nesta posição. E não só eles. Em meus encontros com artistas da performance noto como há entre eles uma clara urgência política que parece ser indiscernível da própria questão estética. Não defendo aqui que a performance seja uma linguagem “mais política” que outras, mas que muitos *performeros*, ao menos os com que tive contato, tomam o seu trabalho como radicalmente político. E é sobre este sentimento construído coletivamente que me atenho.

No dia 17 de junho de 2014, enquanto escrevo este texto, recebo o telefonema de uma amiga que me conta que Filipe, Sara e outras três artistas haviam sido detidas pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, na Candelária, por “utilizarem máscaras” (eles tinham seus rostos pintados) e estarem em “atitude de manifestação”, nas palavras de um dos PMs. Tratava-se de uma ação de deriva poética que foi interrompida por ter sido tomada como uma ameaça ao sistema de segurança da Copa da FIFA, que ocorria neste período.

Suspeito que a “atitude de manifestação”, como conceituou o policial, diga respeito à produção de dissonância a que se refere Fabião. Na delegacia, a falta de evidências sobre qualquer crime

cometido levou os responsáveis a fichá-los como “caso atípico”. Trata-se, sem dúvida, de uma destas potências de desabituação e desmecanização da performance.

Neste momento as palavras de Guillermo Gómez-Peña podem nos ser úteis para pensar este fenômeno. No seu *Manifiesto en defensa del arte del performance* ele discute a atração da performance em direção às existências singulares e àquelas consideradas periféricas. Trata-se, de acordo com ele, de uma relação profunda entre o *performero* e as vidas marginais:

Vemos nuestro futuro probable reflejado en los ojos de los indigentes, de los pobres, los desempleados, los enfermos, y los inmigrantes recién llegados. Nuestro mundo se traslapa con el de ellos. A menudo nos sentimos atraídos hacia aquellos que apenas sobreviven en las peligrosas esquinas de la sociedad: prostitutas, borrachines, lunáticos y prisioneros son nuestros hermanos y hermanas espirituales.¹⁴

Os traços desta perspectiva no trabalho de Filipe e Sara são muitos. Como mencionei anteriormente, os corpos dos dois já apresentam questões de diversas ordens a partir da própria presença. Em suas ações podemos identificar referências à vida indígena ou às questões de gênero e sexualidade, por exemplo, a partir de signos relacionados às suas vestimentas ou modificações genitais expostas em cena. No entanto, gostaria de pensar esta atração a que se refere Gómez-Peña de um outro ponto de vista, que diz respeito ao *corpolimite* e à experiência poética em carne-viva a que se refere Sara. Tomo como ponto de partida para as reflexões seguintes *A Sagração de Urubutsin*, ação executada como parte da sua pesquisa e defesa no mestrado.

Numa grande sala onde expõe trabalhos de *assemblage* desenvolvidos no decorrer da sua pesquisa, Sara adentra completamente nua. Seu corpo é adornado pelas marcas que carrega; tatuagens, piercings e alargadores. Ela se dirige a um banco e, sentada, começa a tocar *didgeridoo* por um tempo extenso. O instrumento aborígene produz som a partir da vibração do ar. Trata-se de uma experimentação de frequências e intensidades. Um primeiro chamado a viver a ação mais pela sua sensação do que por qualquer tentativa de interpretação. Um ato de abertura do trabalho, que apresenta um intenso devir-xamânico devido também ao seu caráter cerimonial como rito de passagem.

Enquanto ela toca, Filipe se aproxima usando luvas e botas negras de salto alto. A cabeça raspada está completamente branca, com exceção dos lábios pintados por um batom vermelho; uma gueixa-sadomasoquista. Aos poucos ele perfura a pele de

14. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance”, 2005, p. 210.

Sara. Às extremidades das agulhas estão coladas penas de urubu. O movimento de perfuração dura cerca de uma hora, na qual ela tem seus braços, pernas, costas, boca e cabeça perfurados por 77 agulhas.

Sara vira urubu. Filipe se afasta. Aos poucos ela levanta e experimenta, em pé, o seu novo corpo, começando após algum tempo uma série de movimentos lentos que têm como função tirar, uma a uma, as agulhas que atravessam a sua pele. A cada agulha retirada, Filipe lhe estende a mão e as enfia em um coração de boi servido em um *agdá* colocado a sua frente. A cada agulha retirada, um traço de sangue que escorre por sua pele. A coroa formada por sete penas-agulhas são as que mais sangram quando apartadas do seu corpo recém-adquirido.

Sara experimenta o fluxo do sangue que escorre, deita-se em um pano branco deixando nele a sua escrita sanguínea para, em um último movimento, levantar-se, passar a mão pelo rosto ensanguentado e marcar com a palma da mão a última página do livro de colagens que havia entregue à banca como parte da sua produção final.

Ao descrever esta performance percebo a quantidade imensa de dissonâncias disseminadas. A ação pode ser tomada por inúmeras perspectivas, uma vez que invoca problemas das mais diversas ordens; impossível me concentrar em todos eles agora. Proponho uma aproximação interessada na sua força e potência e também no direcionamento às existências marginais e à formação de um comum que sugiro fazer parte desta urgência política à qual me refiro.

Para tanto, parece ser proveitoso pensar por um momento na perfuração corporal e no uso do sangue em cena. Seguramente para muitos a reação é de horror. Acompanhar a carne sendo perfurada ou presenciar o sangue verter é intolerável para os que preferem deixar o local onde ocorrem as ações. Outros olham hipnotizados, completamente atraídos. A reação de choro também é comum.

A poética em carne-viva se constitui nestas ações a partir de encontros intensos da ordem da sensação. Apesar da materialidade do sangue, há uma questão de força que nos faz pensar em estratégias vanguardistas de choque. Não obstante, recuso-me a tomar as ações aqui descritas a partir de uma estética do efeito por não crer que seu caráter extremo diga respeito apenas a tentativas de provocar o horror através do excesso.



Fig. 04: A Sagração de Urubutim. Fotos: Zulú Aborigine

Neste momento, aproximo-me destas questões a partir de um outro paradigma; o da abjeção. Ligado a concepções como nojo, rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror e choque, o conceito de *abjeto* tem grande proximidade com questões estéticas e artísticas. Apesar da centralidade de categorias como o belo ou sublime na história da filosofia estética ocidental, a experiência do nojo é apontada por

15. MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*, 2003.
16. HOUSER, Craig *et al.* *Abject Art*, 1993.
17. SANTOS, Matheus. *Imagem-abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção*, 2013.
18. BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra: Las Vidas Lloradas*, 2010.
19. BATAILLE, Georges. “L’Abjection et les Formes Misérables”, 1970.
20. FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, 2009, p.235-246.

Menninghaus¹⁵ como uma possibilidade de aproximação da esfera do sensível a partir deste lugar “negativo”.

As manifestações estéticas do abjeto são abundantes nas artes. Especialmente a partir dos anos de 1990, o conceito é amplamente requisitado pela crítica e pelos próprios artistas¹⁶. Nota-se, ao menos, duas maneiras pelas quais o conceito vem à tona neste campo¹⁷. A primeira diz respeito à utilização de materiais “abjetos” por artistas que, através de investigações com pêlos, sangue menstrual, fezes, urina, animais mortos, cadáveres humanos, vegetais em decomposição e outros excrementos, trazem o questionamento sobre o corpo, a humanidade das coisas, sexualidade, gênero, raça e outros fenômenos que digam respeito à exclusão social e à abjeção de determinados grupos.

A outra maneira trata de pensar o abjeto tomando o seu caráter performativo, evidenciando o modo como o conceito está relacionado à construção de corpos marginais a partir da repetição e da citação de modos de ser. Creio que o trabalho de Sara e Filipe se aproxima dos problemas da abjeção pelas duas vias, tanto pela exploração da carne e do sangue, como a partir de uma dimensão performativa.

A imagem de Sara banhada em sangue nos deixa diante da imensa fragilidade humana. Vemos seu sangue escorrer e temer pela sua vida é quase inevitável. Na medida em que se deixa tomar pelo líquido, Sara invoca as vidas precárias e suas condições cruéis de existência¹⁸. Um comum possível pela experiência da injúria, das vidas menosprezadas e marcadas pelo estigma da inferioridade mas que, segundo Georges Bataille¹⁹, carregam toda possibilidade de transgressão exatamente por estarem situadas “abaixo”, compondo o excesso da civilização.

Por outro lado, é através de uma ação (e não apenas da materialidade do sangue) que ela apresenta o lugar da abjeção como potência criativa. Se ela deixa o seu corpo ser perfurado é menos para destruí-lo do que para construir um corpo ainda mais potente, fazendo do lugar do horror um espaço onde pode se dar o novo.

Se estes dois modos de aproximação do abjeto tratam-no como um problema de imanência, há também um aspecto *transcendente* que lhe diz respeito e que é invocado no trabalho dos dois – especialmente através da experimentação de estados psicofísicos alterados, que também caracterizariam a potência da performance²⁰.

Se, em nossos dias, o termo “abjeção” remete ao pior da pornografia através das práticas sexuais ligadas à fetichização da urina, das matérias fecais, do vômito ou das secreções corporais, ou ainda a uma corrupção de todas as interdições, ele não é dissociável, na cultura judaico-cristã, de sua outra faceta: a aspiração à santidade. Entre o enrai-

zamento na conspiração e a elevação ao que os alquimistas chamavam outrora de “volátil”, em suma, entre as substâncias inferiores – do baixo-ventre e do monturo – e as superiores – exaltação, glória, superação de si –, existe portanto uma estranha proximidade, feita de renegação, clivagem, repulsa, atração²¹.

Os exemplos desta passagem do abjeto ao sublime através da degeneração, da dilaceração, da imersão no baixo e no sujo são fartos nas histórias bíblicas e nas posteriores trajetórias rumo à santidade. A história de Jó, objeto de aposta entre Deus e o Diabo, é um dos grandes exemplos inspiradores dos mártires do cristianismo por afirmar que “a salvação do homem reside na aceitação de um sofrimento incondicional”²².

Esta tentativa de identificação com a Paixão de Cristo através da imolação corporal é ainda comum em diversas correntes da Igreja Católica que praticam o autoflagelo como punição por seus pecados e também como uma busca de ascensão espiritual. No entanto, foi em épocas anteriores, nas quais a medicina não tinha o poder que possui atualmente e as vidas e mortes eram creditadas exclusivamente às vontades divinas, que estas “práticas de emporcalhamento e autodestruição” eram mais comuns.

Catarina de Siena, canonizada em 1461, afirmou jamais ter comido “nada tão delicioso quanto o pus dos seios de uma cancerosa”, o que lhe permitiu escutar a voz de Deus através de uma descida extrema às impurezas materiais. Marguerite-Marie Alacoque, famosa por seus êxtases místicos na segunda metade do século XVII, ao escutar o chamado de Jesus “só conseguiu limpar o vômito de uma doente transformando-o em sua comida. Mais tarde, sorveu as matérias fecais de uma disenteria declarando que aquele contato bucal suscitava nela uma visão de Cristo mantendo-a com a boca colada em sua chaga”²³.

Se utilizo estes exemplos é apenas para sinalizar que a aproximação transcendental da abjeção é de longa data. No entanto, é necessário chamar a atenção para uma diferença fundamental entre eles e as ações de Sara e Filipe. Quando os mártires cristãos se aproximam desta “estética do abjeto”, há a clara intenção de busca por salvação a partir de um lugar de inferioridade marcado pela resignação. As experiências de êxtase atingidas pelos artistas nas performances em nada se assemelham a este lugar de subjugação. Pelo contrário, ao experimentar estas alterações psicofísicas a partir da perfuração corporal e do contato com o sangue, creio que o que se opera é exatamente a construção de linhas de fuga²⁴. Trata-se de um movimento de descolonização corporal que, segundo Gómez-Peña seria a última meta da performance: “hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta”²⁵.

21. ROUDINESCO. Elisabeth. “O Sublime e o Abjeto”, 2008, p. 18.

22. Ibidem, p. 19.

23. Ibidem, p. 25.

24. GUATTARI, Félix. *Líneas de Fuga: Por otro mundo de posibles*. 2013.

25. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance”, 2005, p. 205.

26. Trata-se da primeira edição do *Festival Internacional Arte ao Vivo Rio ao Vivo*, no Barracão Maravilha, em 2011.

27. LAURETIS, Teresa De. “A tecnologia do gênero”, 1994, p. 206-242.

28. HARAWAY, Donna. “Um manifesto para os cyborgs”, 1994.

29. BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 2006.

A performance deve ser tomada como um acontecimento ou, ao menos, como uma de suas formas de efetuação. Uma ação faz e desfaz temporalidades e espacialidades, promove conexões intermitentes entre corpos e singularidades, conecta pontos ainda descontraídos para separá-los mais adiante, está aberta ao outro, ao imprevisto, ao que ainda não está dado.

Conversávamos sobre estas questões, eu, Sara e Filipe, enquanto íamos em direção à Lapa, onde acontecia um festival²⁶ do qual eles participariam com *Pérolas aos Porcos*. Eu, além de acompanhá-los como amigo, tinha também a função de registrar a ação com uma câmera de vídeo que havíamos conseguido poucas horas antes. A conversa chegara neste ponto porque os dois me contavam que o trabalho havia sido deformado devido às impressões de um amigo. Percepções fortes o suficiente para fazê-los decidir por algo distinto. Um último movimento, ainda inédito, seria executado neste dia. Eu estava ansioso por vê-lo.

No fundo da sala Filipe permanece em pé ao lado de uma mesa com o material de perfuração e as pérolas que utilizará mais adiante. Ele veste luvas cirúrgicas, uma saia que vai até seus pés, um lori lori e uma máscara branca com o nariz bastante alongado, feita a partir do molde do seu próprio rosto. Sara entra pelo lado oposto da sala, usando apenas uma micro calcinha preta e saltos altos da mesma cor. Seus olhos sustentam longos cílios postiços e alguma maquiagem.

Vejo através da tela da câmera. Com o *zoom* consigo chegar bem próximo aos detalhes. Recorto imagens, compondo outras. Percebo o andar tortuoso de Sara em direção a Filipe; um certo desconforto no seu caminhar, que me parece quase robótico. Vejo outra vez o salto alto. Possivelmente o fato de nunca ter visto Sara usá-los tenha me chamado tamanha atenção. O corpo elevado, elegante. Os músculos tesos, a forma delineada, ideal.

Penso no salto como prótese a serviço das tecnologias de gênero²⁷. A produção artificial de feminilidade que termina por questionar o conceito mesmo de *humanidade*; “Por que nossos corpos deveriam terminar na pele?”, pergunta Haraway²⁸. Penso no andar como ato performativo sustentado por sua citacionalidade e reiteração, como o faz Judith Butler²⁹ a partir da revisão das teorias de J. L. Austin. A repetição contínua do andar. Um pé após o outro. Um salto após o outro. Repetição e diferença; o andar maquínico e inconstante de Sara não nos deixa esquecer. Ela segue vagarosamente em direção a Filipe. Neste momento o tempo parece se dilatar e percebo um público ansioso em relação à possibilidade do que está por vir.

Ao encontrar Filipe, Sara lhe dá as costas e se senta em um

banco, levando ao colo uma pequena bacia. Ele, cuja figura me remete a uma mistura de cirurgião, titereiro e xamã, começa a manipular os seus aparelhos e as costas de Sara. De início, o olhar atento manuseia a pele, testando e estabelecendo limites, preparando-a para o atravessamento. Enquanto isso, Sara inicia um novo movimento e as pessoas na sala também se movem na tentativa de acompanhar a ação em todos os seus detalhes. Certamente, o ponto de vista é muito importante aqui.

Enquanto Filipe analisa suas costas, Sara leva a mão até a bacia, retirando dela uma substância branca e gosmenta que me lembra imediatamente sêmen. Sem se importar com o excesso que escorra por seus dedos sujando o piso e respingando em seu corpo, ela leva a mão à boca, enchendo-a com a gosma informe e deixando que seu corpo seja tomado pelos restos que dela caem.



Fig. 05: *Pérolas aos Porcos*. Foto: *Pedro Spagnol*

Filipe segue a sua ação. Com linha e agulha, começa a costurar pérolas no corpo que manipula. A primeira é costurada no lado superior das costas, próximo ao pescoço. Ele segue perfurando com precisão, formando uma linha de pérolas sobre a coluna vertebral de Sara. Muitas pessoas se aproximam e as reações são diversas; alguns expressam horror frente à pele perfurada, outros parecem fascinados com o que veem.

Sara segue comendo e cuspiendo o “excremento”. Não consigo afastar a ideia de que aquilo “seja” sêmen, creio que a tensão erótica e sexual da performance tenha me levado a esta leitura tão imediata e estanque. Enquanto executa o movimento repetidamente, Sara tem uma expressão forte. Seus olhos parecem sempre fixos em algum ponto, ao mesmo tempo em que ela move a cabeça lentamente e, por vezes, pousa os olhos sobre alguém na sala. Em dado momento, após encher a mão na bacia, ela a estende para frente, como que oferecendo a alguém. Imediatamente uma mulher se aproxima e toma a gosma de suas mãos, levando-a também à boca. Não demora muito para que mais pessoas componham a ação e experimentem a substância de variadas formas.

Filipe termina o seu trabalho; cerca de 20 pérolas compõem a coluna vertebral exterior de Sara. Ela se levanta. Ele tira suas luvas e também sua saia. É notável a expressão de surpresa das pessoas que vêem o seu corpo nu pela primeira vez, especialmente o seu saco escrotal ostentando 13 *piercings*. E é a ele mesmo que se dirige Sara, que, com a ajuda de uma corda, o amarra e outra vez volta a andar. Desta vez puxando a corda com as duas mãos e arrastando Filipe pelo saco até deixarem o espaço pela mesma porta pela qual ela havia entrado no início.

Se insisto neste último relato é porque acredito que ele invoca, de modo bastante claro, as questões apresentadas até aqui: Os artistas que constroem para si corpos através do processo de colagem e sobreposição de imagens; a modificação corporal utilizada em cena como experiência do *corpólímite* em direção a uma poética em carne-viva; a força da presença em detrimento da codificação representacional; a possibilidade de estéticas abjetas ligadas mais à criação que a nihilismos destrutivos; e, principalmente, as relações compostas entre os artistas e as potências efetuadas a partir deste encontro.



Fig. 06: *Pérolas aos Porcos*. Foto: *Pedro Spagnol*

Referências

- BATAILLE, Georges. "L'Abjection et les Formes Misérables". In: _____. *Essais de Sociologie: Oeuvres Complètes*, Vol.2. Paris: Gallimard, 1970.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra: Las Vidas Lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- _____. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 3 ed. New York: Routledge, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". *Revista Sala Preta*. São Paulo, p. 235-246, 2009.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "En defensa del arte del performance". *Horiz. antropol.* vol.11, n.24, p. 199-226, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Líneas de Fuga: Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue produzir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- HARAWAY, Donna. "Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- HOUSER, Craig et al. *Abject Art: Repulsion and Desire in America Art*. New York: ISP Paper, 1993.
- LAURETIS, Teresa De. "A tecnologia do gênero". Tradução de Suzana Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: Suny Press, 2003.
- MUSAFAR, Fakir. "Entrevista". *Modern Primitives: 20th anniversary deluxe edition*, 1989.

PANAMBY, Sara. *O Corpo-limite*. Dissertação de mestrado, 2013a.

_____. “Compassos do Ocaso: An Experiential Re-telling”. In: KEIDAN, Lois; WRIGHT, Aaron. (Org.). *The Live Art Almanac*. Volume 3. 1ed. Londres: Live Art Development Agency and Oberon Books, 2013b, v. 1.

ROUDINESCO, Elisabeth. *O Sublime e o Abjeto*. In: _____. *A Parte Obscura de Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SANTOS, Matheus. *Imagem-abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção*. Dissertação de mestrado, ECO-Pós/UFRJ, 2013.

Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados através do e-mail outratravessia@gmail.com

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

Título do trabalho: centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

Subtítulos (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

Nome do autor: tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

Instituição: embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC; UnB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

Resumo: em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Abstract, Resumen, Resumé ou Riassunto: em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Epígrafes (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

Texto: fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

Referências no corpo do artigo: devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silvano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187.
Artigo publicado em revista	SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6.
	VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33.
Citação de livro recém citado	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.
	Ibidem, p. 157.

TIPO	MODELO
Citação de livro do mesmo autor da referência anterior	SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45. Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37.
Confrontar	Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000.

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta. Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

Citações com 4 ou mais linhas: devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

Ilustrações (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

Referências: tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73.
Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995. _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187.

TIPO	MODELO
Artigo publicado em revista	SCHWARZ, Roberto. "Lucrecia contra Martinha". <i>Novos Estudos</i> . n. 75, p. 61-79, jul. 2006. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". <i>Mana</i> . v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&nrm=iso&tling=pt . Acesso em: 26 julho 2014.

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapassem os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídos no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.