

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 11, número 2, jul./dez. 2016

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

СУГЛУБАГ СВІТЦІОНЕ

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



Editora Unisul
Tubarão – SC

v. 11, n. 2, p. 175-327, jul./dez. 2016

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

Sebastião Salésio Herdt

Vice-Reitor

Mauri Luiz Heerd

Chefe de Gabinete

Willian Corrêa Máximo

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão

Mauri Luiz Heerd

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

Valter Alves Schmitz Neto

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

Luciano Rodrigues Marcelino

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

Ildo Silva

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

Heitor Wensing Júnior

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

Hércules Nunes de Araújo

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

Fabiano Ceretta

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editores/Editors

Ana Carolina Cernicchiaro
Antonio Carlos Santos
Artur de Vargas Giorgi

Secretário/Secretary

Julio Cesar da Luz

Conselho editorial/Editorial board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Universidade do Sul de Santa Catarina
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Julio Cesar da Luz (Revisão)
Fábio José Rauen (Diagramação)

SUMÁRIO/CONTENTS

APRESENTAÇÃO / PRESENTATION 181

DOSSIÊ: Miró, poesia (e/é) pintura**DOSSIER: Miró, poetry (and/is) painting**

Miró e a iminência do não-poder

Miró and the imminence of no-power

Raúl Antelo 187

Considerações extemporâneas: Joan Miró, João Cabral e Murilo Mendes

Extemporaneous considerations: Joan Miró, João Cabral and Murilo Mendes

Susana Scramim 193

Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró

Contemporaneity and composition: João Cabral de Melo Neto writes Joan Miró

Bairon Oswaldo Vélez Escallón 205

Areia movediça, [sala de escuta], Fundo do ar

Raquel Stolf 225

ARTIGOS/ARTICLES

La voz impropia: poesía y política

The improper voice: poetry and politics

Ana Porrúa 241

Para a revisão do “psicologismo”

For the revision of the “psychologism”

Roberto Goto 251

- Ficção e realidade ou literatura e sociedade: limiares
Fiction and reality or literature and society: borderlines
Tiago Hermano Breunig 263
- Poéticas para uma micropolítica institucional
Poetics for an institutional micropolitics
Paola Zordan 273
- O atlas de Godard: uma leitura epicicloidal
Godard's atlas: an epicycloidal reading
Luiza de Aguiar Borges
Marcos José Müller 287
- Dos engenhos aos sobrados:
memórias e ficções em Gilberto Freyre e Jayme Griz
*From Mills to Mansions:
memories and fictions in Gilberto Freyre and Jayme
Griz*
Luciane Alves Santos
Maria Alice Ribeiro Gabriel 295
- ENTREVISTA/ INTERVIEW**
- Carlos Ríos, um artista sanitário
Carlos Ríos
Antonio Carlos Santos 311
- TRADUÇÃO/TRANSLATION**
- Etnicidade: identidade e diferença, de Stuart Hall
Ana Carolina Cernicchiaro 317

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016181-186>

APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

DOSSIÊ MIRÓ, POESIA (E/É) PINTURA

Organizadores:

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Bianca Tomaselli

Artur de Vargas Giorgi

O dossiê que apresentamos quer ser memória do Seminário homônimo que, em novembro de 2015, na Universidade Federal de Santa Catarina, comemorou a exposição *Joan Miró: a força da matéria*, organizada pelo MASC e pelo Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Paulo Miyada (Instituto Tomie Ohtake).

Esse Seminário – idealizado por integrantes do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC como um encontro acadêmico que pretendeu abordar tanto as linhas que guiaram e tensionaram a montagem da exposição quanto a obra do pintor catalão em sua relação com outras artes, singularmente a poesia – contou com a participação do próprio curador, da artista Raquel Stolf (UDESC) e dos pesquisadores Raúl Antelo (UFSC), Rosângela Cherem (UDESC) e Bairon Oswaldo Vélez Escallón (UFSC). A mediação foi feita por Bianca Tomaselli (UFSC) e por Artur de Vargas Giorgi (UNISUL).

Consistindo num encontro que não apenas celebrava um artista, mas a própria ocasião do debate e a possibilidade de remontagem do arquivo, o Seminário apresentou, de maneira geral, a co-incidência de pensamentos que impugnam, com seus fazeres, a autonomia dos campos do saber (poesia e pintura, a princípio), assim como resistem, enquanto *poéticas (informes)*, aos agenciamentos e compromissos das *políticas* (os formalismos e as cooptações do *informalismo*, do *cubismo*, do *surrealismo*, etc.) e das *histórias* (tantas vezes resignadas à não-contemporaneidade diante do que, enquanto leitores, não pode deixar de ser o *nosso contemporâneo*, mesmo na sua inelutável distância temporal).

Essas afinidades, é claro, estavam já anunciadas no título da mostra, em que o significante *força* – e não *forma* – se justapunha e qualificava, por assim dizer, a materialidade trabalhada por Joan Miró. Ou seja, menos que a “forma da matéria”, isto é, seu acabamento enquanto obra ou seu fechamento enquanto campo, o que interessava, tanto à exposição quanto ao encontro, era dar a ver as possibilidades do processo contingencial e não teleológico do fazer artístico, com o qual se pode compor e decompor, de distintas maneiras, o *sensível*.

Arcaico a seu modo, Miró parece sempre comprometido na busca, por assim dizer, de uma linha intempestiva, a cada vez originária, que de certo modo se apresenta com a potência de um *phármakon*. Não por acaso, é no desenho primitivo, na garatuja infantil e no caligrama japonês que se encontram algumas das afinidades dessa pintura com

arranjos que poderíamos chamar de *constelacionais* ou, com palavras de Brancusi, “o céu, a poesia e seus arremessos”. Isso, por outra parte, comporta afinidades com um pensamento que, *grosso modo*, pode ser chamado “oriental” e que privilegiaria uma produtiva interrogação das ambivalências entre linguagem e silêncio, espaço e vazio; algo que Michel Leiris, em texto de 1929 sobre Miró, aproxima, por analogia, das práticas de *compreensão do vazio* dos ascetas tibetanos, assim como, diríamos agora, com vocabulário bataillano, aproxima-se de vários artistas contemporâneos que exercitam, cada um a seu modo, a potência do *informe*, entre eles John Cage, León Ferrari, Mira Schendel, Nuno Ramos, Lygia Clark, entre outros.

Com esses pressupostos em vista, esta memória se compõe de quatro ensaios que, assim acreditamos, recolhem os interesses até aqui mencionados, ensaios que apresentamos brevemente nas linhas que seguem.

Em “Miró e a iminência do não-poder”, Raúl Antelo rearma os ensaios de Carl Einstein a respeito do pintor catalão. Aí, via Miró, sobressai a tentativa do autor de *Negerplastik* de precisar “uma mitologia atual, viva, fundada em aspectos temáticos e formais do cubismo, contribuindo assim para uma expressão figurativa daquelas forças da ação criativa que irrompem, ora a partir das camadas espirituais arcaicas, ora daquilo que esteve sepulto até o presente”. A “alucinação, a metamorfose, o primitivismo” são, assim, “princípios estéticos capitais”, com os quais Einstein delinea um Miró de uma “simplicidade pré-histórica” que nos conduziria – reforça Antelo – a uma contemporaneidade cada vez mais arcaica.

Bairon Oswaldo Vélez Escallón, por sua vez, retoma esse anacronismo em “Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró”. Quem sabe, poderíamos dizer, à luz do ensaio de 1949 que o poeta pernambucano dedica à pintura de Miró, que aí Cabral também *se* escreve: *João, Joan*. Como escutaremos no ensaio, é a composição, enquanto procedimento, o que franqueia a elaboração da poesia e da pintura, ou melhor, a elaboração de um fazer sempre singular-plural como “potência anacrônica da imaginação”; potência essa que se expõe por meio de uma *montagem* “de vozes e temporalidades heterogêneas”. Rigorosamente situada, tal montagem, neste caso, faz-se ouvir, sobretudo, como leitura a contrapelo de um projeto civilizacional catastrófico.

Raquel Stolf elaborou especialmente para este dossiê uma escritura singular, alheia aos rigores do artigo científico, feita a partir de sua apresentação-performance no seminário. Os *extratos* agora apresentados em “Areia movediça, [sala de escuta], Fundo do ar” procuram tensionar uma linguagem áudio-verbo-visual, atravessada por traços de silêncio, com a qual a artista e pesquisadora investiga situações de escrita, leitura e escuta, assim como as relações, modulações, ressonâncias e dissonâncias entre o sonoro e o acústico. Ao compor os extratos, Raquel Stolf faz reverberar, no interior do método, regras e situações por ela instauradas, tocadas pela plenitude do vazio, imagem que pulsa nos trabalhos de Miró e de outros artistas já mencionados, como John Cage e Lygia Clark – imagem do movimento no estático, da manifestação de uma vida vibrátil, *patológica*.

Finalmente, convidamos a professora e pesquisadora Susana Scramim, que vem desenvolvendo pesquisas sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, eminente interlocutor do pintor catalão trabalhado neste dossiê. Inicialmente convidada para o Seminário, mas não podendo comparecer por motivos de trabalho, Susana Scramim nos fez chegar seu ensaio “Considerações extemporâneas: Joan Miró, João Cabral e Murilo Mendes”, em que aborda o diálogo entre esses poetas/pintores sob o pressuposto de que é possível entrever a relação entre a obra de um artista e a modernidade nas considerações que ele escreve a respeito de questões de sua “atualidade”. Se o que caracteriza essa relação com o presente é a extemporaneidade – pela coexistência de espaços e tempos díspares, não apaziguados nem organizados de modo meramente antagônico –, o *ex(éks)*-temporâneo pode ser um índice de sobrevivência: espécie de ponto de vista estranho à época e aos valores nela dominantes, capaz, por isso, de suscitar uma relação crítica e distanciada, mesmo desde uma submersão em seu cotidiano.

Em ensaio recente, Andrea Giunta propõe a questão: *Quando começa a arte contemporânea?* A resposta não é simples, sem dúvida, na medida em que passa, a cada vez, por um encontro faltoso com o próprio tempo presente. “Desde o paradigma da modernidade, entende-se que a arte progride”, afirma a autora, com o propósito declarado de situar a arte contemporânea não historicamente, em termos estritamente cronológicos, mas sim a partir de uma emergência da crise da modernidade e da crítica da suposta evolução que a arte moderna postularia. Diante da suspensão das teleologias, cada trabalho, cada procedimento deve ter seu papel protagônico, não tributário de filiações e contextos dados *a priori*. “Trata-se de entender sua intervenção, o momento específico que inauguram. Situarmo-nos no território da obra mesma permite também constituir um arquivo: aquele que, mediante a descrição (um relato), compartilhamos [...] e que serve de ponto de partida para a interpretação sobre a qual se avança”. Com Miró, e pouco evoluídos, avançamos, assim, no contemporâneo; com sua pintura e sua poesia podemos constituir um arquivo crítico do moderno, à escuta do que ecoa, demora e difere, agora, desde Lascaux, ou ainda antes, ou depois.

Que estejamos dispostos à escuta, então.

DOSSIER MIRÓ, POETRY (AND/IS) PAINTING

In the dossier **Miró, poetry (and/is) painting**, the editors Bairon Oswaldo Vélez Escallón, Bianca Tomaselli and Artur de Vargas Giorgi present four essays about different aspects of Joan Miró works, situating his poetics in the constitution of a critical archive of the modern. The essays by Raúl Antelo, Susana Scramim, Bairon Vélez and Raquel Stolf are proposed as a memory of the *Seminar Miró, poesia (e/é) pintura* that happened, in November 2015, at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), together with the exposition *Joan Miró: a força da matéria*, organized by the Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) and the Instituto Tomie Ohtake, with the curatorship by Paulo Miyada (Instituto Tomie Ohtake).

ARTIGOS

Na seção livre, a professora Ana Porrúa, da Universidad Nacional de Mar del Plata, apresenta parte de sua investigação sobre vozes políticas na poesia latino-americana. O artigo **“La voz impropia: poesía y política”** mostra, a partir dos cantos de Pablo Neruda, Leónidas Lamborghini e Enrique Lihn, um ponto de vista sonoro em sua temporalidade histórica que pode tanto funcionar como filtro, “como tímpano que silencia las otras voces bajo el peso de las metáforas que hacen pie en la naturaleza”, quanto como “superfície perforada por donde la voz de los otros se filtra”.

Para a revisão do “psicologismo”, de Roberto Goto, questiona a validade do juízo acerca do “psicologismo” que caracterizaria a poética de Mário de Andrade. Enquanto em **“Ficção e realidade ou literatura e sociedade: limiares”**, Tiago Breunig relaciona a noção de Peter Sloterdijk, segundo a qual o humanismo naufraga como escola de formação humana por meio da literatura, com o conceito de literatura proposto no Brasil por Antonio Candido.

Luiza de Aguiar Borges e Marcos José Müller discutem, em **“O atlas de Godard: uma leitura epicicloidal”**, a metodologia godardiana de leitura da arte em *The old place* (2000) a partir do conceito de montagem de Aby Warburg, relacionando-a à noção de epicicloide cunhada por Araripe Júnior. Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel analisam algumas histórias de fantasmas elaboradas por Gilberto Freyre e Jayme Griz, em **“Dos engenhos aos sobrados: memórias e ficções em Gilberto Freyre e Jayme Griz”**. Entre testemunhos orais e relatos de fonte documental, eles descrevem, por diferentes vias, as memórias de um mundo situado no nordeste brasileiro, em transição entre os séculos XIX e XX.

Em **“Poéticas para uma micropolítica institucional”**, Paola Zordan problematiza as instâncias de poder sobre a vida e o corpo nos cruzamentos entre arte e educação “através de proposições poéticas que versam sobre as amarras institucionais, o produtivismo acadêmico e suas submissões”, pensando “a constituição de um *studium* que possibilite a criação de um *spatium qorpo* pautado pela liberdade intelectual”.

ARTICLES

In the open section, professor Ana Porrúa, from Universidad Nacional de Mar del Plata, presents part of her research about political voices in Latin American poetry. The article **“La voz impropia: poesía y política”** presents, from a reading of Pablo Neruda, Leónidas Lamborghini and Enrique Lihn poems, a point of view in historical temporality that can both function as a filter, “an eardrum that silences the other voices under the weight of metaphors sustained in nature”, and as “a perforated surface filtering through the voice of the others”.

Para uma revisão do “psicologismo”, by Roberto Goto, discusses the validity of the idea about the “psychologism” that would characterize the Mário de Andrade’s poetical theory. In the paper **“Ficção e realidade ou literatura e sociedade: limiares”**, Tiago Breunig relates Peter Sloterdijk’s statement - according to which humanism fails as a school of human development through literature - with the concept of literature proposed in Brazil by Antonio Candido.

In “**O atlas de Godard: uma leitura epicicloidal**”, Luiza de Aguiar Borges and Marcos José Müller discuss Godard's method of reading the arts in the film *The old place* (2000). The authors compare Godard's method with Aby Warburg's concept of assembly, relating it with the notion of “epicicloide” coined by Araripe Júnior.

Luciane Alves Santos and Maria Alice Ribeiro Gabriel analyze some ghost tales by Gilberto Freyre and Jayme Griz, in “**Dos engenhos aos sobrados: memórias e ficções em Gilberto Freyre e Jayme Griz**”. Using oral testimonies and documental narratives, Freyre and Griz describe, in different ways, the memories of a world in the passage from the 19th to the 20th centuries, in Brazilian Northeast.

In “**Poéticas para uma micropolítica institucional**”, Paola Zordan problematizes the instances of power over life and body in the intersections of arts and education “through poetic propositions that discuss the institutional bonds, the academic productivity and its submissions”, reflecting “the establishment of *studium* that enables the creation of *spatium qorpo* marked by intellectual freedom”.

ENTREVISTA

A **Entrevista** desta edição, “**Carlos Ríos, um artista sanitário**”, traz uma conversa entre o pesquisador e tradutor Antonio Carlos Santos e o escritor argentino. O autor de *Manigua* e *O artista sanitário*, ambos lançados no Brasil neste semestre, conta um pouco sobre seu processo de escrita, suas referências insólitas, a relação entre ética e literatura, sua temporada no México e a volta à Argentina.

INTERVIEW

This edition **Interview** - “**Carlos Ríos, o artista sanitário**” - is a chat between the scholar and translator Antonio Carlos Santos and the writer Carlos Ríos. The author of *Manigua* and *O artista sanitário*, both published this semester in Brazil, talks about his writing process, his unusual references, the relation of ethics and literature, his season in Mexico and the return to Argentina.

TRADUÇÃO

A *Revista Crítica Cultural* apresenta ainda uma tradução de Ana Carolina Cernicchiaro para a conferência “**Etnicidade: identidade e diferença**”, de Stuart Hall, pronunciada em 1989 no Hampshire College, Amherst Massachusetts, e publicada na extinta revista estadunidense *Radical America*. Hall analisa os grandes descentramentos teóricos e críticos, mas também sociais e culturais da identidade na modernidade e na contemporaneidade, propondo uma nova maneira de pensar a etnicidade e a identidade, local e globalmente, a partir da diferença e da alteridade, em oposição às grandes e velhas etnicidades essencialistas ligadas ao poder.

TRANSLATION

The *Revista Crítica Cultural* presents Ana Carolina Cernicchiaro's translation of Stuart Hall's lecture "**Ethnicity: identity and difference**", delivered at Hampshire College, Amherst Massachusetts, in 1989, and published in *Radical America*. Hall analyzes the great theoretical and conceptual de-centerings of identity, but also social and cultural de-centerings of identity, in modernity and contemporaneity, proposing a new way of thinking ethnicity and identity, locally and globally, considering difference and otherness, as opposed to the great old essentialist ethnicities that are coupling to power.

Ana Carolina Cernicchiaro

Antonio Carlos Santos

Artur de Vargas Giorgi

Editores



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016187-192>

MIRÓ E A IMINÊNCIA DO NÃO-PODER

Raúl Antelo*

Resumo: O artigo rearma os ensaios de Carl Einstein a respeito de Joan Miró. Dessa maneira, se destaca a tentativa do autor de *Negerplastik* de precisar uma mitologia atual, viva, fundada em aspectos temáticos e formais do cubismo, contribuindo assim para uma expressão figurativa daquelas forças da ação criativa que irrompem, ora a partir das camadas espirituais arcaicas, ora daquilo que esteve sepulto até o presente. A alucinação, a metamorfose, o primitivismo são, assim, princípios estéticos capitais, com os quais Einstein delinea um Miró de uma simplicidade pré-histórica que nos conduziria a uma contemporaneidade cada vez mais arcaica.

Palavras-chave: Joan Miró. Carl Einstein. Contemporaneidade e primitivismo.

A obra de Joan Miró despertou imediato interesse entre os intelectuais reunidos em torno de Georges Bataille na revista *Documents*. De início, Michel Leiris e, a seguir, Carl Einstein foram dos primeiros a pensarem a obra de Miró.

Há um desenho em guache e carvão, “Árvore ao Vento”, que inspirou o artigo de Michel Leiris, na revista *Documents*, em 1929. Nele, Leiris exalta a precisão sintética do desenho de Miró, comparando-a aos exercícios místicos dos monges e arqueiros tibetanos. Ambas as práticas, segundo Leiris, são uma forma de “compreender o vazio”, isto é, observar uma cena e extrair dela todo excesso, até de tudo isso, que é adicional e expletivo, não sobrar praticamente nada. O objetivo era, então, reconstruir uma paisagem, por exemplo, utilizando o mínimo de recursos necessários para assim conquistar

l’entière compréhension du vide physique, première étape vers la compréhension du véritable vide – celle du vide moral et métaphysique, qui n’est pas, comme on peut être tenté de le croire, la notion négative du néant, mais la compréhension positive de ce terme à la fois identique et contraire au néant, celui qu’on désigne par ce nom froid comme un socle de marbre et dur comme un battant de cloche, l’absolu, plus insaisissable qu’une artériole de bronze dans les interstices d’une pierre imaginaire (LEIRIS, 1929, p. 263).

Nessa estratégia de esvaziamento, Miró teria atingido o absoluto, nos diz Leiris, conceito que Carl Einstein definia também como o perfeitamente vazio, a verdade suprema que se mantém sem demonstração efetiva, uma vez que dela só podem ser mostrados os detalhes, isto é, os intervalos. Haveria então, a rigor, dois tipos de absoluto: um absoluto entendido como *dispositio* (estrutura) e um absoluto pensado como *dispensatio* (economia, dispêndio). Carl Einstein coincide assim com Bataille ao argumentar que o absoluto é o maior dispêndio de forças feito pelo homem, algo graças ao qual o homem teria ultrapassado, de fato, o estágio mitológico, mas por meio do qual, porém, conseguira também sua maior derrota, inventar a própria servidão.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: antelo@iaccess.com.br.

A respeito de Miró, tanto nos artigos para *Documents*, quanto no texto que lhe dedica em *A arte do século XX*, Einstein reitera seus princípios estéticos capitais: a alucinação, a metamorfose, o primitivismo. Estes conceitos-chave compartilham a ideia de uma mitologia atual, viva, fundada em aspectos temáticos e formais do cubismo, contribuindo assim para uma expressão figurativa daquelas forças da ação criativa que irrompem, ora a partir das camadas espirituais arcaicas, ora daquilo que esteve sepulto até o presente. Carl Einstein, conquanto tivesse ampliado suas pesquisas etnológicas com relação à arte, não conseguiu, até mesmo nos seus trabalhos dos anos vinte e do início dos trinta, atingir a sua meta, que era escrever uma *Etnologia do Branco*. Em diferentes textos dessa época, a sua reflexão sobre a fundamentação etnológica da estética deixou repetidamente impressos os seus vestígios, mesmo provisionais e fugazes. Mas essa ampliação metodológica não significou o abandono do âmbito artístico. Pelo contrário, a concepção pictórica surrealista que Einstein obteve das suas pesquisas sobre as obras de Miró ou Klee, bem como dos quadros pós-cubistas de Picasso e Bracque, guarda uma relação imediata com os seus conhecimentos etnológicos e revela também traços escatológicos bem definidos. Nada mais distante, portanto, para ele, do que estabelecer correlações entre Picasso e Miró.

Si Picasso es hacia fuera, Miró es hacia dentro, un pintor oculto, discreto, de vida ordenada –con los pies en la tierra–, un matrimonio estable, siempre en busca del anonimato. No solo. Si Picasso es la inmediatez, Miró es lo minucioso, lo obsesivo, el perfeccionismo, enamorarse del lienzo, como escribe en la carta a Ràfols. Y borra. Borra para renacer en cada trazo, que es una forma de buscar: “Borraba mucho y comencé a deshacerme de influencias extranjeras para reanudar mi contacto con Cataluña”, explica en una conversación con Francesc Trabal de 1928. Nunca está satisfecho con lo que hace y, a la manera de los artesanos, toca y retoca. Porque las cosas nunca están acabadas y, como en un exorcismo, nadie puede verlas durante el proceso. Miró siempre en busca del anonimato porque de eso trata el arte y la radicalidad del arte. “Hay que ir hacia el anonimato”, comenta en una entrevista a finales de los cincuenta. “Lo anónimo permite alcanzar lo universal. Estoy convencido: cuanto más local una cosa, más universal. El anonimato me permite renunciar a mí mismo, pero al renunciar a mí mismo llevo a afirmarme más” (DIEGO, 2011, s/p).

Em 1929, no primeiro número da *Documents*, nos seus programáticos *Aforismos metódicos*, Einstein escreve que, tendo em conta o medo da morte frequentemente conjurado por ele, nesses anos, como a única salvação através da arte, o quadro é uma contração, uma detenção dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo e assim uma defesa contra a morte.

Nesses aforismos metódicos, estampados, à maneira de manifesto, logo no número inicial da revista, Einstein relembra que a visão foi frequentemente identificada com a apreensão de objetos rígidos, no mais das vezes, sem conteúdo. Esses objetos, que se manifestam através de palavras invariáveis, tornaram-se, assim, “afuncionais”. Para Einstein, no entanto, transformar o espaço em uma função móvel psicológica requeria, de início, eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas, o que implicava questionar a própria visão como fiadora do conhecimento. Considerava então que cabia aos cubistas o mérito de terem abolido as imagens mnemônicas. A tautologia criava, assim, a ilusão da imortalidade das coisas – dizia – e era por meio de imagens descritivas que se procurava evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento (Cf. EINSTEIN, 1929b).

Para Einstein, os objetos eram um obstáculo à imaginação alucinatória e ele considerava, pelo contrário, que um artista moderno deveria fugir, de fato, da alucinação fatalista estável de Freud, em que o inconsciente é representado, de modo metafísico, como uma substância constante (Cf. EINSTEIN, 1929c). Argumentava assim que as forças alucinatórias deveriam nos permitir resgatar processos autônomos, desautomatizados, de “a-causalidade” (Cf. 1929a). Em última análise, a teoria de Einstein pretendia agir, através do olhar, sobre a consciência e, a partir dela, refluir sobre o real, provocando assim uma nova figuração do espaço e, conseqüentemente, uma transformação da consciência e das mentalidades. A ênfase na transformação aproxima essa leitura das teorias da anamorfose mais tarde elaboradas por Lacan, donde toda uma deriva entre surrealismo etnográfico e teoria da escritura fica, assim, consolidada.

Como, para Einstein, todo quadro é, como disse, uma contração e uma suspensão de processos psicológicos, a imagem funciona, na verdade, como uma defesa contra a passagem do tempo e contra a morte. Em sentido mais abrangente, caberia pensar que a própria arte visa representar a experiência de sua fugitiva finitude e que a função da imagem seria, portanto, garantir a sobrevivência imemorial da experiência. Decorrem desse princípio metodológico duas representações da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Já a representação metafísica, da qual Miró é um bom exemplo, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte. Ambas, porém, propõem a imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas o duradouro deixa de estar sujeito à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios viventes.

Numa surpreendente proximidade histórica e intelectual com Aby Warburg, cujo trabalho Carl Einstein conhecia bem, a obra de arte tinha de servir como uma espécie de remédio visual contra o inexplicável, como proteção contra o invisível e o irrepresentável. Portanto, a arte do século tinha que ser capaz de protestar contra a inevitável lógica biológica da morte: Einstein esperava que a pintura dos seus companheiros de viagem surrealistas se rebelasse, nada mais nada menos, do que contra a morte, sendo precisamente, nesse ato existencial, e até mesmo existencialista, de rebelião que se fundamenta, em última instância, a sua esperança na liberdade humana.

Em *A arte do século XX* (1926), Carl Einstein dedica umas linhas a Miró que mais tarde ampliaria, por ocasião de uma exposição na Galerie Pigalle, e que sintonizam com as imagens escolhidas por Leiris para ilustrar seu ensaio sobre Miró na *Documents*. Diz Carl Einstein:

Las obras de Miró como *Tierra Labrada*, *Payeses*, o *Interiores Holandeses* nos remiten a El Bosco, a la influencia de la pintura flamenca. Se siente un combate grotesco, un malabarismo de asociaciones, de alucinaciones danzantes. Sus cuadros contienen demasiados comentarios; son demasiado explicativos, casi demasiado elegantes. Es el humor de una farsa campesina, personajes destruyendo o armando un *puzzle* de figuras, lugares, deseos, jocosidad... Puede que estas pinturas no fueran bastante monstruosas (¿acaso no es la regla, esa pompa de jabón lanzada al aire, la cosa más monstruosa e insólita?).

Miró se ha purgado la cabeza y se ha frenado la mano. Un regreso al círculo, al palote, las burbujas que giran. Renuncia a la tensión dialéctica de lo grotesco, cuyas exigencias utópicas comprometen o embellecen al actuante. Rehúye la metamorfosis comparativa, en beneficio de una ignorancia más sencilla (lo grotesco como medio de asesinato es tomado realmente por demasiado débil).

Canciones infantiles estelares. En los contrastes de las asociaciones, se sustituye una iconografía que sobrepasa con creces la anécdota. Los comentarios charlatanes al respecto se han terminado.

Sigue siendo el hombre ibérico de pies gigantescos, el campesino que fecunda la tierra pateándola; sube de la tierra la antigua estela campesina, este alquitrán negro de los muertos; y surge el dios Mercurio con vientre de mujer encinta. Una telepatía arcaizante. El regreso de los mitos.

Los collages de Miró nos transportan a los mitos y a los juegos de mesa. La geometría como conjuración para escapar de la dialéctica inexplicable de los dioses, cuyos regalos más consecuentes son la locura y el reglamento militar. El candor sin equívoco. A veces se forma un trozo de planta, o un nervio doloroso comienza a dar coletazos. Miró ha conseguido una desnudez que le era necesaria. Se sumerge ahora en una intuición sin hilo conductor. La geometría y el número, que antes no explicaban nada, pero eran los signos correspondientes a lo incomprensible, a lo temido, impedían el conocimiento, ya que permanecían inadecuados a su objeto y lo escondían, del mismo modo que una paradoja. Ninguna explicación cuantitativa de un círculo releva su significado concreto, sólo se vuelve más enigmática; la regla y la geometría son técnicas de un estado de sitio, aplicables solamente a las excepciones, a los casos utópicos (EINSTEIN, 2008, p. 197-198).

Einstein via em Miró uma simplicidade pré-histórica por meio da qual nos tornamos cada vez mais arcaicos, o que abonava uma compreensão, nietzscheana e cíclica, da história. Nesse sentido, Miró colocava-se nos antípodas de Dalí. Numa entrevista a Sebastian Gasch, já em plena guerra civil espanhola, Einstein opina que, enquanto Dalí é um bizantino,

Miró es un pintor muy catalán, sobre todo por los colores de sus telas. Un catalán primario. Pero algunas veces yerra el tiro haciendo obras que son más proyectos de pinturas que cuadros. Y es que el sueño es demasiado limitado. Sobre todo ante la violencia de los hechos actuales. Ante la competencia seria de tales hechos, los pintores como él pierden a menudo la partida. Con todo, Miró es el muchacho con más talento de su generación (EINSTEIN, 2006, p. 29).

Merece destaque, nessa recepção de Miró por parte dos artistas nucleados por Bataille em torno a *Documents*, o fato de George Henri-Rivière resenhar, no número 6 da revista, uma exposição da Gallery of Living Art de Nova York. A ilustração da pequena nota é o *Cachorro latindo a lua* (1926) de Miró. Contudo, o que mais chama a atenção, entretanto, é a peculiar constelação em que essa imagem se situa. Ela se balança junto a *Le Baigneur* de Picasso, na página 374 desse número 6, ao passo que, na página seguinte, temos uma índia ona, da Terra do Fogo, retirando os piolhos da cabeça da filha, e comendo-os cerimonialmente. E, a seu lado, a imagem de uma reunião de altos dirigentes, brancos e europeus, sentados em torno de uma mesa deliberativa. Trata-se de fotografias de Jean Brunhes, retiradas de seu volume *Raças* (1930), que Michel Leiris, em sua resenha, qualifica como imagens do poderoso exotismo de uma "Europa cada dia mais sórdida". *Races* foi publicado na mesma coleção que *Mer, marines, marins* de Paul Valéry. Observe-se que até o título ecoa o de um outro célebre ensaio de Valéry, *Dance, Degas, dessin*, que bem poderia ilustrar o método constelacional aplicado pela revista em suas intempestivas montagens, não só imagéticas, mas também teóricas.

No número seguinte da revista, Georges Bataille desenvolve, a partir do livro de Luquet (o mesmo que mereceria crítica de Mário de Andrade), a sua teoria da arte

primitiva que, em poucas palavras, sustenta que a arte não deriva de uma *Gestalt* mas de uma condição informe e, a seguir, como suplemento desse importante ensaio, se reproduzem seis *Pinturas*, todas de 1930, de Miró. A epígrafe, do próprio Bataille, destaca que esses objetos são "poeira ensolarada", dois conceitos chave no dicionário crítico do grupo *Documents*. Com efeito, relembremos o que o próprio Bataille entendia por *poeira*:

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida se despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente: como se se tratasse de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga. Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores... (BATAILLE, 1929, p. 278)

A poeira está, de algum modo, vinculada à experiência, se concebemos esta, à maneira benjaminiana, como experiência de ruptura. Ora, Bataille via as figuras de Miró como objetos ínfimos que se libertam eles próprios de toda realidade e aparecem como uma massa (*foule*) de elementos decompostos e agitados. Assim como Miró pretendia "matar a pintura", nos diz Bataille, a decomposição foi levada por ele a tal ponto que dela só restaram algumas manchas sobre a tampa ou, se quiserem, sobre a lápide funerária, imagem que, como compreendem, nos remete à questão da arte e a morte, uma linha de reflexão que de Bataille passará a Blanchot e deste, para não me alongar, a Derrida, Agamben e Didi-Huberman. Segundo Bataille, conforme esses pequenos elementos coloridos e alienados procediam a uma nova irrupção, eles, a seguir, desapareciam, mais uma vez, nessas pinturas, deixando nelas apenas os vestígios (*les traces*) de sabe-se lá que desastre. O julgamento premonitório de Bataille prepara, portanto, aquilo que leremos, muito depois, em Blanchot: o desastre é aquilo que não se pode acolher, exceto como a iminência que gratifica, a espera do não-poder. Essa linha de fuga do *neutro* (Blanchot) ou da *inoperância* (Agamben) nos traz, de volta na cena contemporânea, a Roberto Espósito (*terceira pessoa*), à própria Clarice ou, em suma, ao pensamento tanatológico do contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. "Poussière". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, n° 5, Paris, p. 278, out. 1929.
- DIEGO, Estrella de. "Poeta global". **El País**. Madrid, 9 out. 2011. Disponível em: http://elpais.com/diario/2011/10/09/eps/1318141618_850215.html. Acesso em: 11/06/2016.
- EINSTEIN, Carl. "André Masson, étude ethnologique". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, n° 2, Paris, p. 93-102, 1929a.

_____. "Aphorismes méthodiques". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 1, Paris, p. 32-34, 1929b.

_____. **Die Kunst Des 20. Jahrhunderts**. Im Propyläen: Verlag Zu Berlim, 1926.

_____. "Joan Miró (*Papiers Collés* en la Galería Pierre)" (1930). In: FLECKNER, Uwe (Ed.). **El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)**. Trad. María Dolores Ábalos; Carmen Alcalde Aramburu. Madrid: Lampreave & Millán, 2008, p.197-198.

_____. "Pablo Picasso. Quelques Tableaux de 1928". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 1, Paris, p. 35-38, 1929c.

_____. "Unas declaraciones sensacionales de Carl Einstein. Miró y Dalí. El arte revolucionario. El papel de los intelectuales". **La Columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española**. Ed. Uwe Fleckner. Trad. Arnim Schulz; Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2006.

LEIRIS, Michel. "Joan Miró: la compréhension du vide". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 5, Paris, p.263-266, 1929.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: Miró and the imminence of no-power

Abstract: The article rearms Carl Einstein's essays about Joan Miró. Thus, it highlights the intent of Negerplastik author to precise a current and alive mythology, founded in Cubism thematic and formal aspects. It contributes, like this, to a figurative expression of those creative action forces that flare up, sometimes archaic spiritual layers, sometimes that which was sepulchred until the present. The alucination, the metamorphosis, the primitivism are, hence, capital aesthetics principles, with which Einstein outlines a Miró of prehistoric simplicity that conduces us to a contemporaneity each time more archaic.

Keywords: Joan Miró. Carl Einstein. Contemporaneity and primitivism.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016193-204>

CONSIDERAÇÕES EXTEMPORÂNEAS: JOAN MIRÓ, JOÃO CABRAL E MURILO MENDES

Susana Scramim*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo evidenciar as relações entre as teorias de arte moderna e as obras de três artistas, a partir das considerações que eles escrevem a respeito de questões de sua “atualidade”. Pensada a partir de práticas da arte primitiva, essa relação será abordada tanto na obra do pintor catalão Joan Miró quanto na poesia de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes. Conceitos que necessariamente não seriam tomados como “modernos” na arte, são valorizados e assumidos como produtores de uma prática artística que inclui, naquilo que a modernidade designou como objetos estéticos, as formas “estetizantes” da vida prosaica.

Palavras-chave: Joan Miró. João Cabral de Melo Neto. Murilo Mendes. Modernidade. Arcaico.

JOAN MIRÓ POR JOÃO CABRAL: MODERNIDADE E EXTEMPORANEIDADE

É possível entrever a relação entre a obra de um poeta e a modernidade nas considerações que ele escreve a respeito de questões de sua “atualidade”. O ensaio que João Cabral de Melo Neto escreveu sobre a obra de Joan Miró, de 1950, é o segundo texto em prosa do poeta pernambucano sobre seus contemporâneos. A lista de textos em prosa de João Cabral não é tão extensa, desde seu “Considerações sobre um poeta dormindo”, de 1941; passando por “Poesia e composição”, “A geração de 45”, ambos datados de 1952; “Esboço de um Panorama”, de 1953; “Como a Europa vê a América”, “Da função moderna da poesia”, ambos de 1954; “Elogio a Assis Chateaubriand”, de 1969; até o “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, de 1990, o que caracteriza a relação do poeta Cabral com o seu presente é a extemporaneidade, ou seja, o que define sua posição é o seu ponto de vista estranho à época e aos valores nela dominantes, capaz por isso de suscitar uma relação crítica ao criar um distanciamento em relação a esses mesmos valores. Foi com um ponto de vista extemporâneo que Friedrich Nietzsche escreveu os quatro ensaios que compuseram a série *Considerações extemporâneas* na qual ele elabora uma crítica à cultura alemã de sua época. Os ensaios levaram os títulos de “Wagner em Bayreuth”, “David Strauss, o devoto e o escritor”, ambos de 1873, e “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” e “Schopenhauer educador”, de 1874, e pensaram a modernidade sob uma perspectiva alheia a sua própria época.

A obra de Joan Miró desempenhou o mesmo papel, para João Cabral de Melo Neto, que a obra de Richard Wagner, em seu empreendimento na construção do teatro em Bayreuth e na reformulação da relação entre música e linguagem verbal para a

* Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo e professora de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: susana@cfh.ufsc.br.

compreensão da obra de arte moderna, teve para Nietzsche. Wagner, para o filósofo alemão, alterou a relação com seu público, incluindo na obra elementos de que o espectador necessitaria para produzir experiências compartilháveis. O princípio que elege para tal é ultrapassar a fronteira entre campos artísticos, mesclar suas regras. Wagner teria feito o caminho inverso ao imposto pela modernidade a suas obras, ou seja, o de especializar e separar os campos artísticos em unidades autônomas. De certa maneira, Wagner estaria retomando um princípio arcaico na composição da obra moderna.

Para João Cabral de Melo Neto, Miró teria introduzido na sua pintura um princípio de luta contra a ordem estática do quadro do mesmo modo que os pintores do Renascimento teriam criado a terceira dimensão com o intuito de incluir no quadro um elemento dinâmico. A pergunta enunciada pelo texto de Cabral é a de se haveria um outro procedimento de composição, que não o do ponto de fuga, que devolvesse à superfície o seu sentido antigo, isto é, o de ser o receptáculo do dinâmico. Cabral busca a eficácia de um movimento que inserisse objeto/sujeito na ambiência da paisagem inscrevendo-se ali para dissolver-se em um ritmo dado pela tonalidade dessa mesma ambiência. Trata-se de liberar esse ritmo na composição que o equilíbrio introduzido pelo Renascimento aprisionou em nome de uma presença muito intelectual do objeto/sujeito que foi desenvolvida, cito Cabral:

[...] à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo desse mesmo objeto – já lograda, aliás, anteriormente pelo Renascimento – ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é, a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo) (MELO NETO, 2003, p. 692).

À liberação desse ritmo da ambiência Cabral nomeia de terceira dimensão, cujo efeito mais visível é o de anular a existência do dinâmico – riqueza da pintura antiga –. A pintura de Miró aboliria a terceira dimensão com o intuito de seguir buscando o “dinamismo” na obra, tornando-a receptáculo de um ritmo interno. Isso pareceria contraditório se nesse dinamismo não estivesse pressuposto a rasura do limite da composição. João Cabral destaca que há na obra de Miró:

... – a partir do momento em que aboliu de sua pintura a terceira dimensão – um caminho. Mas esse caminho tem um sentido: Miró, colocado diante da superfície, começou a fazer, em sentido inverso, o caminho que a superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela terceira dimensão imaginária. [...] talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo um conceito de composição.

É contra o conceito limitado de compor (compor como equilibrar) que Miró empreende então sua luta obscura (MELO NETO, 2003, p. 695-696).

Lutar de modo obscuro contra um conceito de compor pensado como equilíbrio, contra uma concepção de movimento pensado como harmonia é o modo com o qual João Cabral de Melo Neto compreende a revolução estética operada pelo trabalho de Miró, é o modo como qual Cabral compreende a extemporaneidade de atualidade do trabalho de Miró. Trata-se, contudo, de uma revolução estética que mantém relação vital com as

práticas de revolução social, uma vez que alterar o modo de percepção de uma obra de arte – justamente da maneira operada pela arte de Miró – é alterar a percepção do mundo ao seu redor. Quando se toma o conceito de dinamismo no âmbito da modernidade não se pode negligenciar o seu sentido imediato de movimento e de produção de movimento, uma vez que a concepção de temporalidade é histórica e não mitológica. Tomado como valor intrínseco à ideia e motivação do moderno, a valorização do movimento, do agir e, por consequência, da desvalorização de tudo o que é estático não coaduna com a proposição moderna de “produção” e “circulação”. Mesmo em teóricos e artistas marxistas a ideia de movimento e ação foi e é extremamente preconizada como elemento de valor no âmbito da obra. Ao questionar a ideia da terceira dimensão como promotor do movimento e da ação dentro da obra de arte, no caso de Miró, o sentido do dentro do quadro, o artista oferece destaque a algo que não está previsto no regime de percepção daquela obra pensada a partir da terceira dimensão como obra moderna. Isso quer dizer que o moderno nessa obra passa a ser definido por algo que é estranho a essa mesma modernidade. Com isso, esses elementos não modernos que estão ali funcionando e sendo constituídos como modernos transformam a percepção, a sensação e interpretação da arte moderna ao acolherem no seu ambiente aquilo que parecia oposto à ideia de arte moderna. Ao fragmentar o ponto de vista, uma vez que Miró para Cabral não suprime totalmente a ideia de ordenação do sentido sob um ponto de vista, o pintor destrói a ideia de um sentido único no quadro. Trata-se de ser e não ser moderno, pois se a ideia de ordenação e o movimento estão presentes, no entanto, não são realizados a partir de uma unificação em direção a um sentido.

Pouco interessado em equilibrar, em fixar, as experiências que Miró realiza nessa época parecem buscar uma medida fora daquela medida fatal, por meio da qual se obtém o equilíbrio sólido e não ameaçado da pintura nascida no Renascimento. Nessa época, ainda distante do *dinamismo* posterior, o que Miró explora não é um ato temporal do espectador. É mais bem uma forma de *energia*, até então não descoberta: a que pode advir da colocação de uma figura numa posição tal, dentro da superfície, que produz no espectador uma sensação de que ela vai precipitar, mudar de lugar.

Essa *energia*, evidentemente, é uma ilusão. A um olho não automatizado, não acostumado inconscientemente às proporções e ao equilíbrio que se adquirem na contemplação de museus e reproduções, ou melhor, a um olho selvagem, virgem dessa forma com as quais o hábito visual amoldou nossa contemplação, essa *energia* é imperceptível. Sempre que não se dê a tendência espontânea de todo olho, de colocar a coisa onde se acostumou a ver as coisas colocadas, essa energia, essa sensação de coisa que se precipita e quer buscar sua própria estabilidade, será imperceptível (MELO NETO, 2003, p. 698).

Miró cria um tipo de máquina ótica na qual se inscrevem objetos que não são arte, mas que justamente por estarem inscritos nessa máquina se transformam em uma constelação em movimento na qual se formam os modos de percepção, os afetos e formas de interpretação que definem o paradigma de arte. Trata-se de uma cena, de uma quase teatralização da linguagem da pintura na qual são apreendidos conceitos em ação, portanto, as cores ou as linhas não são senão conceitos em ação na sua relação com novos objetos dos quais as cores e linhas procuram apropriar-se para pensá-los novamente. Se a arte moderna é a conquista da autonomia no âmbito de cada uma das artes, na pintura de Miró, segundo João Cabral, nega-se a autonomia expressa em obras exemplares, em

pontos de vista específicos e coerentes com um sentido unificado e unidirecional, e que se constituem como uma ruptura com o movimento evolutivo de certa concepção de história. Se a arte moderna se apresenta segundo os pressupostos de conquista, ordenação e evolução, corta os laços e relações com arte do passado porque ali não encontrou a autonomia estética. Como consequência dessa posição não se reconhecem os problemas do moderno como sobrevivências do arcaico, apregoando-se a separação definitiva das formas “estetizantes” da vida prosaica. A pintura de Miró apresenta-se como uma história da modernidade ao revés: uma metamorfose do antigo de que se nutre o moderno. A retomada da superfície em detrimento da noção de um único ponto de vista no quadro é produto de uma consciência artística que se volta para o inconsciente coletivo, diga-se também, volta-se para o primitivo, uma vez que os objetos que se intenciona apresentar na cena da pintura não cessam de não se inscreverem, já que se anulam na sintaxe espacial na qual estão colocados e não alcançam independência de sentido, ou seja, estão “auto-implicados” desde seu momento de inscrição no texto.

À semelhança do drama musical de Wagner, por exemplo, no *Anel de Nibelungo*, o destino do personagem Wotan expressa a operação própria da música moderna, ou seja, a caída dos deuses no silêncio, no qual as ideias de movimento e de ação são tomadas como princípio de inação, como meio para introduzir-se numa nova linguagem musical e nisso constituindo-se a sua força de crítica à impotência a que a obra moderna está sujeita quando toma para si a tarefa inconclusiva de criar o espaço próprio para sua música – arte da coletividade por excelência –; a obra de Miró, pensada por Cabral, empreende a tarefa de deslocar-se à espacialidade superficial do objeto visto no ambiente em que ele se inscreve de um outro modo que não o previsto na construção do ponto de fuga – marca da linguagem unívoca do sujeito – dentro do quadro. Miró ultrapassa o limite do quadro, e cria uma outra espacialidade para seus objetos os quais podem, desde logo, sair dos limites do marco. O artista Miró de Cabral não busca a música, contudo, o pensamento musical de Wagner buscava o encontro com a potência infinita da linguagem, o poder de comunicar-se sem palavras; Miró reintroduz-se no espaço anódino dos objetos sem relevo com a finalidade de reencontrar sua “energia” comunicativa. Ambos, Wagner e Miró, empenham toda essa aventura para construir uma espécie de língua nova, plena na sua potência de dizer, em face à impotência da arte moderna em transmitir experiências pela ação de um homem livre ou de um corpo bem ordenado capazes de atuar com objetivo sobre o curso repetitivo da vida dos homens comuns. Trata-se de trazer de volta a vida mesma do poema e não a intenção do poeta que acontece quando a forma perceptiva de sua própria arte renuncia a si mesma.

Quando analisa algumas das montagens da peça de Ibsen, *O mestre Solness*, Jacques Rancière associará a necessidade de se reinventar o espaço cenográfico para abrigar o “ambiente” não ativo das peças do dramaturgo norueguês à aproximação nos dramas musicais de Wagner da música ao silêncio, que o que nos faz retornar à ideia de espaço-tempo e linguagem criados fora da lógica da representação. Sobre a montagem de *O Anel de Nibelungo* observa que:

A música não intervém para ilustrar o destino de Wotan. É, antes de tudo, a história desse personagem a que expressa a operação da própria música. Que o mesmo pensamento da música convenha aos silêncios de um drama falado e ao conteúdo de um drama musical não

é coisa de metáfora aproximada. Esse deslocamento do conceito nos lembra que uma arte sempre é mais do que uma arte, mais que a reunião de modos específicos de ordenar a palavras, os sons, as cores, os volumes ou os movimentos. É uma ideia da música como ideia da arte nova. A música já não é somente a arte dos sons harmoniosos, é a expressão do mundo anterior à representação (RANCIÈRE, 2011, p. 156)¹.

Não é outra coisa o que João Cabra de Melo Neto observa na arte de Miró:

Na curta conversa de Miró, uma palavra existe: *vivo*, a meu ver muito instrutiva. *Vivo* é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. Vivo parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida.

É a esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta conta o hábito e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostumada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesma: sua capacidade de saborear o inédito, o não-aprendido (MELO NETO, 2003, p. 718).

E é também de modo muito semelhante que a obra de Miró iria chamar a atenção de Michel Leiris e Georges Bataille, que analisam sua obra alguns anos antes que João Cabral de Melo Neto, contudo, o que organiza suas análises, inclusive a de Cabral, é, como foi demonstrado aqui, a inflexão nietzschiana da obra de Miró de crítica ao modelo estético moderno no qual o discurso é tomado como um corpo de membros bem ajustados, o poema como uma história e a história como ordenamento de ações num tempo linear. Essa ordem alinha claramente a arte a um modelo hierárquico no qual o alcance do poder de mando é sua meta principal.

Em 1947, Michel Leiris, em “Sobre Joan Miró”, ressalta a ligação com elementos telúricos na pintura do catalão, associados especialmente à temporalidade de tempo presente. É a partir desse modo de operar que deriva a cena montada em suas telas nas quais se pode entrever um outro ordenamento do mundo materializado num tipo de “surrealismo camponês, ligado à terra” (2015, p.33). Georges Bataille, em *Documents 2, n. 7* (1930), na resenha que escreve sobre o livro de G. H. Luquet, *L’art primitif* (1930), desenvolve a sua teoria da arte primitiva como produção do informe e a relaciona com a arte de vanguarda contra-revolucionária, anti-moderna, portanto, derivada da análise nietzschiana da modernidade. Após o texto da resenha de Bataille seguem reproduzidas nas páginas de revista, como suplemento ao texto, seis *Pinturas*, todas de 1930, de Miró, sob o título de “Joan Miró, peintures récentes”: *Peinture* (1930) 230x160, *Peinture* (1930)

¹ Tradução própria. A seguir, cita-se o texto da fonte: “La Musique n’pas là pour illustrer le destin de Wotan. C’est bien plutôt l’histoire de ce personnage que exprime l’opération propre de la musique. Que la même pensée de la musique convienne aux silences d’un drama parlé et au contenu d’un drame musical n’est pas affaire de méthaphore approximative. Ce bougé du concept nous rappelle qu’un art est toujours plus qu’un art, plus que la réunion de moyens spécifique d’ordonner la parole, les sons, les couleurs, les volumes ou les mouvements. Il est une idée de ce que fait l’art. La révolution wagnérienne ne fonde pas simplement une nouvelle manière de faire de la musique mais une idée de la musique comme idée de l’art nouveau. La musique n’est pas plus seulement l’art des sons harmonieux, elle est l’expression du monde d’avant la représentation”.

150x225, *Peinture* (1930) 133x230, *Peinture* (1930) 150x225, *Peinture* (1930) 230x165, *Peinture* (1930) 235x155, indicando a relação que Bataille empreende entre primitivo e moderno, isto é, a sobrevivência do mundo arcaico na arte moderna.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E MURILO MENDES: A POESIA DE JOAN MIRÓ

Murilo Mendes em *Tempo Espanhol* escreve:

Joan Miró

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito
(MENDES, 1995 [1955-1958], p. 618).

Esse poema está incluído numa série de poemas cujos objetos são quadros pintados. O poema “Joan Miró” parece estar olhando para a pintura em óleo *Figur vor Roter Sonne*, do pintor catalão. E o destaque que o poema de Murilo Mendes lhe oferece é o da desordem que forma uma outra ordem que não suprime a desordem anterior as quais convivem simultaneamente. A ordenação proposta pela modernidade artística não suprime o arcaico – não linearmente ordenado – do mito.

Figura 1. Joan Miró, *Figur vor Roter Sonne*, 1950.



A galeria de quadro-poemas é extensa nessa seção de *Tempo Espanhol*. O referido poema é antecedido pelo “Crianças de Tarragona”, “Juan Gris”, “Picasso”, e sucedido por “Guernica”, “O padre Cego” e “Morte situada na Espanha”. Todos com fortes indícios de quadros ante os quais os poemas se posicionam.

O poema “Crianças de Tarragona” é outro poema a “homenagear” o pintor catalão. Além de ultrapassar o olhar convencional sobre a pintura de Miró, no qual são sempre elencadas as figuras da mulher, pássaro, estrela, sol, lua e terra, o destaque para uma existência infantil no quadro aponta para um modo específico de olhar, ou de olhar para um outro lugar, do próprio poema de Murilo Mendes.

Crianças de Tarragona

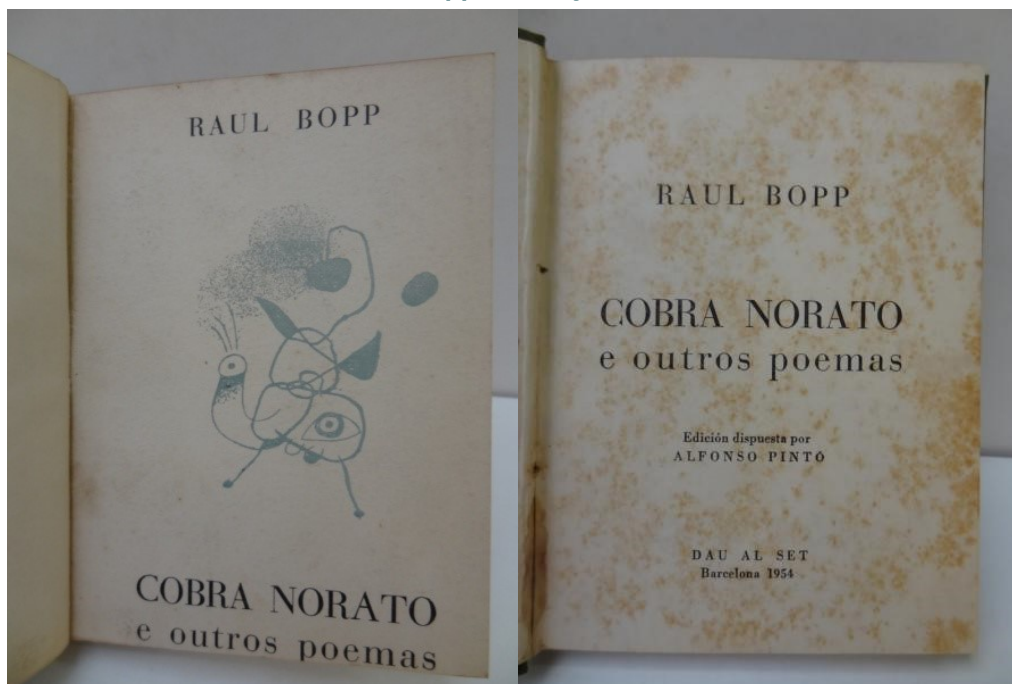
Crianças de Tarragona
Sitiam a cidade pétrea
Cerrada nas suas muralhas
E na catedral compacta.

Crianças de Tarragona
Brincando no sol de ferro
Conduzem a força de Espanha
Que a tudo imprime caráter.

Crianças de Tarragona
Mostrando nos olhos férteis
A gana do amor e vida
Que nutre o sangue da Espanha.

Crianças de Tarragona
Já do enigma carregadas,
Guardareis sempre a influência
Do solo e pedra compactos
(MENDES, 1995 [1955-1958], p. 617).

Observe-se que são as crianças os agentes dentro do texto e suas ações são os resultados do enigma do qual estão carregadas. Enigma e modernidade no poema não estão convivendo em lugares distintos, estão, sim, coabitando o mesmo espaço-tempo. As imagens no poema são impressionantes: crianças sitiam a cidade pétrea; crianças brincam no sol de ferro e imprimem caráter; crianças com seus olhos férteis nutrem o sangue; crianças guardiãs da influência da natureza. Murilo Mendes dedicou o poema “Crianças de Tarragona” a Alfonso Pintó, organizador e responsável pela edição de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e ilustrada por Joan Miró, publicada pelo grupo Dau al set, grupo surrealista catalão ao qual esteve vinculado João Cabral de Melo Neto.

Figuras 2 e 3. *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Ilustrações de Joan Miró, 1954.

No livro *Paisagens com figuras* (1954-1955), de João Cabral de Melo Neto, há um poema intitulado “Campo de Tarragona”, note-se a contemporaneidade com o poema de Murilo Mendes, “Crianças de Tarragona”, e o ponto de vista extemporâneo de ambos frente à modernidade de Joan Miró e de suas próprias obras poéticas.

Campo de Tarragona

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.

É a terra de Catalunha
terra de verdes antigos,
penteada de avelã,
Oliveiras, vinha, trigo

No campo de Tarragona
dá-se em guardar desvãos:
como planta de engenheiro
ou sala de cirurgião.

No Campo de Tarragona
(campo ou mapa o que se vê?)
a face da Catalunha
é mais clássica de ler.

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície
como em carta geográfica,
com seus volumes que ao sol
têm agudeza de lâmina.

podeis vê-las, recortadas,
com as torres oitavadas
de suas igrejas pardas,
igrejas, mas calculadas.

Girando-se sobre o mapa,
desdobrando pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão.

É mar também sem mistério,
é mar de medidas ondas,
a prolongar o humanismo
do campo de Tarragona.

Foram águas tão lavradas
quanto os campos catalães.
Mas poucas velas trabalham,
hoje, mar de tantas cãs
(MELO NETO, 2003, p. 154-155).

A relação entre campo e mapa, entre território político e natureza, entre mar e humanismo marca a relação do poema com seu objeto: Miró. Com isso, o poema deixa ver não somente a ambiência da obra de Miró na sua relação com a modernidade, mas também a ambiência do poema e da obra do poeta que o escreve. Trata-se de uma modernidade com outro ordenamento. Essas questões estavam relacionadas ao trabalho de Miró mesmo antes de ele ter desenvolvido um caminho surrealista em sua pintura. Na pintura *Montroig, la iglesia y el pueblo*, de 1918, já se pode entrever a relação entre ordenamento e desordem natural promovida por um ponto de vista arcaico na montagem da cena.

Figura 4. Joan Miró, Montroig, la iglesia y el pueblo, 1918.



O mesmo se pode observar no quadro *La masía*:

Figura 5. Joan Miró, *La masía*, 1922.



Aqui, modernidade – conquista do espaço, ordenamento, cálculo, divisão e potência – entram em conjunção com os elementos que advêm do arcaico, ou seja, as forças e formas da natureza não dominada – sol, céu, secura da vegetação, aridez do solo – fazem parte da montagem dos diversos pontos de fuga da cena. Esses quadros estão em relação direta com o ponto de vista e as imagens construídas nos poemas de Murilo Mendes e João Cabral de Nelo Neto. Na segunda série dos seus *Retratos-Relâmpagos*, Murilo

Mendes volta a tratar do problema da arte de Joan Miró. E destaca, já em sua primeira impressão, da arte do catalão sua vocação para pensar o moderno com o método arcaico:

- Miró declara que não pode separar a poesia da pintura. Rompe a linha convencional do discurso, criando a sigla, o número plástico, a alusão.
 - Exorciza o lado mecânico de nosso tempo. Organizando a infância futura, consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional. [...]
 - Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica.
- (MENDES, 1995 [1975-1976], p. 1275).

Murilo Mendes, antes dessa tentativa de compor o retrato de Joan Miró, já tinha criado uma espécie de imagem do pintor catalão e sua pintura. Trata-se do relato alegórico incluído no livro *Espaço Espanhol* (1966-1969), intitulado “Joan Prats”. Nele se ressalta a figura de um trabalhador extemporâneo ao tempo moderno, um artífice, um homem que faz chapéus masculinos, e tem loja aberta na “Rambla de Catalunya”. O texto ressalta a extemporaneidade da confecção e do uso do chapéu já na sua circunstância.

Não sou suficientemente vaidoso para pretender-me o último homem a usar chapéu. Tenho colegas dispersos por esse “mundo, vasto mundo”. Felizmente: do contrário me sentiria abandonado e só, quem sabe um maníaco, um doido, um dinossauro. Cada vez que *columbro* um homem enchapuzado alegro-me, conforto-me; sorrio-lhe discretamente: pertencemos a uma sociedade ligada por laços invisíveis, embora com fins mais restritos que a Maçonaria (MENDES, 1995, p. 1171).

Quando entra em contato pessoal com o Señor Prats, o autor descobre uma loja organizada aos moldes antigos, um estúdio de artífice que Joan herdara de seu avô. E qual não foi sua surpresa ao ver que esse homem antigo e de modos e gostos antigos – no texto constata-se que o estúdio estava adornado com gravuras do século XIX, documentando os usos do chapéu desde muito antes – colecionava desenhos de Joan Miró em meio a toda essa atmosfera do arcaico.

Com efeito o chapeleiro, de longa data amigo do pintor (nascido e durante muito tempo vivido em Barcelona) possui um grande número de obras compradas na fonte. A coleção começa aqui, mas a parte fundamental conserva-se na sua casa, aonde sou depois conduzido pelo dono, que me desvenda suas riquezas: uns 50 Mirós divididos por todas as peças. Na coleção figuram quadros representativos dos primeiros períodos do pintor. É mesmo o caso de se tirar o chapéu, mais ainda a Joan Prats do que a Miró. (MENDES, 1995, p. 1172).

A conjunção entre o arcaico e o moderno que Murilo Mendes opera nesse breve relato sobre mais um elemento da paisagem cultural de Barcelona demonstra, uma vez mais, sua concepção de modernidade, ou seja, uma coexistência entre espaço e tempo díspares os quais, nessa conjunção, não se organizam de modo antagônico.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. "L'art primitif". **Documents 2**. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, n° 7, Paris, out. 1930, p. 389-397.
- LEIRIS, Michel. "Sobre Joan Miró" [1947; 1970]. **Revista Serrote**, n° 19, Instituto Moreira Salles, São Paulo, p.31-43, março de 2015.
- MELO NETO, João Cabral. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth**. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art**. Paris: Galilée, 2011.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: Extemporaneous considerations: Joan Miró, João Cabral and Murilo Mendes

Abstract: This essay proposes to evidence the relations between modern art theories and the considerations that the three artists wrote about questions of the present. Reflected after primitive art practices, this relation will be addressed either in Catalan painter Joan Miró as in João Cabral de Melo Neto and Murilo Mendes poetries. Concepts that not necessarily are considered as "moderns" in art are valorized and assumed as producers of an artistic practice that includes, in that which modernity designed as aesthetics objects, the aestheticizing forms of prosaic life.

Keywords: Joan Miró. João Cabral de Melo Neto. Murilo Mendes. Modernity. Archaic.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016205-223>

CONTEMPORANEIDADE E COMPOSIÇÃO: JOÃO CABRAL DE MELO NETO ESCREVE JOAN MIRÓ¹

Bairon Oswaldo Vélez Escallón*

Resumo: Este trabalho foca a relação entre uma noção contemporânea da contemporaneidade e um aspecto do procedimento de composição da poesia de João Cabral de Melo Neto, à luz da leitura que o poeta pernambucano fez da pintura de Joan Miró em ensaio de 1949. Com isso, se pretende mostrar a maneira pela qual Cabral – longe da vontade de ruptura do Modernismo de 22, e afastado tanto do exotismo implícito no paradigma da viagem modernista de “descobrimento do Brasil” quanto das suas possíveis reverberações de uma dialética da colonização – elabora a sua poesia como uma potência anacrônica da imaginação, em que os acontecimentos, para além da sua transcendência, se escrevem como comoções contingentes que tendem a multiplicar as origens, ao invés de meramente registrá-las. Finalmente, se pensará a singular composição do poema cabralino como uma montagem, ou remontagem, de temporalidades heterogêneas, uma meditação areal ou um fazer poesia com “coisas” em que a simultaneidade reclama, mais do que garantir a sincronia temporal com o presente, a contemporaneidade ou sobrevivência de vozes silenciadas por uma civilização catastrófica.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Joan Miró. Poesia brasileira. Anacronismo. Montagem. Modernismo.

Para Artur

Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un Rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

Borges, “La busca de Averroes”, 1949.

CONTEMPORÂNEO DESAPRENDER

O foco deste trabalho é a relação entre uma noção contemporânea da contemporaneidade e um aspecto do procedimento de composição de João Cabral de Melo Neto. Para tal fim, selecionei o ensaio *Joan Miró*, que em 1950 o poeta pernambucano publica em Barcelona, cidade onde se encontrava como diplomata, em

¹ Este trabalho é resultado da minha participação no Seminário de pesquisa entre os alunos do PROCAD (Pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP e Pós-graduação em Literatura da UFSC), ocorrido no dia 12 de maio de 2015. Faz parte, também, das atividades que atualmente desenvolvo em instância pós-doutoral, junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, com supervisão da Profa. Dra. Susana Scramim. A ela e ao professor Raúl Antelo, agradeço a ideia de que surgiu este artigo e as várias sugestões que acompanharam sua escritura. Também agradeço a Bianca Tomaselli, cuja generosa indicação para integrar uma mesa de discussão na mostra *Joan Miró: a força da matéria* (Florianópolis, 2015) serviu de estopim para o “acabamento” desta versão.

* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC. E-mail: flint1883@yahoo.com.mx.

representação do Brasil. O tema desse ensaio, como seu título indica, é a pintura de Joan Miró, e me interessa porque, como veremos, o *insight* prosaico cabralino nos permite pensar um conceito de contemporaneidade que está para além da mera sincronia temporal, assim como para além da compreensão de uma temporalidade homogênea ou unilinear. Ou seja, a noção de contemporâneo que podemos pensar a partir do ensaio *Joan Miró* pode nos servir para remontar certo historicismo que atravessa as historiografias da arte dominantes no cenário acadêmico do século XX, assim como algumas das noções que lhes são correlatas, como: autonomia, representação, evolução, arte ou literatura nacionais, naturalidade e ruptura.

Antes de tudo, gostaria de convocar um trecho de um ensaio de Giorgio Agamben, intitulado “O que é o contemporâneo?”. Nesse ensaio, originalmente uma aula inaugural que o filósofo apresentou em 2006 em uma faculdade de Artes e Design na Veneza, Agamben, coloca:

Somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p.69).

Ou seja, toda origem é uma questão do presente, é uma operação atual, algo que se constrói a partir do agora e que reclama o passado de acordo com necessidades ou contingências prementes. Cara a Walter Benjamin e a Friedrich Nietzsche, essa noção nos permite pensar uma outra chave do moderno, uma alternativa ao pensamento historicista, que inevitavelmente condena o arcaico ao passado ou à infância, e que inevitavelmente condena culturas inteiras à submissão colonial, pois não raramente infância, primitivismo e atraso aparecem associados às características de nações recentemente “descobertas”. Assim, transitando uma via antes transitada por James Clifford, Agamben complementa:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico (AGAMBEN, 2009, p.70).

Uma das razões declaradas por João Cabral de Melo Neto para se interessar por Joan Miró é a de que esse pintor catalão, progressivamente, abandona a perspectiva pictórica que o Renascimento erigiu como um valor absoluto ao naturalizar esse tipo de representação como o ideal da Arte Ocidental (Cf. 1997, p. 17 et ss.). Não só da arte: como muito bem demonstrou o fenomenólogo existencialista Maurice Merleau-Ponty, que coincide em muito com a leitura elaborada pelo próprio Cabral, essa perspectiva transformou a própria percepção, erigindo-se como a forma mais “natural” e realista

possível da própria visão² (Cf. 1974, p. 65 et ss.). A perspectiva pictórica, no entanto, apesar de ter sido elevada a “lei natural da percepção”, nunca proveio de um lugar que não fosse da ordem da cultura, que é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo. A perspectiva difere da visão espontânea ao ser uma renúncia ao espetáculo inteiro e vivo do mundo, em que as dimensões dos objetos não dependem de nenhuma referência subordinante e têm, dessa maneira, valores absolutos para a percepção. Ao se adotar uma perspectiva, seria preciso fechar um olho e circunscrever a visão, para levar à imagem representada no papel as medidas comuns obtidas e segundo as quais os objetos teriam tamanhos relativos entre eles. Ora, também a moldura, o quadro que encerra a representação, subordina todos os elementos em função de um ponto de fuga e de uma linha de horizonte que determina as posições relativas entre os objetos representados. Renunciando à simultaneidade dos objetos, à sua existência comum e diferenciada, independente de qualquer focalização relativizante, a perspectiva os organiza em uma profundidade que anula o tempo (onde cada ganho é ao mesmo tempo perda, e em que o mundo das coisas chama o olhar em todas direções e o faz adotar e rejeitar todas, vez por vez) imobilizando tudo em uma só imagem segundo a lei comum do espetáculo: “Todo o quadro está no passado, no mundo do completo ou da eternidade”:

A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para representar uma realidade que se daria a todos os homens dessa maneira: ela é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado, possuído de parte em parte, num sistema instantâneo [...] [É] a relação do adulto seguro de si com o mundo que domina [...] a metamorfose do mundo percebido num universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 67).

Em nada deve estranhar-nos que essa “lei natural da percepção” tenha sido sistematizada no Renascimento, precisamente o período que cria o mercado da arte tal qual o concebemos, ou melhor, tal qual foi a lógica mercantil da arte na sua história moderna. Quando a arte obedece a um mecenato secularizado, no caso burguês, as suas formas de representação de muitos modos incorporam a própria percepção da clientela³. Por outra parte, talvez não seja ocioso lembrar de passagem que é com *De pictura* (1436), de Leon Battista Alberti, o célebre arquiteto e teórico renascentista, que nasce a perspectiva como teoria ou lei do valor pictórico. Também vale lembrar que com *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550-1568), de Giorgio Vasari, o biógrafo de Alberti, nasce o “conceito-Renascimento”, assim como a História da Arte como disciplina isolada e ordenada a um sentido teleológico⁴.

² O fato dessa “lei” ter sido aperfeiçoada e teorizada em uma fase crucial de expansão da sociedade mercantil (centralizada em grandes metrópoles europeias) assim como do mercado da arte e da sua correspondente clientela, não é desprezível, embora seja preciso apenas mencioná-lo por não se inserir necessariamente no curso desta argumentação. Não por acaso, tudo isso também coincide com um progressivo desenvolvimento das técnicas da imprensa, das obras artísticas propriamente “prosaicas” e com o aparecimento do romance como “lei do gênero” claramente diferenciada. Limito-me a enunciá-lo.

³ Cf. p.ex. a pintura de Jan van Eyck, *Os esposais dos Arnolfini* (1434). Daqui em diante, todas as imagens serão apenas referenciadas pelo seu título, autoria e data. Não as reproduzirei, pois o leitor poderá encontrar essas imagens na internet com os dados fornecidos e uma ferramenta de procura adequada.

⁴ A respeito dessa filiação, Cf. DIDI-HUBERMAN, 2000; 2009.

Notemos que em imagens medievais⁵ não é uma lei de percepção “natural” que organiza as figuras, mas a autoridade da Igreja ou da fé. Não é uma posição focal que hierarquiza as figuras, mas um poder transcendente que dispensa qualquer realismo. Para o caso da representação figurativa posterior ao Renascimento, poderíamos também dizer que o princípio de organização e hierarquização é metafísico, só que de uma metafísica secularizada: não é mais Deus, mas a lógica, a matemática, a geometria e, finalmente, todos, os rudimentos culturais do homem civilizado, do homem que acede à “cultura”, que organizam e hierarquizam as representações. Lembremos que o Renascimento se dá precisamente em sincronia com o “descobrimento” de América⁶ e que, de alguma maneira, ele será a pauta do valor cultural da arte ocidental.

Antes de continuar com formas de representação alternativas, talvez primitivas ou arcaicas, gostaria de destacar algumas características gerais da perspectiva renascentista: 1). Ela se apresenta como natural, porém não o é, pois nós não vemos com um olho só e também não de um ponto fixo; 2). Todo movimento pintado é um movimento ilusório, um artifício de véus e cabelos esvoaçantes⁷, pois para ver o quadro devemos nos colocar em uma posição de imobilidade; 3). Dado que o movimento é um artifício representacional, dado que nos é subtraída a liberdade de movimentos, todo elemento representado parece ocupar o seu lugar de uma vez e para sempre, ou seja, à imobilidade do observador corresponde a imobilidade dos objetos pintados dentro de um marco fechado com referência a um ponto central que absolutiza uma única perspectiva ou ponto de vista.

É importante reter essas características, que mais adiante aproximarei de uma “lógica do quadro”. Tomo essa denominação de Georges Didi-Huberman, que no catálogo *Atlas* (2011), distingue dois modelos epistemológicos para a história da arte: o *quadro*, fixo, fechado, absoluto, pronto, representacional, autônomo e a *mesa*, ou *campo operatório*, que mais adiante passarei a explicitar.

Antes disso, entretanto, gostaria de mencionar duas imagens de Miró.

A primeira é uma paródia de *O tangedor de alaúde* (1661), uma pintura do flamenco Hendrick Martensz Sorgh. É perceptível que, no seu *Interior holandês I* (1928), Miró brinca com a perspectiva que estava nesse quadro flamenco. Note-se, p.ex., o detalhe do azulejo do chão, nos dois quadros. Também é importante destacar a espiral que Miró pinta na parte inferior desse quadro de 1928 (à direita do azulejo pintado, teimosa e humoristicamente, sem ilusão de profundidade), pois é um tipo de linha que também parodia a linha reta perspectivista, assim como o som da música do tangedor de alaúde é representado como um pentagrama torto e espiralado. Destaco: o movimento em

⁵ P.ex.: *Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e o Menino, os santos* (1190, mosaico; Catedral de Monreale, Sicília). Ou, também: *Cristo lavando os pés dos apóstolos* (1000, ilustração do livro do Evangelho de Oto III; Bayerische Staatsbibliothek, Munique).

⁶ Dessa maneira, ao menos, o entendia o historiador Germán Arciniegas, que em *Biografía del Caribe* (1945), reclamava para o continente americano um lugar de destaque na história da eclosão das inéditas concepções científicas e culturais que, após o chamado descobrimento, estremeceram o mundo ocidental. Do ponto de vista desse autor, os séculos de ouro da Espanha, França, Inglaterra; a passagem da geometria plana à geometria do espaço; o próprio Renascimento; tinham uma dívida imensa com o continente expropriado (Cf. 1966).

⁷ Ver, p.ex., a pintura *O Nascimento de Vênus* (1484-1486), de Sandro Botticelli.

Miró se relaciona com essa voluntária torção da linha, de fato é destacado esse procedimento no ensaio de João Cabral, para quem “em Miró a linha é a mola”⁸ (MELO NETO, 1997, p. 30).

A segunda imagem que queria mencionar é *La masía* (1921-1922), um quadro da juventude de Miró, uma representação da granja familiar situada na aldeia de Mont-roig, Província de Tarragona, na Catalunha. Nesse quadro, não se pode perceber uma única perspectiva com uma única linha de horizonte ou com um só ponto de fuga: são vários. De fato, Léonce Rosenberg, *marchand* de Miró à época, sugeriu ao pintor dividir esse quadro em seis quadros, cortar, pois da maneira que estava parecia muito estranho, iria ser difícil vendê-lo⁹. Ou seja, *La masía* é um momento chave, em que o vanguardista Joan Miró, como antes o cubismo com Braque, Gris, Picasso, ou Duchamp (com o seu *Nu Descendo uma Escada n° 2*, 1912¹⁰), está desconstruindo a perspectiva renascentista. O procedimento de Miró, e isso será fundamental para Cabral, não simplesmente rejeita a perspectiva, mas a multiplica, passa de uma única visão, de um único ponto de vista, para vários.

Evidentemente não é que Miró não sabe o procedimento da perspectiva renascentista, mas que ele bem soube desaprendê-lo¹¹. A respeito disso, cito uma das partes do poema “O sim contra o sim” (*Serial*, 1959-1961), também um poema de múltiplas perspectivas, em que se montam os perfis poéticos de vários artistas e escritores¹². Talvez nisso seguindo o conselho do *marchand*, cito apenas a parte que corresponde a Miró:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,

⁸ Também é procedimento destacado por Michel Leiris que, em ensaio de 1947 para uma edição americana das gravuras de Joan Miró, pensa essa torção da linha como um “exercício de mântica”: “Parcelso observou – e dou-lhe crédito – que não seria possível haver apenas uma quiromancia [...], mas, sim, mânticas a partir da interpretação de cada tipo de linha que encontramos tanto no corpo humano quanto no conjunto da natureza: plexo de veias, desenhos nas cascas das árvores, traçados de veredas e caminhos, etc. O desenho de Miró parece propor um exercício de mântica desse gênero: tem um significado em si mesmo, e não apenas pelos objetos que descreve” (LEIRIS, 2015, p. 32).

⁹ Finalmente, o quadro foi adquirido por Ernest Hemingway, como informa o verbete “Joan Miró”, no site do Museu Berardo de Lisboa: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/371>. Sobre a sugestão de cortar o quadro, Cf. MALET, 1992.

¹⁰ *Mujer desnuda subiendo la escalera*, desenho de Miró de 1937, é uma paródia desse quadro.

¹¹ Em relação com o caráter de “divisor de águas” de *La masía*, a meio caminho entre realismo e cubismo, assim como em relação com a multiplicidade de vistas nessa pintura, Cf. SWEENEY, 2015, p. 228.

¹² Não por um acaso, já em 1965, José Guilherme Merquior destaca em Cabral um “método”, mistura de raio-x e cubismo que, para além de qualquer antropomorfismo, consegue “contemplar as coisas de novo jeito”. Assim, o crítico destaca em *Serial* a adoção de um procedimento, “o do poema em série”, para logo associá-lo a dois “grandes organizadores, os cansados do improviso, [que] recomeçam penosamente a árdua redescoberta do mundo: Miró e Mondrian” (MERQUIOR, 1994, p. LIX).

a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se
(MELO NETO, 1994, p. 273).

Desaprender é algo muito importante para Miró¹³, como o será para Cabral. Sair do automatismo que toda uma tradição lega ao artista, uma tradição que pode ter inúmeras vantagens, mas que também tem as suas catástrofes¹⁴. Assim como a perspectiva renascentista incorpora visões de mundo que são agenciadas culturalmente e invisibilizadas ou naturalizadas pela força ou pelo costume, há noções da arte moderna e da sua historiografia que, se bem tenderam à desconstrução dos pressupostos da arte ocidental pré-vanguardista, incorporaram alguns dos seus piores hábitos e hierarquias de valor. Vou abordar, na sequência, uns poucos exemplos disso, para ver como a lógica quebrada por uma concepção alternativa de arte está para muito além dos procedimentos de representação: se essa concepção alternativa não modificasse também as concepções do tempo, do espaço, da história e, conseqüentemente, da relação entre arte e vida, ela não chegaria a constituir uma modificação tão significativa, nem mesmo uma alternativa autêntica. Por isso, desaprender é fundamental, Cabral *dixit*¹⁵.

¹³ Em relação com essa tendência anticonvencional, veja-se o ensaio “Realidade e supra-realidade” (*La gaceta literária*, Madri, 1928), em que geralmente se reconhecem os traços iniciais da “paranoia crítica” de Salvador Dalí. Nesse ensaio, ademais, Dalí comenta, após a menção de Miró: “hoje, a poesia está na mão dos pintores” (2015, p. 214-216).

¹⁴ A respeito de esse obsessivo desaprender, Cf. MARTÍN; LÓPEZ; ROBLES, 2011, veja-se particularmente o subcapítulo “Miró. Pintura y antipintura” (p. 140-143).

¹⁵ Também para Leiris é fundamental esse “desaprender” do artista catalão, e não sem uma associação com a linguagem poética. De fato, o autor de *África fantasma* lê nesse Miró (“Sancho Pança, mais cavaleiro de asnos do que de rocinantes”), um permanente apagamento entre fronteiras: o trabalho manual equivale ao trabalho intelectual, é “um tipo de mão inteligente”; o figurativo não se separa taxativamente do não figurativo, nem a arte da antiarte; e o artifício é uma sorte de força natural miraculosa. Assim, Leiris entende que a melhor maneira de abordagem da obra de Miró deve: “esvaziar a cabeça, olhar para ela [para a obra] sem segundas intenções e lavar os olhos, como se ela fosse água capaz de limpar a poeira acumulada depois de tantas obras de arte. Graças à inocência descoberta, enormes portas se abrirão em nós, as portas da poesia” (LEIRIS, 2015, p. 33 et ss.).

DA OBRA AO TEXTO

Há historiadores da arte de vanguarda que, mesmo sendo muito perspicazes a respeito de formas, procedimentos, períodos, etc., o são menos em relação à perspectiva histórica que adotam. Ou seja, pouco aprenderam das próprias vanguardas que, como muito belamente narra James Clifford no seu ensaio sobre o surrealismo etnográfico (2008), conseguiram entender de que maneira a história cultural das metrópoles era catastrófica, produtora de ruínas, marginalizadora, fundamentada na escravidão, na expropriação e no extermínio de povos não ocidentais. Por essa razão, por exemplo, quando o cubista Carl Einstein se dispõe em 1915 a escrever uma história da escultura africana, *Negerplastik*, ele se encontra com duas dificuldades de ordem epistemológica: o Ocidente não reconhece ao negro africano nem história nem arte, pensa que ele vive fora da história e que só produz objetos ritualísticos de pouco valor, artesanato, e não arte. Eles não têm arte nem história, nós dizemos, diz Einstein, e com isso manifestamos “a nossa ausência de conhecimento ao seu respeito, [o que] só serve para oprimi-los injustamente” (2011, p. 30). Algo semelhante diagnosticava outro historiador da arte, Aby Warburg, que na sua conferência de 1923 sobre os índios Pueblo da norte-américa descreve o ritual da serpente, propiciatória das chuvas no deserto do Novo México, como uma intervenção na natureza de profundíssima racionalidade, uma causalidade dançada que permite a esses índios intervir numa realidade adversa. Warburg é muito claro quando, na mesma conferência, confirma – a partir da imagem do Tio Sam – que nós também vivemos de mitos, acreditamos em forças sobrenaturais, como a história, ou como o progresso que traz até a nossa casa água e luz sem que saibamos muito bem de onde essas coisas vêm, a nossa mitologia é a tecnologia moderna (Cf. 2010, p. 64 et ss.). Mas somos bárbaros, denuncia Warburg, queremos impor violentamente os nossos mitos a esses povos supostamente primitivos, os vestimos, tiramos a língua deles, os oprimimos injustamente apesar deles, na sua diferença concreta, serem como nós. Ou seja, Warburg e Einstein, desaprenderam uma dogmática do progresso e aprenderam, como Walter Benjamin, que não há documentos de cultura que não sejam, também, monumentos da barbárie, ou seja, todo processo “civilizatório” é bárbaro porque, como disse uma vez Lévi-Strauss, usa e abusa da noção de bárbaro, de incivilizado. *O bárbaro é, antes de tudo, o homem que acredita na barbárie*: produz uma exceção à regra para fundamentar a regra, e depois exclui aquilo que produziu como marginal.

Agora vou dar, rapidamente, exemplos de historiadores da arte que, cada um à sua maneira, optaram por não desaprender junto com as vanguardas, apesar de que são cultores da vanguarda. Adorno tinha enormes problemas para reconhecer valor ao *jazz* e ao cinema, declarava sair menos inteligente desses espetáculos. Clement Greenberg, um outro exemplo, escreve em 1939 um artigo, “Vanguarda e *kitsch*”, em que condena qualquer figurativismo como sinônimo de atraso, de concessão à indústria cultural, de cessão de espaço ao mercado ou à necessidade de entretenimento de massas precariamente alfabetizadas. Um simulacro, um artesanato industrializado, uma diminuição da arte em prol do popular. Para Greenberg, a arte de vanguarda deveria ser uma “consciência superior da história ligada à evolução do pensamento científico de causa-efeito” (1997, p. 28), e isso só seria atingível por uma exploração dos meios puros da pintura: cor, forma, linha, espaço, superfície: a verdadeira arte de vanguarda seria absolutamente abstrata ou não seria. Um outro historiador, Ernst Hans Gombrich, toma

para si, na sua *História da Arte* (1950), a tarefa de iniciar os recém-chegados ao mundo da pintura, de instruir os adolescentes, os menos instruídos, naquilo que é a arte verdadeira, excluindo as raridades, as exceções, em prol da narrativa coesa de uma história progressiva¹⁶. Não por acaso, esse livro de Gombrich, de mais de 700 páginas, dedica apenas 16 à arte primitiva, americana, africana e oriental. O título desse capítulo não poderia ser mais sintomático: “Estranhos começos” (1995, p. 39). Um último exemplo, mais próximo de nossa cronologia, Peter Bürger, que em sua *Teoria da vanguarda* (1974) postula a ideia de que as vanguardas históricas tiveram o papel heroico de tentar a destruição das barreiras entre vida e arte. Tentaram sem sucesso, diz Bürger nesse livro, e toda tentativa das chamadas pós-vanguardas por retomar os pressupostos ou procedimentos das vanguardas históricas é uma tentativa falha, um simulacro, a mera imitação de um fracasso.

Percebamos algo: esses historiadores representam uma só perspectiva: eles entendem que a história é progressiva, que ela só tem um sentido, que todos os elementos “montados” na narrativa histórica estão no seu devido lugar e merecem a atenção que recebem. Ou seja, toda a catástrofe está justificada porque o progresso é um fato consumado e ainda em curso. Quem morreu, morreu, e não há o que fazer quanto a isso no presente. O contemporâneo, desta perspectiva única, é o sincrônico. *Welcome back, Hegel*. Poderíamos dizer que esses autores são expressão historiográfica da perspectiva renascentista.

Há alternativas a esse ponto de vista unificado pela violência? É claro que sim, existem. Há uma genealogia imensa, constelacional, de que não vale a pena agora, nem depois, tentar determinar uma única origem. Eu vinculo essa tradição com Nietzsche, e com as teses sobre a história de Benjamin, que antes mencionei rapidamente. Como expressões paradigmáticas de uma compreensão não dogmática da história da arte estão, por exemplo, Einstein e Warburg, que antes mencionei. Também poderia mencionar a Benjamin Buchloh (2000) e a Hal Foster (2001), que evidenciam, de maneira contundente, de que maneira as neovanguardas, longe de uma imitação vazia dos procedimentos das vanguardas históricas, os resignificam de uma perspectiva atual e situada. Ou seja, a potência para esses historiadores não está na forma, mas no gesto, na força que se manifesta na reapropriação de procedimentos e dispositivos supostamente esgotados. Se um artista como Andy Warhol retoma procedimentos como as colagens dadaístas, surrealistas ou as repetições de vistas dos cubistas, ele não o faz porque quer imitar esses artistas, mas porque urgências do momento reclamam essas maneiras de proceder (Cf. FOSTER, 2001). De fato, é no retorno desses procedimentos, nessa repetição diferencial da neovanguarda, que a vanguarda se faz legível hoje: o efeito produz a causa. Eis o *readymade* de Duchamp, ou o Pierre Menard de Borges: Kafka cria seus precursores.

Georges Didi-Huberman, que retoma esse debate, postula em *Atlas* (2011), uma maneira análoga de procedimento historiográfico. Se o historicismo privilegia um particularismo elevado a universal, ou seja, se ele se constitui como a perspectiva única dos dominadores da história, se ele enquadra e decide as posições absolutas dos objetos e obras artísticas em um quadro único: o Ocidente, cabe proceder por uma multiplicação das perspectivas. Esse é o segundo modelo epistemológico que antes mencionei, e que

¹⁶ Ver, a esse respeito, o “Prefácio” à primeira edição dessa *História da arte* (Cf. 1995, p. 7-10).

Didi-Huberman, com Warburg, toma de procedimentos de artes como o cinema, a poesia, ou a pintura: a mesa ou campo operacional: o historiador monta, compõe, remonta, de acordo com necessidades de momento, e o sentido do relato histórico não vem de uma transcendência histórica, não vem de uma história da salvação, mas ele surge da própria montagem. Dado que montagens, como no cinema, são variáveis (pensemos em Kuleshov, em Vertov ou em Eisenstein), os mesmos elementos, montados em formas diversas, produzem sentidos diversos¹⁷. Entendida a história como um relato montado, como uma com-posição, outras vozes aparecerão, distintas das vozes dos dominadores e vencedores. *Da obra ao texto*, poderíamos dizer.

CAMPO/ ERRO DE PORTUGUÊS

Para mim, de fato, tudo se remete ao reencontrar, na vida nada se descobre...

Joan Miró, “Entrevista com J.J. Sweeney”, 1948

*

Após o período acima mencionado, em que Miró multiplica as perspectivas, progressivamente abandonará também a própria perspectiva renascentista. Fará uma pintura cada vez mais bidimensional, mais plana¹⁸. É um gesto. Concretamente no apartado “Miró contra a pintura” do ensaio *Joan Miró*, Cabral lê esse gesto como uma valorização da superfície, isto é, do suporte, em detrimento da ilusão de tridimensionalidade do quadro (1997, p. 21-22). A pintura de Miró, quanto à organização das figuras e quanto ao movimento do observador a respeito delas, cada vez mais se aproxima das pinturas rupestres do neolítico e do paleolítico, a arte pré-histórica¹⁹. Também é semelhante, quanto ao seu procedimento de montagem multi-perspectivista,

¹⁷ A esse respeito, em análise dos procedimentos do livro *Serial*, José Guilherme Merquior destaca: “Cubismo, porque essa poesia se torna plástica pelo visual, mas sobretudo pela correlação de planos, pela multiplicidade de sentidos, pelo contraponto de imagens cercando a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano. Correlação, em consequência, menos do que interpenetração. Está nela a origem do poema em série, do serial onde a caça ao objeto (pessoa ou coisa) se sucede nos *flashes* de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do *'cameraman'* consegue unir sem perda de fluidez, de modo que o que era filme eisensteiniano [...] vira narração americana” (1994, p. LXIII).

¹⁸ Nisso seguindo postulados caros à vanguarda e que teriam expressão paradigmática, p.ex., no *Manifesto dimensionista*, redatado pelo pintor Charles Sirato em 1935 e assinado, entre outros, por Ben Nicholson, Alexander Calder, Vicente Huidobro, Joan Miró, Moholy-Nagy, Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Robert e Sônia Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky e Francis Picabia. A respeito da pintura, o Manifesto comina a “quitter le plan et à occuper l'espace. Peinture dans l'espace « Konstruktivisme » Constructions Spatiales. Compositions Poly-matérielles”. A respeito da Literatura: « la L i t t é r a t u r e à sotrir de la ligne et à passer dans le plan. Calligrammes. Typogrammes. P l a n i s m e . (préplanisme) Poèmes Electriques” (SIRATO, 2010, s/p). Destaco também, em relação com esse manifesto, o seguinte trecho, em que se reforça a ideia da necessidade de um pensamento situado para além de pretensões universalistas, o que é fundamental para este trabalho: "l' 'art à n+1 dimension' (le planisme) se soucie peu de la destinée individuelle. Parce que la signification de la vie individuelle s'efface et perd le privilège de la véritable existence par suite de la libre association du temps et de l'espace" (*apud* ANTELO, 2012, p. 46).

¹⁹ Perceba-se isso, p.ex., nos quadros *Carnaval de arlequim* (1924), ou *El somriure de les ales flamejants* (1953).

às *auca*s catalãs²⁰, ou aos retábulos góticos e barrocos, e foi muitas vezes comparado com os desenhos infantis²¹. Ao mesmo tempo em que aprendeu a nos deixar ver a tela em que pinta, Miró desaprendeu, talvez por uma imitação das manchas que há nas cavernas do homem pré-histórico²². O visível não é mais um fundo em projeção, mas uma parede, e essa superfície não tem uma figura central, não há uma hierarquia clara entre as figuras.

De que maneira compõe o pintor, como ele monta as figuras e qual a relação disso com a própria “totalidade” de cada pintura? Em uma entrevista da década de 80²³, Joan Miró esclarece: nenhum dos títulos dos seus quadros preexiste à própria execução da pintura, eles ocorrem ao pintor só depois de terminada a composição. Como uma criança, ele diz, que recebe o nome só depois do nascimento. Nada existe antes da montagem, note-se²⁴. Nada. Inclusive o título vem depois. Ou seja, o quadro está vivo como uma criança, e como a uma criança, os adultos têm que apreender a conhecer. E vivo está o observador, que tem que se mexer, seguir as linhas, remontar a estória adotando múltiplos e vivos pontos de vista, optar pelo que para ele é mais interessante²⁵.

É possível se pensar que a identificação de Cabral com Miró se dá em razão de uma coincidência entre os temperamentos deles dois e por uma afinidade relacionada com os seus lugares de origem: os dois são provincianos: Miró é de Mont-roig, uma cidadezinha, e Cabral é pernambucano, do Recife, em um Brasil fortemente centralizado. Não por acaso, em 1947 Michel Leiris falava da pintura de Joan Miró, considerando seus aspectos folclóricos e infantis, como um “surrealismo camponês, ligado à terra” (2015, p. 33). De

²⁰ P.ex., a *Auca del Sol i de la Lluna*, uma ilustração de Pere Abadal de Moia (Cataluña), do ano 1676.

²¹ J.J. Sweeney, em artigo de 1948, aproxima os procedimentos de Miró, concretamente, com a escultura negro-africana cara aos cubistas, com a arte primitiva em geral, e com os desenhos infantis. Por outra parte, na entrevista que complementa esse trabalho, o próprio Miró reconhece o seu interesse pela arte catalã e pelos retábulos góticos (Cf. 2015, p. 227-229). Há toda uma tradição de pensamento que aproxima à infância a “lógica” dos procedimentos de corte e montagem. A esse respeito, cito apenas “História cultural do brinquedo” e “Brinquedo e brincadeira” publicados por Walter Benjamin em 1928. Também vale a pena lembrar o ensaio *La importância del analfabetismo* (1930), de José Bergamín, em que se pensa o cinema como uma invenção infantil e analfabeta.

²² Dois anos antes da escritura do ensaio de Cabral de Melo Neto, em 1947, Michel Leiris fazia uma leitura semelhante dessa valorização da superfície: “Pintura apenas, que se produz quase involuntariamente, como os grafites, e transforma a parede vertical na qual está pendurada, tornando-a viva perto de nós, vivos, e repleta de seres cuja existência congelada parece ser, eternamente, paralela à nossa. // Para Miró, uma tela não serve para enfeitar a parede; ela é, isto sim, a própria parede que enfeitamos, que transformamos em algo vivo. // Esse é o aspecto de arte rupestre (ou grafite) da pintura de Miró” (2015, p. 31).

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMmMX6JtVd8>

²⁴ Também neste ponto coincidem Cabral e Leiris. Para o primeiro, em relação com o “desaprender” e com o consequente procedimento de composição “Miró não pinta quadros. Miró pinta” (1997, p. 39); para o segundo “a obra *diz*, mas, literalmente, não *quer* dizer nada” (LEIRIS, 2015, p. 38) [Destques no original]. A esse respeito Cf., também, a nota 19 deste trabalho.

²⁵ Precisamente em função dessa “questão de montagem” (que Leiris leu como um “jogo caleidoscópico” ou um “jogo de construção, [um] magnífico jogo da infância ou da adolescência” que fabrica “todo tipo de coisas com um número limitado de elementos combinados e recombinados”), pode-se pensar uma política do anacronismo. De fato, Leiris, que não duvida em atribuir a sua própria noção de anacronismo ao contato com Marcel Duchamp, vê nas telas de Miró: “Obras que estão totalmente *no presente* e que compreendemos de imediato, sem excedentes, [...] o imediato, o instantâneo, [...] [que] equivale a um tipo de eternidade” (2015, p. 38). Por outra parte, não seria absurda uma aproximação entre o procedimento-Miró e o procedimento-Roussel, um jogo de construção com um número limitado de elementos combinados e recombinados, que para César Aira tinha a virtude de preencher o tempo vital do escritor, deixando dessa maneira “a literatura nua” (Cf. AIRA, 2013).

fato, existe um quadro da juventude de Miró, de 1918, intitulado *Montroig, la iglesia y el pueblo*, que tem uma singularidade enorme: a terra, esse componente telúrico destacado por Leiris, parece uma maquete em cima de uma mesa. Cabral, em *Paisagens com figuras* (1954-1955), inclui um poema que guarda enorme relação com esse quadro e se intitula “Campo de Tarragona”. Cito apenas os seguintes trechos:

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.
[...]
No campo de Tarragona
dá-se em guardar desvãos:
como planta de engenheiro
ou sala de cirurgião.

No Campo de Tarragona
(campo ou mapa o que se vê?)
a face da Catalunha
é mais clássica de ler.

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.
[...]
Girando-se sobre o mapa,
desdobrando pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão. [...]
(MELO NETO, 1994, p.130)

Note-se: o campo do poema é um campo pintado, um mapa, uma planta de engenheiro, uma constelação. Ou seja, uma junção de elementos heterogêneos, um campo operatório ou, em palavras do Benedito Nunes de *O dorso do tigre* (1969):

A máquina do poema é, afinal, a máquina do mundo. Trabalhando à maneira de um tear que tece num sentido e destece noutra os fios de diversas tramas complicadas, ele [-Cabral-] fabrica e destrói, agrega e desagrega, mediante operações diferentes, as várias peças da realidade social e humana (NUNES, 1994, p. LXIX).

Esse tecer de “situações, coisas e seres de natureza heteróclita [que] encadeiam-se, entrelaçam-se e confundem-se” (NUNES, 1994, p. LXIX) é algo que incorpora fortemente a poesia de Cabral, que em poemas como “O sim contra o sim” (já citado), “*Estudos para uma bailaora andaluza*” (*Quaderna*, 1956-1959) ou “Festa na casa grande” (*Dois parlamentos*, 1958-1960), nos descreve objetos desde múltiplas

perspectivas: a *bailaora*²⁶ é fogo, é livro, telégrafo, centauro, estátua e árvore (Cf. 1994, p. 195-201). O casaco de engenho de “Festa na casa grande” é descrito de dentro, de fora, de perto, de longe, ausente, sujo, ou limpo, com ou sem bom cheiro, etc., em fragmentos numerados e embaralhados propositalmente no poema, para evitar a leitura linear, ou sugerir múltiplas ordens possíveis²⁷. É uma poética sem leis prévias, pela qual movimento e imagem se dão, se impõem, valem por si mesmos e podem ser adotados sucessivamente pelo espectador sem a exigência de um centro que tudo comande. Nada existe antes da montagem, o poema é um campo vivo, e vivo está o leitor, que tem que se mexer, montar e remontar as imagens do poema, adotando múltiplos e vivos pontos de vista, optar pelo que para ele é mais interessante.

**

Esclarecido esse procedimento de montagem, de composição (lembramos que Cabral escreveu o ensaio teórico “Poesia e composição”, em 1952) – composição que até etimologicamente é “junção, reunião, de posições diversas” –, é preciso pensar de que maneira é significativa essa poética de composição no contexto cultural brasileiro. Evidentemente, Cabral não adota um procedimento de um pintor estrangeiro por simples capricho. Não. Acredito que ele adota por essa afinidade entre provincianos que mencionei antes.

Quando se multiplicam as perspectivas aparecem outras vozes, outras imagens, que talvez uma perspectiva única tenha marginalizado²⁸. Pensemos por exemplo no quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil* (1858-1861), que relata pacificamente esse primeiro contato. Nesse quadro, Meirelles retoma a anedota contada pela carta de Pero Vaz de Caminha, que é de 1500, mas que só foi publicada em 1817. Perceptivelmente, uma espécie de moldura interna ao quadro, formada por índios representados à sombra, destaca um ponto de confluência obrigatória do olhar: a cena luminosa do ofício católico perante uma cruz de madeira. Portanto: o quadro marginaliza pontos de vista que também poderiam contar a mesma história, talvez de maneira menos amável. Quem sabe.

A questão fundamental é que esse relato representa essa marginalização como algo necessário, em prol de um progresso simbólico, de um empreendimento civilizatório que, como fundação Romântica da República Brasileira, não pode deixar de representar à

²⁶ Em relação com a dançarina espanhola, Cf. os quadros *Danseuse espagnole I* (1928) e *Retrato de bailarina espanhola* (1921), em que Miró aborda esse motivo de maneiras diversas. Note-se, no quadro de 1928, o procedimento de montagem com elementos heterogêneos e a valorização da superfície, abordados neste trabalho.

²⁷ Esse procedimento de leitura também está indicado nas orelhas de *Dois águas*, escrito não assinado, mas provavelmente redatado pelo próprio Cabral: “[este livro contém] de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla” (MELO NETO, 1994, p. LII).

²⁸ Em “O *Auto do Frade*: as vozes e a geometria” (2003), Alfredo Bosi detecta, de maneira perspicaz, o procedimento através do qual Cabral, talvez retomando as composições de *via crúcis* e retábulos, faz do *Auto do Frade* (1984) uma polifonia, um “poema para vozes” que dá conta de um “saber social não homogêneo” (1994, p. LXXV). Leve-se em consideração que, no seu texto de 1947 sobre Miró, Michel Leiris anota: “Analogia com a farsa para marionetes de Federico García Lorca, *Retábulo de Don Cristobal*” (2015, p. 34).

margem aquilo que estava aqui quando da chegada dos colonizadores e que deve ser superado. Passividade, indolência, até uma certa preguiça, são observáveis nessa moldura sombria. Esse relato foi em grande medida adotado pela literatura brasileira e pela historiografia brasileira. Pense-se, por exemplo, nos Hércules-Quasimodos da carnificina de Canudos, que foi relatada por Euclides da Cunha como um mal necessário. Ou no livro de Euclides sobre a selva, *À margem da história* (1909), de título mais que eloquente. Ou pense-se em *Macunaíma* (1928), e no seu lema “Ai, que preguiça!”. É um belo relato do *tangedor de alaúde* Mário de Andrade, algo que o Modernismo de 22 reclamava como uma necessidade: conhecer o Brasil, o índio, o negro, conhecer o primitivo. Só que sob a premissa essencial de superar o atraso que esse primitivo preguiçoso representa. Por isso, talvez, no final da rapsódia, Macunaíma se transforma em estrela, ou seja, se transforma em mito: uma origem certa, porém já morta. Pensemos na *Formação da literatura brasileira* (1957) de Antonio Candido, que nos diz que a literatura brasileira “é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” e que aqui deveria instalar-se “o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (1975, p. 9).

Caracterizada essa tendência com esses poucos exemplos (que espero não configurem uma redução em demasia grosseira), vale a pena lembrar de que maneira essa tendência se manifesta em leituras do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Só um exemplo: Antonio Candido, em texto publicado em 1943 (*Folha da Manhã*, 13 de junho), diz a poesia ser a “grande via de expressão” do Norte, em contraposição com um centro-sul – em que o crítico se inclui – de uma tendência “como que pragmática de utilizar a inteligência e a sensibilidade na análise de nosso tempo e de seus problemas” (1994, p. XLVII). Intitulado “Poesia ao Norte”, esse texto de Candido diagnostica precisamente a lógica composicional, constelacional, do poema cabralino, destacando os “valores plásticos” de “imagens materiais” (p. XLVIII) que formam como “estereogramas poéticos”, um “cubismo de construção [...] sobrevoado por um senso surrealista de poesia”²⁹ (p. L). Apesar do diagnóstico certo, Candido vê nesse procedimento de composição “um certo empobrecimento humano”, uma desumanização mallarmeana que, querendo alcançar estrelas pode ficar nos escolhos (p. L), e espera que o jovem Cabral de Melo Neto supere esse “erro da sua poesia” pelo “aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si” (p. LI). Notemos que Candido não só confina o Norte à sensibilidade, em contraste com a *intelligentsia* centro-sulista, mas também toma o papel de pai, aconselhando o jovem poeta. Infância e provincianismo, precisamente, formam o quiasma do que neste ensaio procuro caracterizar como alternativa a toda dogmática do progresso, uma opção pela diversificação do olhar, via montagem, em detrimento da composição linear do historicismo.

²⁹ Marly de Oliveira, no prefácio à primeira edição da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto (1994), destaca a maneira em que o autor evita ceder a qualquer automatismo, seja da escritura automática do surrealismo, seja do raptó subjetivista ou confessional de uma concepção beletrista (Cf. 1994). Nisso, provavelmente, Oliveira se orienta pela própria leitura que Cabral faz do surrealismo em Miró (Cf. CABRAL, 1997, p. 40-42).

Essa história poderia ser contada de outra perspectiva? Sim, é a tentativa, por exemplo da vanguarda antropofágica, que não postulava um processo civilizatório pacífico, mas datava o seu Manifesto no Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha (1928), ou que contava esse primeiro encontro de um outro ponto de vista, por exemplo no poema “Erro de português” (1925):

Quando o português chegou

Debaixo duma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português

(ANDRADE, 1978, p. 214). [Destaques no original]

Guimarães Rosa tentou algo semelhante: contar a guerra civil disseminada pelo sertão do ponto de vista do sertanejo. Inclusive, em *Tutaméia*³⁰, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa brinca com os erros de português, e até parodia a metáfora arvorecente de Antonio Candido, a quem transforma num fazendeiro, o Tio Candido, que tem uma mangueira cujas mangas são capazes de produzir infinitas árvores. Ou seja, o derivado não é inferior, mas pode abrir possibilidades infinitas. É originário, se aceitamos a perspectiva do supostamente secundário: “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois*” (Cf. ROSA, 1968, p. 148-149). É a perspectiva que, por exemplo, adota “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971) de Silviano Santiago, ou a acefalia de Raul Antelo (2008). São propostas de leitura da literatura brasileira e da latino-americana que não entendem que há culturas secundárias e outras centrais, mas que o centro da metrópole pode ser isso marginalizado, que, como dizia o Manifesto Antropofágico: “Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1978, p. 14).

Em outras palavras, e para finalizar esta parte: não há sentido global, nem valor universal, que possam garantir a estabilidade de uma História. Isso é evidente quando, por exemplo, pensamos nas leituras e apropriações que, nos seus respectivos países, receberam Cabral e Miró a partir da década de 50, ou seja, na sequência do ensaio *Joan Miró*. O chamado *informalismo* (*tachismo*, “*manchismo*”, *abstração lírica* ou “*art autre*” na Europa, ou *expressionismo abstrato* nos Estados Unidos) foi, por exemplo, no avatar aberturista e “democrático” do franquismo, via *american way of life*, algo análogo ao que representou o Concretismo em relação com o desenvolvimentismo, no Brasil. De uma maneira ou de outra, e apesar da sua aberta contradição recíproca, esses *ismos*

³⁰ Não por acaso, num conto desse livro, “Curtamão”, a casa – “*casa levada da breca, confrontando com o Brasil*” –, ou seja o *oikos*, é definida como “desconstrução de sofrimento” e se apresenta um narrador-construtor que declara compor a narração com os leitores, ou almejar só o “vir a ser, o possível” (ROSA, 1968, p. 34-37).

preparavam, nas singularidades nacionais a que estão atrelados, os caminhos para a recepção de arte na fase neoliberal, em que a economia passou de um embasamento na produção a uma lógica do consumo, o que ainda é a *nossa* catástrofe. Assim como para certa tradição moderna brasileira a abstração geométrica parecia o caminho para um desenvolvimento que equilibrava emoção e cálculo racional (Niemeyer, Costa), no caso espanhol o *pathos* informalista parecia apto para, ao mesmo tempo, preservar uma certa tradição hispânica torturada, *negra*, e evidenciar os avanços modernistas de uma ditadura liberal que, pela via da inserção no bloco anticomunista orquestrado pelos Estados Unidos, permitia aos artistas uma ampla margem de liberdade de expressão subjetiva em âmbito internacionalizado. Dessa maneira, enquanto no Brasil concretos e neoconcretos fizeram de Cabral o paradigma do poeta-engenheiro contrário ao idealismo nostálgico e formalista da geração de 45³¹, na Espanha os chamados informalistas (Tàpies, Saura, Millares, Feito, Canogar, Chillida, etc.) tomavam a via da “destruição [ou assassinato] da pintura”, pregada por Miró ainda na década de 30, para dar cada vez mais valor – um valor, por vezes, quase místico mesmo que também proclamadamente anti-idealista – aos suportes e matérias, afastando-se de procedimentos, questões e reivindicações que, por serem imediatamente “políticos”, “representacionais” ou “testemunhais”, pareciam alheios à esfera de uma arte autonomizada³². Como evidencia Artur de Vargas Giorgi no ensaio “arte Rorschach” (2015), o informalismo era rejeitado no Brasil (e na Argentina) como avesso à ordem e ao progresso que, na Espanha, paradoxalmente, se entendiam como resultantes da adesão aos princípios estéticos que críticos como Clement Greenberg ou Michel Tapié associaram a um expressionismo abstrato (Rothko, Newman, Gottlieb, de Kooning, Motherwell, Pollock) ou a um *art autre* (Fautrier, Wols, Dubuffet) que, também “influenciado” pelo lirismo matérico de Miró, e centralizado na nova “capital do mundo”, Nova Iorque, ou em Paris, fazia do essencial-atemporal um cânone global. As leituras das produções do pintor e do poeta são apenas avatares nacionais, note-se, de uma dogmática do progresso. Entre estética e poder, portanto, um vazio: a chamada História da Arte que, com Godard, poderíamos (re)denominar *a(s) história(s)*.

O SI CONTRA O SI

Cabral é um poeta da geração seguinte à modernista. Parte da crítica – não o Concretismo – o situa na geração de 45 que, como o próprio Cabral esclarece em ensaio homônimo de 1952, não rompeu definitivamente com os postulados modernistas, mas os enriqueceu com outras perspectivas, diferentes, inéditas. E a perspectiva de Cabral, como a de Joan Miró, é a perspectiva de um provinciano³³. Não é a perspectiva de Mário de

³¹ A esse respeito, Cf. a conferência “O geômetra engajado” (1963) de Haroldo de Campos; e os textos “Situação atual da poesia no Brasil” (1961), e “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal” (1957), de Décio Pignatari.

³² Aqui adoto uma leitura dentre outras possíveis. Trata-se da leitura elaborada para o catálogo *La colección*, do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, elaborado por Carlos Martín, Fernando López e Rocío Robles (Cf. 2011).

³³ De maneira clara, poderíamos dizer que, evidentemente, Cabral se escreve no seu Miró. Não por acaso, o ensaio *Joan Miró* lembra em grande parte, pelo seu estudo de procedimentos compositivos, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1894-1957), com que o admirado – por Cabral – Paul Valéry fazia homenagem a Marcel Schwob, autor do livro *Vidas imaginárias* (1896), que em palavras de Borges “inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces

Andrade, indo de São Paulo ao interior ou à selva para recopilar informações sobre os homens marginalizados dessas latitudes. Cabral não faz uma poesia sobre a margem da história, mas *da margem*, toma a perspectiva do retirante, que quer chegar à cidade grande, sem jamais conseguir³⁴. Isso é perceptível em livros que são contemporâneos do ensaio sobre Miró: *O cão sem plumas* (1949-59), *O rio* (1953), *Morte e vida Severina* (1954-1955). Nesses poemas se narra quase a mesma coisa: a viagem do retirante ao longo de uma linha enrolada, o rio Capibaribe, que como a linha enrolada de Joan Miró, é mola. O retirante, como o rio, nunca chega à cidade, fica na periferia da cidade, nos manguezais do Recife, lutando para se alimentar com trabalhos precários, como pedreiro, curandeiro, como catador de caranguejos. Ou seja, Cabral, como Rosa, como Oswald, enriquece a literatura brasileira multiplicando as perspectivas, deixando em evidência que a própria nação é uma montagem, uma mesa ou um campo operatório. De fato, em uma entrevista de 1998, quando perguntado sobre o seu método de composição, Cabral disse: “eu gostaria de ter sido cineasta” (CABRAL, 2009, p. 25). A composição cabralina, assim, é tudo menos uma poética subjetivista dos elementos³⁵: para imaginar João Cabral imaginando talvez valha mais usar artifícios como as teorias da montagem de Eisenstein, Bertolt Brecht, Kuleshov ou Vertov, do que a poética de Gaston Bachelard³⁶.

Por essa perspectiva diferente, para terminar com um último exemplo, Cabral imagina uma outra fundação da civilização brasileira, uma fundação marginal. Não a do Capitão Pedro Álvares Cabral – Cabral pode até se identificar com *o cabra*, mas não se identifica com *Cabral* –, mas uma fundação falha, a do espanhol Vicente Yáñez Pinzón, o primeiro conquistador que viu o Brasil e optou por não fundar nada. A partir dessa fundação falha, retomando esse dado histórico, Cabral escreve o poema “Vicente Yáñez Pinzón”, incluído no volume *A escola das facas* (1975-1980):

Ele o primeiro a vê-lo e a vir,
(na barra do Suape) ao Brasil,

não deixou lá quando nem ondas:
só anos depois confessou-se.

Porque aquela que então confessa
“a terra de mais luz da Terra”

não prendeu muito tempo os pés
do homem de Palos de Moguer,

fantásticos. El sabor peculiar de esta obra está en ese vaivén” (BORGES, 1997). Não por acaso, em *Historia universal de la infamia* (1935), o Borges *orillero* descreve seus “ejercicios de prosa narrativa” em relação com os *bons* leitores de Valéry, e não por acaso grande parte da crítica, a partir do próprio autor da biografia imaginária *Evaristo Carriego* (1930), declara a dívida com Schwob (Cf. BORGES, 2009, p. 645 et ss.).

³⁴ A esse respeito, Cf. o ensaio “O curso do discurso” (1994) de João Alexandre Barbosa.

³⁵ Talvez, por isso, seja mais justo pensar a composição cabralina como uma “máquina do poema”, segundo a feliz expressão que, em ensaio fundamental, Benedito Nunes aplica como fórmula de leitura de *A educação pela pedra*: “O *ensemble* da composição [...] é homólogo [...] ao *ensemble* da comunicação. Todos os motivos, temas, intenções satíricas e estéticas constituem, ao mesmo tempo, partes da composição e elementos significantes, que a máquina do poema produz e movimenta” (1994, p. LXV).

³⁶ Cf. COSTA, 2014.

Moguer, da clara, Andaluzia,
caída em Cádiz, em Sevilha?

Ele se foi só por que não?
Por ver-se na demarcação

de Portugal? ou porque aquela
luz metal, que corta e encandeia,

acabaria enceguedendo
mesmo o andaluz mais sarraceno?

Ele, talvez, nessa luz tanta
Tenha pressentido a arma-branca

com que em tudo se expressaria
a gente de lá, algum dia (MELO NETO, 1994, p. 415).

É o primeiro contato, e Cabral optou por fazer um poema sobre esse primeiro contato, impugnando de vez tanto o *Tratado de Tordesilhas* (1494) quanto a pretensão colonialista, dizendo que a civilização ainda não aconteceu e que muita guerra haveria de vir ainda. Isso nos é dado por uma perspectiva diferente, marginal, por uma outra maneira de ver. Multiplicando as perspectivas, e montando, Cabral faz de Yañez Pinzón e do retirante os nossos contemporâneos, como Miró fazia o primitivo ou a criança seus contemporâneos. Então, essa simultaneidade, antes que endossar uma dogmática do progresso, reclama a contemporaneidade ou sobrevivência de vozes silenciadas por uma civilização catastrófica. Escrever *Joan Miró*, portanto, é também escrever *João Cabral de Melo Neto*, uma escrita de si. Por isso, o fundamental de *contemporaneidade e composição*, em relação com as produções desses artistas, é pensar o *com e o con*, o *ser-com*, a nossa maneira de estar juntos, a nossa maneira de compor ou fabricar narrativas sobre o passado, sobre a comunidade, sobre o aqui-agora, ou seja, sobre a poesia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, César. “Raymond Roussel. A Chave Unificada”. Trad. Byron Vélez Escallón. **Dossiê Raymond Roussel. Sopro**, Desterro, n. 98, p. 5-11, Novembro de 2013. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n98.html#.UysX04X-YcA>. Acesso em: 20 maio 2014.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle, 1988.

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil a Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1978.

ANTELO, Raúl. “Poesia e modernismo: pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica”. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 43-57, 2012.

_____. “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”. **Revista Iberoamericana**, Madrid/Hamburgo, año VIII, N° 33, p.129-136, 2008.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 205-223, jul./dez. 2016.

- ARCINIEGAS, Germán. **Biografía del Caribe**. Barcelona: Círculo de lectores, 1966.
- BARBOSA, João Alexandre. “O curso do discurso”. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.LIII-LVIII.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Biblioteca personal**. Col. **El libro de bolsillo**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. **Obras completas I**. Edição crítica de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- BOSI, Alfredo. “O *Auto do Frade*: as vozes e a geometria”[2003]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.LXXIII-LXXVIII.
- _____. “*Fora sem dentro?* Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. In: **Estud.av.** vol.18 n°.50, São Paulo, p. 195-207, Jan./Apr. 2004.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. **Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 77-88.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora S/A, Editora Itaiaia Limitada, 1975.
- _____. “Poesia ao norte” [1943]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.XLVII-LI.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- COSTA, Cristina Henrique da. **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas: UNICAMP, 2014.
- DALÍ, Salvador. “Realidade e supra-realidade”. In: **Picasso e a modernidade espanhola. Obras do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia** [Catálogo]. Roma: Mandragora, 2015, p. 214-216.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- _____. **Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2011.
- _____. **La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009.
- EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Tradução de Inês de Araujo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- FOSTER, Hal. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo**. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- GIORGI, Artur de Vargas. “arte Rorschach”. **Outra travessia**, n.19, Universidade Federal de Santa Catarina, Desterro, novembro de 2015. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p81>>.
- GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- GOMBRICH, E.H. **História da arte**. LTC: Rio de Janeiro,1995.
- GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch” In: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (org). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.27-44.
- LEIRIS, Michel. “Sobre Joan Miró” [1947; 1970]. **Revista Serrote**, n° 19, Instituto Moreira Salles, São Paulo, p.31-43, março de 2015.
- MALET, Rosa Maria. **Joan Miró**. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. **La colección (claves de lectura)**. Editado por Manuel J. Borja-Villel, Jesús Carrillo y Rosário Peiró. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia y Ediciones de La Central, 2011.

MELO NETO, João Cabral. **Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto**. Sibila Revista de poesia e cultura, ano 9, número 13, agosto de 2009.

_____. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. “Serial” [1965]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXIV-LIX.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema” [1969]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXV-LXXII.

OLIVEIRA, Marly de. “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra” [1994]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXXIX-LXXXVIII.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SIRATO, Charles. **Manifeste Dimensioniste**. Reproduction établie à par tir de la première édition du *Manifeste Dimensioniste* (Paris, 1936) / Supplément à l’Histoire du *Manifeste Dimensioniste* par Charles Tamko Sirato. Ar tpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010.

SWEENEY, J.J. “Joan Miró: comentário e entrevista”. In: **Picasso e a modernidade espanhola. Obras do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia** [Catálogo]. Roma: Mandragora, 2015, p.227-229.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Lisboa: Arcádia, 1979.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Martin Wanke (ed.). Madrid: Akal, 2010.

_____. **El ritual de la serpiente**. México D.F.: Sextopiso editorial, 2004.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: *Contemporaneity and composition: João Cabral de Melo Neto writes Joan Miró*

Abstract: *This work focuses on the relation between a contemporary notion of contemporaneity and an aspect of the composition procedure of João Cabral de Melo Neto's poetry, in the light of the reading that the poet from Pernambuco made of Joan Miró in a 1949 essay. It is intended to show the way in which Cabral - far from the will to rupture of 22 Modernism, and away from both the exoticism implicit in the paradigm of the modernist journey of "Brazil's discovery" and its possible dialectic of colonization reverberations - elaborates his poetry as an anachronic power of imagination, in which events, beyond their transcendence, are written as contingent commotions that tend to multiply their origins, rather than merely recording them. Finally, the paper will reflect about the singular composition of the Cabraline poem as an assembly, or reassembly, of heterogeneous temporalities, an areal meditation or a poetry making with "things" in which simultaneity complains, rather than guarantee temporal synchrony with the present, the contemporaneity or survival of voices silenced by a catastrophic civilization.*

Keywords: *João Cabral de Melo Neto. Joan Miró. Brazilian poetry. Anachronism. Assembly. Modernism.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016225-239>

AREIA MOVEDIÇA, [SALA DE ESCUTA], FUNDO DO AR

Raquel Stolf*

Resumo: *Alguns extratos de três trabalhos artísticos por mim desenvolvidos: Areia movediça (texto-obra, publicado no Jornal de Borda n.1, 2015); Assonâncias de silêncios [sala de escuta] (instalação sonora, 2008-2010) e Fundo do ar [caderno-abismo] (instalação, 2013-2015). No processo desses trabalhos são investigadas relações entre processos de escrita e situações de leitura e escuta (ou “espécies de escutas”, modulações entre o sonoro e o acústico), em intersecções entre palavra e silêncio (em tentativas de proposições de vazio), pensando também suas imobilidades/passagens (ou suas passagens imóveis) e suas opacidades.*

Palavras-chave: *Processos de escrita. Situações de escuta. Silêncio. Ruído. Vazio.*

* Artista, pesquisadora e professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestre e doutora em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: raquel.stolf@gmail.com.

Areia movediça¹


*o presente bloco pode ser lido em voz alta, em espaços abertos
ou fechados, com ou sem respirações auditivas (público)*

de orelha em orelha, um ruído em fase pré-larval.

as letras ainda não saem do lugar. situam-se numa espécie


de área semitransparente, antes de a palavra sair pela boca.

ovo de letra / boca sentada

(antes) ( depois)

antes de sair pela boca, a palavra fica ali grudada, na garganta, atrás da cabeça ou sob a pele, como um grão sublingual. segundo várias confissões e suposições, ela pode desaparecer, como um soluço do avesso, se a velocidade da saída for mais lenta que a velocidade da entrada (de ar).

partes do aparelho fonador :

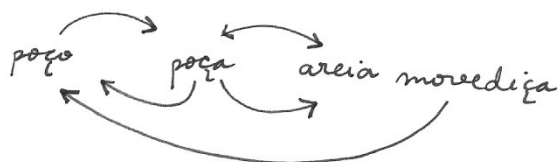
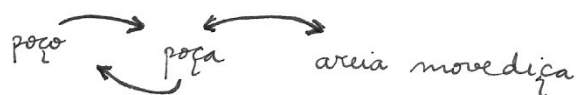
glote  entrada
saída

 1 gole de tempo

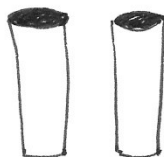
baba de caneta



- 1 - natura-poço
- 2 - natura-poço
- 3 - natura-quase-poço
- 4 - natura-poço



↳ 1 poça



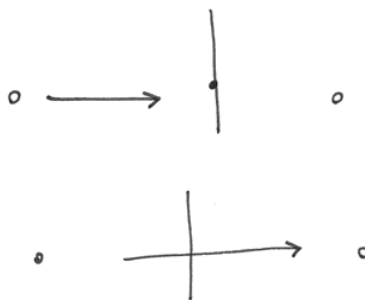
2 ← poços

sobre o risco de uma palavra ou de um ruído sair por um ouvido e entrar pelo outro:

(o nomadismo dentro de casa)

- o (intra)lento
- o infra (vulto)
- o ultra (micro)

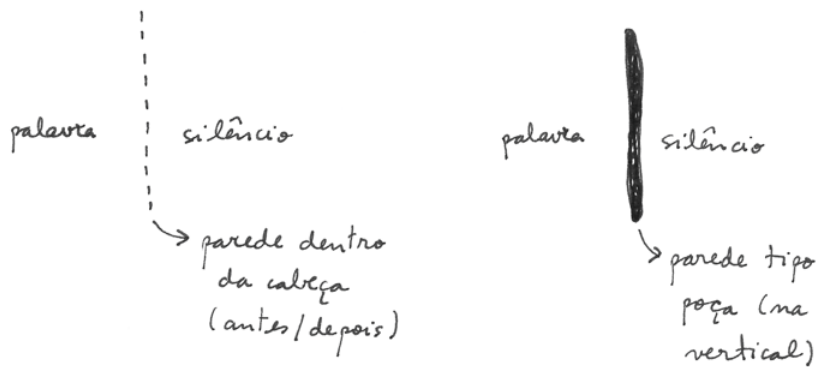
(entra por um ouvido, sai pelo outro)



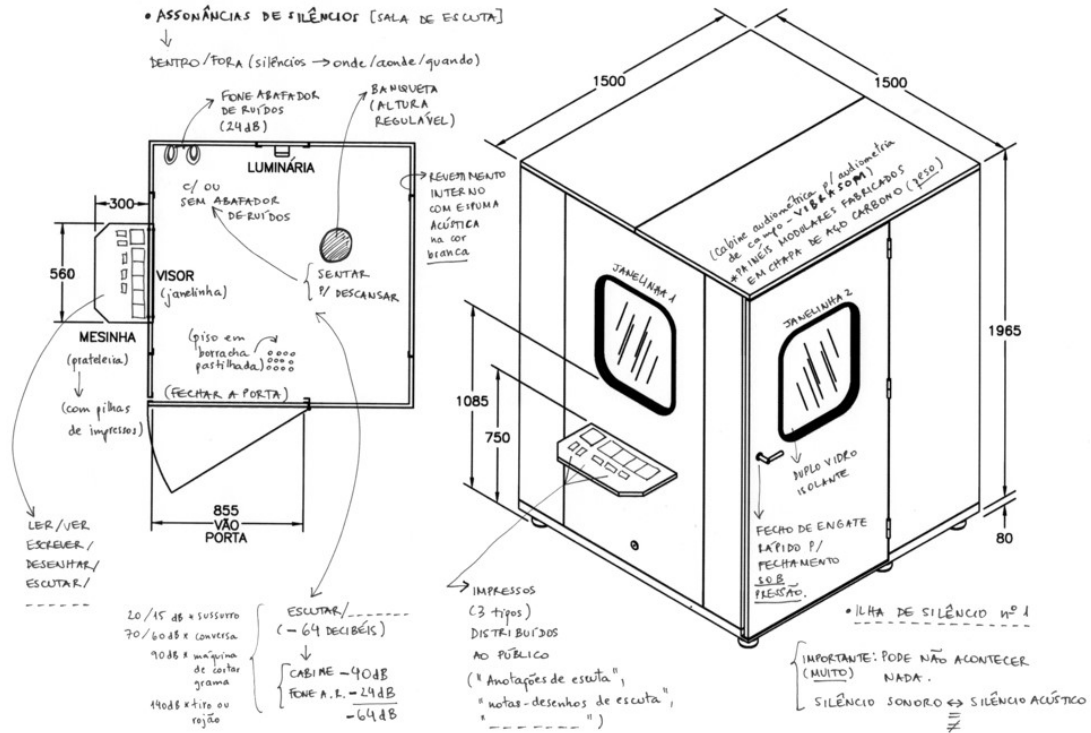
táticas para estancar o que entra de um lado: construir uma parede dentro da cabeça.

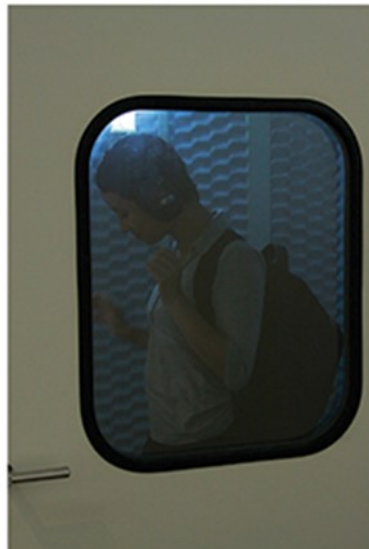
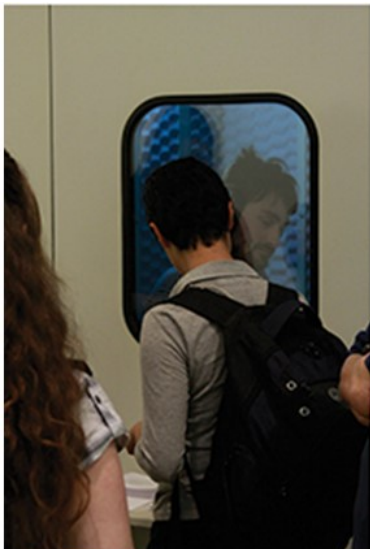
(ela pode ser de pele, como uma pálpebra. ou ser uma nuvem de composição incerta, que se forma assim que a onda sonora entra pelo ouvido)

as paredes têm orilhas.

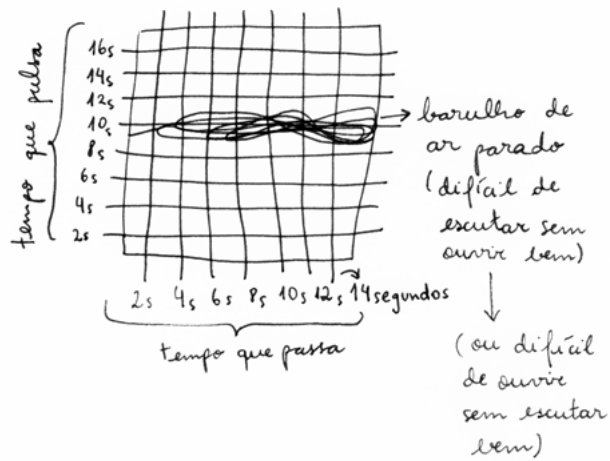


Assonâncias de silêncios [sala de escuta]²

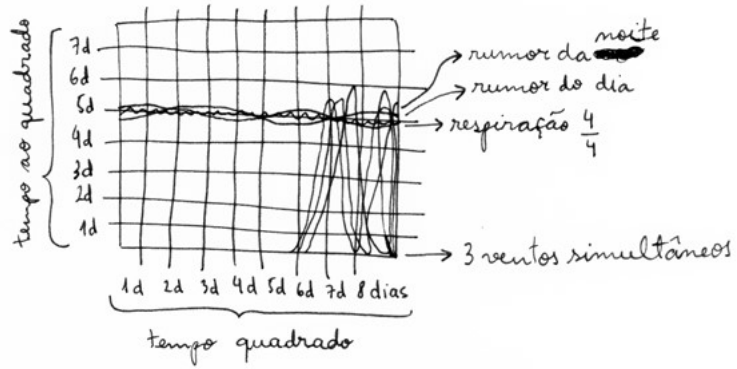




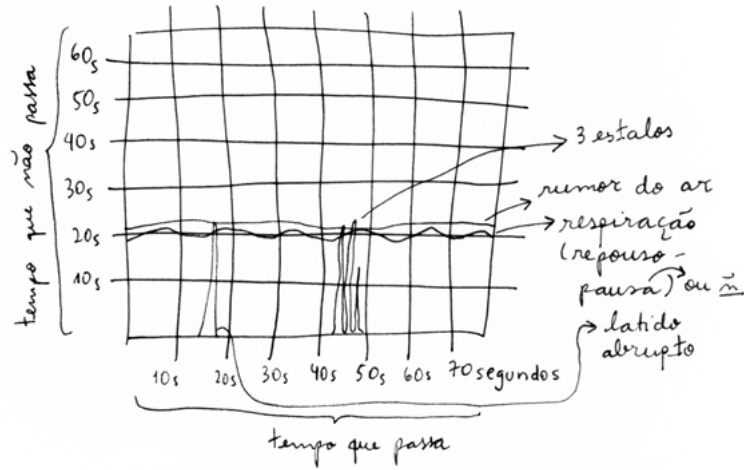
• silêncio embulhado



• silêncio pendurado

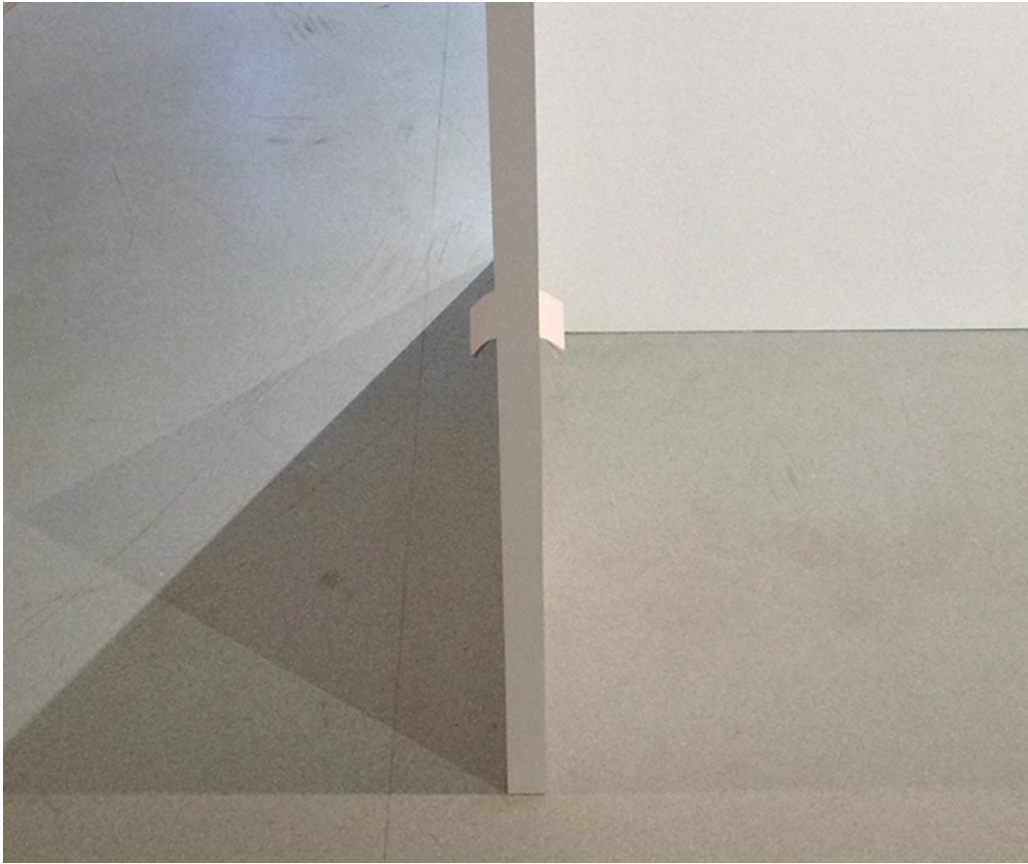


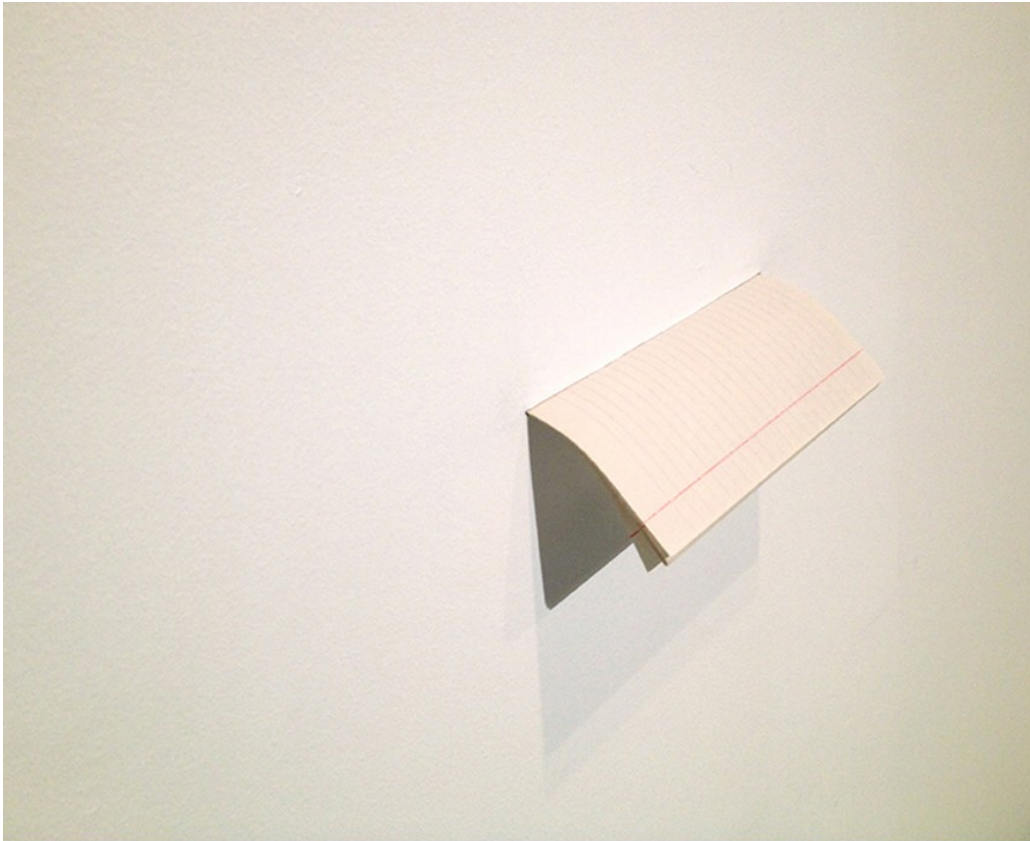
• silêncio (quase) desmaiando



Fundo do ar [caderno-abismo]³

*o presente bloco pode ser lido em sub-voz, em
espaços fechados, com ou sem respirações auditivas*





como manter uma coleção de cadernos em branco?

penso no estado antes da escrita, num estado antes/entre/depois

do gesto de escrever ou de uma escrita em sub-voz:

sub-voz = nuvem alta [nuvem-ar]

sob-voz = nuvem média [nuvem-nuven]

sobre-voz = nuvem baixa [nuvem-solo]

não-voz = não-nuven [intranuven]

nessa espécie de silêncio (que pode se assustar ou mesmo assustar alguém),
a relação entre escrita e escuta pode ser uma relação sem medida
(de volume e de velocidade), oscilando entre imobilidade e rumor.

para existir uma rasura ou um rumor, é preciso que alguma escrita
aconteça ou que alguma palavra tente acontecer.

mas, como não distender/dilatar a voz? como sair e voltar?

como arrastar o fundo ou escutar uma *rasura-flashback*?

no fundo do ar talvez aconteça uma crosta de silêncio.

o fundo do ar não é localizável.

o intervalo pode ser a indicação ou o sinal de pista para algum
plano de partida ou para algum outro vazio.

tentando pensar sobre a pausa, percebo o intervalo como apontamento.

o intervalo como uma escrita ou como escuta/esculta.

¹ Extrato do texto-obra *Areia movediça*, publicado no *Jornal de Borda* n.1 (ed. Fernanda Grigolin, Ediciones Costeñas), São Paulo, p. 4-5, 01 mar. 2015.

² *Assonâncias de silêncios [sala de escuta]* (2008-2010) consiste numa instalação composta por uma cabine de aço com isolamento acústico de 40dB, equipada com um abafador de ruído (24 dB), lâmpada e banquetas (parte interna), com distribuição de três tipos de material impresso sobre prateleira externa.

- Projeto do trabalho e anotações de processo.

- Fotos de Helder Martinovsky: vista e detalhes do trabalho na exposição individual *Assonâncias de silêncios*, no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, 2011.

Acervo: Museu de Arte de Santa Catarina - MASC.

- Detalhes de notas-desenhos em impressos distribuídos na instalação.

³ *Fundo do ar [caderno-abismo]* (2013-2015) consiste numa instalação composta por um caderno em branco que atravessa uma fresta/buraco na parede.

- Fotos de Raquel Stolf: vista e detalhes da instalação na exposição coletiva do Prêmio CNI - SESI - SENAI Marcantonio Vilaça (2014-2015), no MAC-USP Ibirapuera, em São Paulo, 2015.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: *Areia movediça, [sala de escuta], Fundo do ar*

Abstract: *Some extracts of three artworks developed by me: Areia movediça (text-work published in the Jornal de Borda n.1, 2015); Assonâncias de silêncios [sala de escuta] (sound installation, 2008-2010) and Fundo do ar [caderno-abismo] (installation, 2013-2015). In the process of these artworks are investigated relations between writing processes and situations of reading and listening (or "species of listening", modulations between sonorous and acoustic), at intersections between word and silence (in attempts to void's propositions), also thinking their immobilities/passages (or their immobile passages) and their opacities.*

Keywords: *Writing processes. Listening situations. Silence. Noise. Void.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016241-249>

LA VOZ IMPROPIA: POESÍA Y POLÍTICA

Ana Porrúa*

Resumen: Este trabajo se propone revisar algunos clivajes de la creación o la inscripción de las voces políticas en la poesía de América Latina a partir de procesos de apropiación y expropiación, asociada a la potencia de una figura anacrónica, el canto. En este sentido, estar adentro o afuera del canto, supone tanto la homogeneidad de ciertos tonos, el elegíaco, el imperativo, o el desalojo de los mismos, como la asunción de un punto de vista sonoro en relación con una idea de la temporalidad histórica que funcionaría como filtro, como tímpano que silencia las otras voces bajo el peso de las metáforas que hacen pie en la naturaleza, o como superficie perforada por donde la voz de los otros se filtra.

Palabras clave: Voz. Poesía. América Latina. Política. Canto.

Siempre sentí que la poesía tenía que ver con el sonido, y a la vez, en mi adolescencia (como retorno, por qué no de la infancia) el sonido de esa poesía tenía que ver con la propia voz, con el recitado de memoria. Según pasan los años y en contextos no muy académicos, aunque sí de enseñanza, ante la pregunta de qué diferencia a la poesía del resto de la literatura voy hacia una certeza que daría mucho trabajo explicar en términos teóricos y que prefiero tratar de desandar desde la experiencia de lectura: La poesía suena. No pienso siquiera en el tipo de verso, en las medidas, o en las rimas finales o internas, sino más bien en una voz que está allí diciendo algo y en uno o en muchos ritmos. La poesía, aún leída en silencio, suena, se escucha.

Por eso hoy me interesa revisar, o al menos presentar, algunas pocas escenas en que la voz se inscribe en la poesía, empezando por algún momento en que esta última se asocia al canto. “Canta oh Musa, la cólera del Périda Aquiles”, dice en el inicio La Ilíada y todos sabemos que la petición de la voz es una cláusula clásica y sin embargo allí ya hay algo del orden de la impropiedad de la voz propia, o de una voz de la poesía que estaría por fuera de la propia voz. Pero no iré hacia el principio de los tiempos, hacia las formas orales de la poesía, hacia la relación entre la poesía y la lira, o entre la poesía y la narración de los sucesos épicos, sino hacia algunos ejemplos en los que la poesía ya es eso que se lee, es decir, la poesía moderna. Y además, hacia otras geografías más cercanas, hacia América Latina, cuando por ejemplo, el venezolano Andrés Bello, hace su petición a la naturaleza en el inicio de “La agricultura de la zona tórrida” (1826): “¡Salve, fecunda zona,/ que al sol enamorado circunscribe” (1979, p. 40), y esa solicitud permite abrir el despliegue del paisaje productivo desde el exilio londinense. Y entonces, más que una cláusula lo que aparece es un aditivo, el vocativo es un gesto solemne de pedido de la voz asociado a una voz que ya está en otro lado, anunciando los cafetales, las plantas de maíz y el añil que se extrae del nopal y que forma parte de un proceso industrial bajo una mirada propia de la Ilustración. En qué se parece (no voy a responderlo ahora) ese “Salve,

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Independiente de CONICET. E-mail: porruana@gmail.com.

fecunda zona” a la invitación de Neruda en *Canto general*: “Sube conmigo, amor americano.// Besa conmigo las piedras secretas./ La plata torrencial del Urubamba/ hace volar el polen a su copa amarilla.” (“VIII”, “II Alturas del Macchu Picchu” (1955, p. 30)). La naturaleza americana, aunque de distinto signo, tiene un lugar central en ambos poemas políticos; pero es el poeta ahora el que nos lleva.

II

*Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.*

Pablo Neruda¹

Yo no vengo a resolver nada.

*Yo vine aquí para cantar
y para que cantes conmigo.*

Pablo Neruda²

La relación entre poesía y canto se mantiene asociada por siglos a la poesía de tintes épicos, a la poesía civil o a la poesía política. Vuelvo por un momento a una de mis primeras lecturas, a Pablo Neruda, para pensar justamente su inscripción como canto político y también cuál fue el efecto de esa voz que se ha vuelto, para mi, antigua, casi arcaica. En *Canto general*, el libro publicado en 1950, el aliento de la narración épica está presente, es el sonido de base: “Los carniceros desolaron las islas./ Guanahaní fue la primera/ en esta historia de martirios./ Los hijos de la arcilla vieron rota/ su sonrisa, golpeada/ su frágil estatura de venados,/ y aun en la muerte no entendían.” (“Vienen por las islas (1493)”, “III Los conquistadores” (NERUDA, 1955, p. 39)); suena una extraña narración en verso como una voz de la historia que por momentos se torna bíblica “Primero resistió la tierra.// La nieve araucana quemó/ como una hoguera de blancura / el paso de los invasores.” (“XIX La tierra combatiente”, “III Los conquistadores” (NERUDA, 1955, p. 64)).

Hay algo en el oído, sospecho que no sólo en el mío, que es conocido. Lo que suena de la historia de América latina contada/cantada por Neruda ha sonado en muchísimas ediciones posteriores a la de 1950, dispersas por muchísimos países; seguramente ha sonado en actos políticos, y, además, suena en gran parte de la canción política de los 60 y 70, en las letras de Quilapayún, de Carlos Puebla o de Los Jaivas, entre otros. ¿No escuchan ustedes a Los Jaivas cantando el *Canto general*? Una resonancia que una y otra

¹ “Amor América (1400)”, “I La lámpara en la tierra” (NERUDA, 1955, p. 3)

² “VI”, “IX Que despierte el leñador” (NERUDA, 1955, p. 363)

vez retorna con una identidad que parece siempre exacta:³ “Como la copa de la arcilla era/ la raza mineral, el hombre/ hecho de piedras y de atmósfera, / limpio como los cántaros, sonoro.” (“VI Los hombres”, “I La lámpara en la tierra” (NERUDA, 1955, p. 17)). Más que aquello que dicen los poemas es el modo en que lo dicen el que educa un oído, una superposición interminable de metáforas asociadas a la tierra, al agua, a los elementos, que a veces, aniquilan el relato:⁴ suenan palabras, “raza”, “mineral”, “volcán de manos”, “existencia territorial”, “dioses vegetales”, “útero verde” como epíteto de América; los hombres son de arcilla, de barro, que son, muchas veces, los calificativos de los “pueblos humillados”. Todo enmarcado en las dos láminas que incluye la edición mexicana, una de Rivera, hecha de figuras prehispánicas; otra de Siqueiros, en la que un hombre sale, emerge de una especie de torbellino que no sabemos si es de arena o de agua, pero que arma una posible continuidad con el cielo. El aliento de la lengua es el mismo que el de los muralistas mexicanos, la materia es una materia común.

Territorial, continental, eso es lo general del canto nerudiano que se dice con el sonido de la poesía. El poeta invoca a América, luego pregunta, acicatea a los otros, pero también invoca el relato de los muertos, porque a Neruda lo que le interesa no es el paisaje “exportable” de Bello, claro y distinto, iluminado, sino la historia de un continente: “Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,/ decidme: aquí fui castigado,/ porque la joya no brilló o la tierra/ no entregó a tiempo la piedra o el grano:/ señaladme la piedra en que caísteis/ y la madera en que os crucificaron,/ encendedme los viejos pedernales,” (“XII”, “II Alturas del Macchu Picchu” (NERUDA, 1955, p. 37)) y claramente trae una voz de los que ya no están: “Yo escuché una voz que venía/ desde el fondo estrecho del pique, / como de un útero infernal,/ y después asomar arriba/ una criatura sin rostro,/ una máscara polvorienta/ de sudor, de sangre y de polvo”. Y si bien “Los hombres del nitrato” (ese es el título del poema), es decir los mineros, aparecen primero con una voz propia, remarcada por las comillas, “Mira,/ hermano, cómo vivimos,/ aquí en «Humberstone», aquí en «Mapocho»”, lo que importa es la solemnidad del pedido final: “Y ése me dijo: “Adonde vayas,/ habla tú de estos tormentos,/ habla tú, hermano, de tu hermano/ que vive abajo,

³Los Jaivas es el nombre de una banda musical chilena que surge a principios de la década del 60. Su característica principal es la fusión, sobre todo en algunos de sus discos, entre el rock, el folklore y los ritmos latinoamericanos. En 1981 grabaron *Alturas de Machu Picchu* en el que musicalizan, justamente, poemas de la sección del *Canto General* de Neruda del mismo nombre.

⁴Transcribo como ejemplo un fragmento del poema “IV”, de la sección “II Alturas del Macchu Picchu”, de *Canto general*:

Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo (NERUDA, 1955, p. 34).

en el infierno". (V la arena traicionada, (NERUDA, 1955, pp. 250-251)). Y, por supuesto, el carácter fantasmagórico de esa voz oprimida, la de “una criatura sin rostro” que habla de su condición pero desde un útero, desde el fondo de la tierra. Finalmente esa voz, a la que le pide que sea su propia voz aparece como un resto insignificante y toma toda su dimensión cuando el poeta se convierte en portavoz, o más que en portavoz, en la voz de los otros: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.”, y más adelante: “Apegadme los cuerpos como imanes./ Acudid a mis venas y a mi boca./ Hablad por mis palabras y mi sangre”, para que la voz encarne, para que los cuerpos estén en el propio cuerpo (“XII”, II Alturas del Macchu Picchu, (NERUDA, 1955, pp. 38-39)).

El canto es homogéneo, es solemne, tiene algo de ritual incluso, tramado, como ya dije, por cierta modulación bíblica o de cosmogonía americana, bajo el tono de la elegía pero también bajo la fuerza del imperativo. Y parte de una profundidad figurada, una especie de diseño lineal de la historia: el poeta canta el pasado de los pueblos indígenas de América, pero también de la revolución mexicana, de la figura de Sandino en Nicaragua, o de los dictadores de América Latina –Trujillo, Somoza, Carías–, o de la liberación de Stalingrado en la segunda guerra mundial; el poeta canta escandiendo los hitos de la historia porque es el que da a ver, el que construye ese friso o mural como testimonio y como llamado, tal como puede leerse en el poema final del libro, “Aquí termino (1949)”, porque la voz del pasado tiene que *pasar* (justamente) por la del poeta⁵.

III

Como el que
sin voz
estudia
canto.

⁵ Y nacerá de nuevo esta palabra,
tal vez en otro tiempo sin dolores,
sin las impuras hebras que adhirieron
negras vegetaciones en mi canto,
y otra vez en la altura estará ardiendo
mi corazón quemante y estrellado.
Así termina este libro, aquí dejo
mi Canto general escrito
en la persecución, cantando bajo
las alas clandestinas de mi patria.
Hoy 5 de febrero, en este año
de 1949, en Chile, en “Godomar
de Chena”, algunos meses antes
de los cuarenta y cinco años de mi edad.
(NERUDA, 1955, p. 532)

Como el que
en el Canto
estudia
esa otra voz.

Como el que
sin voz
canta
en la voz

de esa otra voz.
Leónidas Lamborghini⁶

¿Dónde están las voces, decía, y podríamos agregar, qué es el canto? Enrique Lihn, otro poeta chileno, publica en 1983 (treinta y tres años después del *Canto general*, y aún bajo la dictadura de Augusto Pinochet) *El Paseo Ahumada* y ahí sitúa las voces de los que hablan en el poema, en la calle, en ese pasaje de la ciudad de Santiago, un mercado urbano, popular, de mercancías. Los títulos de los poemas emulan lo que allí se escucha, la voz del mendigo por ejemplo, “SU LIMOSNA ES MI SUELDO. DIOS SE LO PAGUE”, o titulares de diarios, carteles, “No por menos de \$ 300 –dijo– y se enterró la daga en el costado. ESTUDIÓ MAGIA ROJA EN EL ECUADOR”; la voz aparece, sobre todo, como reproducción de estos titulares que desde el aspecto gráfico y como incrustación de collage en medio de los poemas funciona como tono saliente, destacado, casi como grito. Pero también como escritura de una pura oralidad, del canto publicitario y suplicante de los personajes del paseo: “Ni brujo ni carnicero mago con diploma que harrecorrido a pietodel cóontineente/ y ebstadáaga que’e mihundoenlscostado/ súaiudapogfavog” (“No por menos de \$ 300...” (LIHN, 1986)).

¿Será este el único canto posible de la poesía? El de Neruda tiene su lugar en *El Paseo Ahumada*, de hecho, como denegación: “Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros buscando al ras de suelo según/ nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajo de plástico” (“Canto General” (LIHN, 1986)). Un abajo y un arriba que arman una cartografía sonora, una ubicación de la voz. Para Lihn, claramente, las voces del *Canto general* de Neruda (esas que lo eran sólo en tanto pasaban por la poesía) están separadas por una cualidad sagrada. Otra vez la montaña, pienso, otra vez –como en “La agricultura de la zona tórrida” de Bello–, la visión panorámica, un “punto de vista sonoro”, un lugar desde el que se construye una voz política, aquél que supuestamente, dice Quignard, no existe sino en el orden de lo visible: “Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador” (QUIGNARD, 1996, p. 60).

⁶ “El cantor”, *Circus* (LAMBORGHINI, 1986, p. 13)

Tal vez la altura, aquella mencionada, de hecho, en el ascenso a las “Alturas de Macchu Picchu”, uno de los títulos de sección del libro de Neruda, pueda pensarse bajo la figura de una audición total, aunque paradójicamente suponga la sordera ante aquellas voces de la historia política, o su transformación en la voz indistinta y distinguible de la poesía, del poeta, en canto, una voz propia que es a la vez expropiada. El canto, de hecho, se sustituye en *El Paseo Ahumada* por la escritura, y en la separación entre uno y otra, el poema pierde o desaloja el tono providencial, profético:

¿Para quién toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
la mendicidad de nacimiento
y precursora de todas
orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto
no estuviera tácitamente legalizado
Pan-pan-pan, pan-pan, pan.

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace la feroz competencia
No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
Repiqueteas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos
("Tocamos el tambor a cuatro manos" (LIHN, 1986))

En todo caso, en el poema de Lihn, hay varios cantos, o cantos minúsculos (en minúscula) como el del que presenta sus haceres. Lo que se escucha, en realidad, ese repiqueteo, pasa a la letra; y sin embargo, la escritura se equipara, en términos éticos, políticos, con ese sonido de salvación personal, como un sonido retraído. La pérdida del canto es, sobre todo, la desaparición del tono utópico de las voces y de la propia voz. En cambio, en *Canto general* de Neruda, la voz de los otros, de los oprimidos de la historia, parece estar en el Canto con mayúscula, un sonido que antecede o cubre esas otras voces (“Como el que/ en el Canto/ estudia/ esa otra voz”, dice el poema de Lamborghini citado en el epígrafe).

No hay voz propia, o en todo caso la poesía funciona como el tímpano o mejor, como el párpado del oído. Porque Neruda tapiza el oído, crea pasadizos metafóricos, una lengua que por momentos se levanta como muralla frente a la voz de los otros. Como si pensar en la poesía fuese lo contrario de pensar en unas voces que están afuera de la poesía, afuera de esa lengua, afuera de ese idioma; o como si la voz de esos otros tuviese que pasar por el tímpano recubierto de metáforas de Neruda para convertirse en verdaderamente histórica, para poder ser escuchada con ese filtro previo. Lihn, en cambio, sitúa esas voces, como dije, en medio de la calle, y se define, en *El Paseo Ahumada* como

“un minusválido de la canción”, como un “cantante afásico”. El Canto ya no es un filtro, un modo de amurallar o recubrir un oído. Ahora sí el sonido está más cerca de la caracterización de Pascal Quignard:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla (QUIGNARD, 1996, p. 60).

No digo que el sonido, en el poema de Lihn, franquee todas las barreras pero al menos sí algunas; sin embargo se localiza y se torna material, como el pan-pan del tambor. Tal vez, la voz política de *El Paseo Ahumada* tome cuerpo en este movimiento complejo de ruptura de las barreras y simultáneamente, de localización como materia.

Voy ahora hacia otro de los poemas políticos centrales en mi educación sentimental, sensible y, por qué no, auditiva. Me refiero a *El Solicitante Descolocado* de Leónidas Lamborghini que como libro se publica por primera vez en 1971 (mientras escuchábamos a Carlos Puebla, por ejemplo) pero que se inicia en 1955 con *El Saboteador Arrepentido* en una serie que se escande, entre otros libros, con *Las patas en las fuentes*, de 1965. Se trata de una saga histórica, que en este último título se dibuja alrededor del peronismo, ya que hace alusión a la conocida escena de la marcha del 17 de octubre de 1945, que se ha transformado en sinécdoque de identidad política, cuando Perón estaba preso, y los que llegan desde el gran Buenos Aires o desde los barrios, eligen remojarse los pies en la fuente de Plaza de Mayo, para aliviar el tiempo de caminata. Del recorrido cósmico americano de *Canto general* de Neruda al situado de *El Paseo Ahumada*, o esta serie de Lamborghini, algo cambió de manera visible. Y sin embargo, no diría, no quiero decir que a una modalidad de la voz le sigue otra, trazar una cronología de la voz en este sentido, sino más bien, dejar planteado lo que para mi es una marca indeleble, el anacronismo de esta voz política que convive aun hoy cuando las metáforas nerudianas, que antes fueron las metáforas de las vanguardias del 20, y luego estuvieron en la canción política, siguen sonando en la marcha política, en la oratoria latinoamericanista cuando Hugo Chávez viaja a Argentina por la muerte de Néstor Kirchner y dice “Yo no vine aquí a sepultar a Néstor, a Néstor lo vamos a sembrar”, o incluso en algunas canciones de *Calle 13*, como “Latinoamérica”.

Hay varias figuraciones del canto en *El Solicitante Descolocado*, pero abro con una que nos sitúa rápidamente en el cambio de tono, cuando el Saboteador y el Solicitante cierran conjuntamente la primera parte: “1, 2, 3/ No canto más/ –Explotando–/ Do re mi fa sol la/ ¡Sí!/ Poniendo en marcha la/ Fábrica” (LAMBORGHINI, 1971, p. 24). Más cerca del circo que del canto ceremonial; más cerca del presente que de un pasado muerto. El libro, más allá de las voces de los personajes, por llamarlos de algún modo, que remedan la dramática de la gauchesca argentina, está plagado de segmentos de las voces de la política, la mayor parte del tiempo encomillados. Así aparecen las voces de la Resistencia Peronista a partir de los sobrevivientes de la masacre de José León Suárez (1956), que Lamborghini reescribe desde los testimonios publicados por Rodolfo Walsh

en *Operación massacre*, pero también un remedo de la voz de “los libertadores”, los representantes de la dictadura llamada Revolución Libertadora. Y hay una escena, en la que se escuchan consignas en la plaza: “La insurrección es un arte”, “aquí los únicos privilegiados/ son los privilegiados”, “La decisión es un don/ de la inteligencia”, “y el coraje/ (...)/ es su acción”, “y también/ cuando metimos las patas el poder/ en las fuentes de la Gran Plaza” (LAMBORGHINI, 1971, pp. 75-77); estas se unen además a otras consignas o frases que emergen intermitentemente en todo el libro: “La tierra para el que la trabaja” (1971, p. 11), “La vida por/ la vida por” (1971, p. 37) con ese corte que se sabe, es el del nombre del Líder; y también frases del sentido común, como “me jodió/ la política”, “Oh oh en aquella época/ yo compré/ una vaquita/ por un peso” (1971, p. 30). El primer efecto es obvio pero no por eso menos saliente, el poema está perforado; la voz del poeta que cantaba por los que no tienen voz, llena de tonos, gritos altisonantes, risas. A la vez, si Neruda debía escuchar aquello que sonaba en las profundidades de América (en su útero), Leónidas Lamborghini abre una escena dramática en la que los tiempos se superponen, porque el pasado, los distintos pasados emergen en el presente. Las voces en el presente y como conflicto. No hay una voz unitaria, ¿quién dice “La tierra para el que la trabaja”? Y ¿quién la cantinela de que todo tiempo pasado fue mejor? ¿Quién dice La vida por Perón? ¿Es el mismo sujeto que dice que “La insurrección es un arte”? No importa la linealidad de la historia sino su serpenteo constante, no importa la interpretación única sino la multiplicidad de voces que incluso se contradicen. Incluso, desde esta superficie agujereada de sonidos, se podrían retomar unos versos del inicio del libro, cuando El Solicitante Descolocado hace su solicitud, “vena mía poética susúrrame” y la respuesta es “tú no tienes voz propia/ ni virtud” (LAMBORGHINI, 1971, p. 9). Porque lo que no hay, justamente, es una voz poética amparada en una tradición y, aún así, cerrada sobre sí misma sino la búsqueda de una voz heterogénea. La propiedad, en este caso, es la desapropiación del yo poético hablando en el círculo seguro del poema y la reapropiación de lo que suena por afuera de ese círculo.

Mladen Dolar dice que uno de los momentos en el que el logos de la voz se pierde (se separa prácticamente de la phoné) es el canto, y da el ejemplo de la ópera (DOLAR, 2007, p. 42-43). La voz de la política en la poesía de Neruda podría ser entendida en este sentido como puro canto, como el llamamiento de la historia de América Latina, como si esa historia fuese el Canto –con mayúsculas– sobre el que se educará el canto del poeta; la de los poemas de Lamborghini, en cambio, debería ser entendida más bien como una opereta, un canto de segunda jerarquía, en el que el espacio entre logos y phoné, esa instancia intermedia, de solapamiento entre una y otra, encuentra su lugar y se arma una pequeña caja de resonancia para que los decires públicos reboten unos contra otros, se escuchen unos a otros, se digan –incluso– unos a otros. Contra el canto, podría decirse, el ruido, el murmullo, el balbuceo. Y digo que se arma ese espacio intermedio porque *El Solicitante Descolocado* no es un libro documental, no es una toma directa de las voces sino que propone un artificio de las mismas, las escucha (las lee) y las reescribe en la más pura ambigüedad, sin profundidades a desentrañar, en el espacio público de la calle, de la plaza e incluso de la fábrica, por eso el tono elegíaco está minado por la ironía, al igual que el tono dramático.

REFERÊNCIAS

- BELLO, Andrés. “La agricultura de la zona tórrida”. In **Obra literaria**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- DOLAR, Mladen. **Una voz y nada más**. Traducción de Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007 [2006].
- LAMBORGHINI, Leónidas. **El Solicitante Descolocado**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1971.
- LAMBORGHINI, Leónidas. **Circus**. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986.
- LIHN, Enrique. **El Paseo Ahumada**. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0009670.pdf>. Último ingreso 03/11/2016.
- NERUDA, Pablo. **Canto general**. Buenos Aires: Losada, 1955. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/>
- QUIGNARD, Pascal. “Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados”. In **El odio a la música. Diez pequeños tratados**. Traducción de Pierre Jacomet. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, pp. 59-75.

Recebido em 13/10/2016. Aprovado em 12/11/2016

Title: The improper voice: poetry and politics

Abstract: This article intends to explore some cleavages of creation, or the inscription of political voices in Latin American poetry, departing from processes of appropriation and expropriation, associated with the potentialities of an anachronistic figure, singing. In this sense, being inside or outside singing presupposes both the homogeneity of certain tones – the elegiac, the imperative – or their disowning, and the assumption of a sonorous point of view in relation to the idea of a historical temporality. This would function as a filter, as an eardrum that silences the other voices under the weight of metaphors sustained in nature, or as a perforated surface filtering through the voice of the others.

Keywords: Voice. Poetry. Latin America. Politics. Singing.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016251-262>

PARA A REVISÃO DO “PSICOLOGISMO”

Roberto Goto*

Resumo: *Este ensaio questiona a validade do juízo acerca do “psicologismo” que caracterizaria a poética de Mário de Andrade, propondo sua revisão mediante um exame crítico de seus pressupostos, tais como se dão a conhecer no procedimento e na argumentação de seu autor.*

Palavras-chave: “Psicologismo”. Crítica. Revisão.

Quando alguém, ao debruçar-se sobre a produção poética de Mário de Andrade, com a disposição ou o objetivo de submetê-la a um exame crítico, faz recair uma vez mais sobre ela o juízo do “psicologismo”, nota-se que nunca ou raramente o faz de modo a questionar o instrumento da pretensa análise (fornecido por “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade”, um dos “ensaios críticos” do livro *A Sereia e o Desconfiado*) ou a colocar em dúvida sua validade, mas em termos do já-sabido, como se fosse óbvio que, desde o começo dos tempos, as atitudes e concepções estéticas do poeta modernista padecessem do tal “psicologismo”.

A reprodução do juízo, dessa maneira disseminada e reiterativa, adquire um caráter menos de gesto crítico que de reflexo condicionado, o que depõe pouco a favor da criticidade tanto de quem cita quanto do que é citado, pois no final das contas o que se pratica efetivamente em tais casos não é a análise que busca e respeita as complexidades do material que ela própria põe diante de si mas a mera aposição de rótulos, invertendo-se o sentido do exercício crítico, que acaba reduzido ao trabalho de ajustar o objeto à etiqueta, de modo a comprovar o quanto ela é adequada ou apropriada.

A rigor, portanto, não se trata de um juízo que se tornou clássico ou canônico na apreciação crítica da obra de Mário de Andrade; trata-se, antes, de um clichê que se reproduz por inércia, deslizando ao longo das últimas cinco décadas¹ sem encontrar resistência, sem que alguém avente a possibilidade de contestá-lo ou a hipótese de submetê-lo a uma revisão em regra.

Esse movimento, certamente, não se dá à revelia do ensaio ou em desacordo com seu procedimento, por mais dialético que ele pretenda ou postule ser – ou por isso mesmo. Pode-se mesmo dizer que a apreensão do traço do “psicologismo” como clichê é uma continuação, fora do ensaio, de sua dinâmica reducionista, que se anuncia e se enuncia logo no primeiro parágrafo:

A idéia deste trabalho é mostrar que no aceso da polêmica de 1922 Mário de Andrade construiu, para dele nunca mais se libertar, um arcabouço de conceitos incompatível com a teorização da experiência propriamente estética (SCHWARZ, 1981, p. 13).

* Professor Doutor; Universidade Estadual de Campinas (Faculdade de Educação).

¹ A primeira edição de *A Sereia e o Desconfiado* data de 1965.

Tomar tal início como uma simples declaração protocolar dos propósitos de um trabalho acadêmico seria cometer uma injustiça com o autor, cuja perspicácia se insinua no próprio título da obra, na tácita figura de um Ulisses que, desconfiando e escapando do canto das sereias, desarma a armadilha que ele representa. Do reconhecimento dessa perspicácia não pode fugir o leitor, que aliás a encontra confirmada pelo intelectual² que assina a orelha do livro: trata-se do “crítico mais agudo, a inteligência mais sutil” de sua geração.

Tampouco é o caso de se encontrar na frase inicial o prelúdio de um raciocínio à maneira dos geômetras, ou seja, algo que anunciaria uma série de enunciados logicamente concatenados que concluiriam com um *quod erat demonstrandum*. A rigor, nada há para ser demonstrado. Tampouco – muito menos – se trata de uma hipótese a ser discutida, testada, pensada e repensada.

A “ideia” do autor tem sabor hegeliano; se é um prelúdio, o é à maneira de uma clarinada de alarde e alarma, antecipando o tema das “vacas pretas” que o jovem ensaísta³ vai buscar no filósofo alemão. Isso significa que a “ideia” não precisa ser provada; apresenta-se apenas para ser manifestada, explicitada, desdobrada.

Peremptória e definitiva, a “ideia” traz em si mesma, é claro, a teoria estética correta, que calha de pertencer ao autor. É ela, de uma forma imediatamente auto-evidente, que lhe permite distribuir sua sentença-diagnóstico de maneira inapelável e irrefutável.

Ele admite ressalvas, mas para não levá-las em conta: a teoria estética de Mário de Andrade é a “face fraca” de sua obra e “seria falso” abordar esta última por meio daquela, mas tal abordagem se justifica pela importância que a reflexão estética do escritor adquiriu num meio em que é raro esse tipo de reflexão, e pelo “vigor” com que as “contradições do psicologismo” nela se manifestam (SCHWARZ, 1981, p. 13).

Justificativa ambígua (ou “dialética”?): o crítico anuncia que vai atacar a parte mais fraca da produção intelectual de Mário de Andrade, o que entretanto – ele sugere – é necessário em vista da importância que ela assumiu. Quereria dizer que, dada tal importância, essa parte é só aparentemente fraca? Ou, ao contrário, que, a despeito e por causa dessa importância, aquela parte da obra do escritor deve por isso mesmo ser denunciada como fraca, tendo expostos os erros de seu “psicologismo”?

Na primeira hipótese, se a “face fraca” se fortalece com a importância que teve no sentido de suprir as “carências do meio”, “nossa fome de poéticas” (p. 13), deveria ser analisada nesse contexto, em relação a essas carências, que explicariam e relativizariam sua fraqueza. Por outro lado, o “vigor” com que, nessa “face fraca”, se manifestam as “contradições do psicologismo” não a torna forte; pelo contrário, ela se enfraquece ainda mais, pois o vigor não é seu, mas de sua doença, o “psicologismo”.

Mas a “ideia” não deve deixar de objetivar-se. Assim, o desenvolvimento do artigo encaminha a homenagem ambígua para a segunda hipótese: se é falso tomar a obra de Mário de Andrade por essa parte mais fraca, isso não deve deter o crítico, cujo movimento

² Leandro Konder.

³ O texto é datado de 1961, quando o autor contava 23 anos.

afinal se destina a demolir essa parte fraca. A “ideia” consiste justamente em, denunciando e dissecando as “contradições do psicologismo”, mostrar como, definitivamente, a poética do escritor nada tem a ver – é “incompatível” – com o conhecimento adequado, a “teorização” do que é “propriamente estético”.

A “ideia”, portanto, não necessita, rigorosamente, de comprovação; já está “provada” desde o início. O que seu desdobramento indica é que não se trata de observar, reconhecer e respeitar o objeto de estudo, mas de talhá-lo para acomodá-lo à lógica adotada – isto é, à “ideia”.

A parábola de abertura d’*A escrava que não é Isaura* é lida da seguinte forma: o “menino Rimbaud”

teria encontrado, em suas andanças, uma mulher sufocada num mar de cetins e berloques. Um chute perito bastou para pô-la nua e fulgurante. A mulher despida, no caso, representa o lirismo, a subconsciência, a sinceridade, a verdade subjetiva, o individual; valores avessos, portanto, a qualquer objetivação. A montanha de trastes que ocultava o fulgor era constituída de técnica, consciência, falsidade, sociedade, fingimento, – produtos todos da coerção que exercem as exteriorizações humanas alienadas, tais como a métrica, o tema poético, etc. (SCHWARZ, 1981, p. 15-16)

O autor d’*A Escrava...*, no entanto, deixa bastante claro e explícito que a mulher desnudada pelo “menino Rimbaud”, a “escrava do Ararat”, não é o lirismo, mas a própria e inteira “Poesia”: “A escrava do Ararat chamava-se Poesia” (cf. ANDRADE, 1980, p. 202). Em seguida, apresenta (para defini-la) a equação: “Lirismo puro+Crítica+Palavra=Poesia” (ANDRADE, 1980, p. 205). Se reconhece a necessidade do “respeito à liberdade do subconsciente”, ressalva que “isso ainda não é arte” e “Falta o máximo de crítica de que falei e que Jorge Migot chama de ‘vontade de análise’” (ANDRADE, 1980, p. 225).

As oposições binárias que o crítico atribui ao escritor – “ser lírico ou técnico, obedecer ao subconsciente ou à consciência, ser individualista ou político” (SCHWARZ, 1981, p. 18) – simplificam o objeto de análise e põem em movimento uma dialética antidialógica. Embora declare admitir que “Mário de Andrade não concordaria, é certo, com estas derivações que fizemos do que escreveu” (SCHWARZ, 1981, p. 16), o crítico nelas prossegue, extremado-as, esgarçando-as. Tem consciência desse procedimento e, talvez por isso mesmo, insiste nele:

Não supusemos em momento algum que Mário de Andrade se identificasse com os extremos a que tentamos levar seu pensamento. Quisemos apenas conduzir até o fim algumas posições psicologistas que foram suas, cuja conseqüência última seria *viver* o poema em lugar de *escrevê-lo* (SCHWARZ, 1981, p. 17; grifos no original).

O argumento equivale a dizer que, ouvindo de um interlocutor que não concorda com as conclusões que extrai de seu pensamento, o crítico desconsiderasse a objeção e continuasse com seu raciocínio inalterado. No caso, contudo, como poderia sustentar ou supor que segue analisando o mesmo objeto?

Imagine-se que, querendo-se analisar um tecido, ele seja esgarçado até sua “consequência última”; certamente isso indica até onde vai sua resistência, sua elasticidade etc., mas também o deforma e afinal já não se tem em mãos o tecido em sua forma original nem se pode mais analisá-la. Se, esgarçando e extremando o pensamento estético de Mário de Andrade, deduz-se que sua “consequência última” é a “exigência de viver o poema em lugar de escrevê-lo”, como se pode crer que ainda se fala do pensamento de Mário de Andrade e não de algum outro, fabricado e simulado por uma lógica particular? Afinal, concretamente, a conclusão é a desse analista, não do autor analisado, pois *de fato* Mário de Andrade não escreveu que se devia “viver o poema em lugar de escrevê-lo”.

Para dois caminhos opostos e excludentes aponta esse método: ou o Mário de Andrade que se acaba de analisar não é o Mário de Andrade concreto, isto é, o que ele efetivamente disse e escreveu, mas um Mário de Andrade criado pelas deduções da lógica particular do crítico – algo como um seu espectro “lógico” –, ou o que se pretende é ter obtido o conhecimento da verdadeira lógica interna daquele Mário de Andrade que efetivamente existiu e que desconhecia ele próprio tal lógica, o que significa que a razão do crítico outorgou-lhe o poder de apropriar-se, para além da consciência do autor, de sua verdade íntima.

O autor de “O Psicologismo...” dá todas as indicações de que pretende haver trilhado o segundo caminho. Sua dialética permite-lhe encarnar o critério que preside à distribuição da racionalidade no pensamento de Mário de Andrade, ou seja, o poder de dizer quando e se o escritor tem razão. Passo ilustrativo é o momento em que o crítico descortina a vulnerabilidade do escritor:

Caso curioso de telhado de vidro encontramos na superioridade com que Mário de Andrade alude à afirmação de Amadeu Amaral, que dizia de si próprio, pensando na insuficiência da obra em face da vida, nunca ter escrito seus melhores versos. Mário retruca, de sua parte, pensando na libertação do subconsciente, que sempre escrevera os poemas de que era capaz: esquece que em seu caso o desespero deveria ser muito mais radical, pois o nível simbólico, para sua atitude, não é apenas lamentável enquanto insuficiente (como para A. Amaral), mas, de modo mais profundo, enquanto inadequação completa à impulsão psicológica que deveria exprimir. (SCHWARZ, 1981, p. 17)

Para aquilatar a posição do crítico ante o autor que ele põe em questão, é instrutivo projetar a cena de uma interlocução face a face:

O crítico: – Você se considera satisfeito com os poemas que escreveu, mas deveria, logicamente, estar desesperado.

O autor: – Mas o fato é que fiz aquilo de que era capaz.

O crítico: – Mas deveria desesperar-se.

O autor: – Por quê?

O crítico: – É a lógica de sua poética...

O autor: – A sua ou a minha?

O crítico: – A sua...

O crítico, observe-se, não diz que, de seu ponto de vista, é curioso, inesperado ou estranho que o poeta mostre satisfação quando deveria manifestar desespero, mas se põe a sentenciar que, do ponto de vista do poeta mesmo, esse “esquece” que deveria desesperar-se no lugar de conformar-se. É o caso, portanto, do analista que, possuindo o método certo, a teoria correta e a única lógica possível, dispõe do Saber que aclara o inconsciente do analisando até ao ponto de reduzi-lo a cinzas com sua luz cegante e ardente.

A esquematização simplificadora, decompondo o todo complexo e concreto que é a poética de Mário de Andrade, descarta ou ignora tudo quanto possa salvá-lo do reducionismo das oposições binárias. Assim, a segunda posição do pesquisador de estéticas, que o crítico chama de “freudiana”, “não é mais nuançada que a primeira”, etiquetada de “rousseauiana”; “é apenas o seu inverso”. Ele o diz, porém, logo depois de notar que certos elementos essenciais da primeira permanecem na segunda: “a subconsciência continua dada como força espontânea de vida”; também a oposição entre técnica e lirismo “permanece [...] absoluta” (SCHWARZ, 1981, p. 18).

Percebendo involuntariamente – ou subconscientemente? – uma dialética, o crítico recusa-se entretanto a reconhecê-la explicitamente. Motivo e finalidade facilmente identificáveis: é porque a razão do crítico deve possuir o monopólio da dialética. Dialético é ele, o crítico, não o autor criticado. Tal pretensão está a serviço de outra: trata-se de opor o racionalismo do crítico, autodefinido como dialético, ao “irracionalismo” do escritor, tributo pago pelo último a uma visão metafísica das coisas, à “ausência da dialética entre seus conceitos” (SCHWARZ, 1981, p. 19).

Uma vez retirada a dialética do objeto de análise, reduzido esse a um “quadro maniqueísta de oposições”, de “pares conceituais” (SCHWARZ, 1981, p. 18), uma vez mostrado que no “universo conceitual” de Mário de Andrade “não cabia a experiência estética” (SCHWARZ, 1981, p. 22), fica quase impossível explicar e compreender como, então, o escritor foi capaz de elaborar “com esses mesmos conceitos” uma “crítica literária admirável” (SCHWARZ, 1981, p. 22).

Com toda a sua dialética – e talvez autorizado por ela –, o crítico acaba propondo um problema escolástico: como pode surgir algo *ex nihilo*?

Apela para a “intuição” do escritor, isto é, ao misterioso, ao que, justamente, pode ser dado como irracional, inexplicável. A conclusão do crítico do irracionalista acaba sendo – “dialeticamente”? – ela própria irracionalista: se não estava conceitualmente – dialeticamente – aparelhado para fazer uma crítica estética no sentido correto e se Mário de Andrade, não obstante, se mostrou capaz de fazê-lo, foi porque o fez “intuitivamente” (SCHWARZ, 1981, p. 22).

A explicação se dispõe de maneira a continuar negando estatuto dialético à crítica de Mário de Andrade, mas ela própria, então, abandona a dialética para cair nos braços de uma solução fácil, do tipo *deus ex-machina* (que outra função tem a intuição, no caso?). Ao mesmo tempo, contudo, reforça a aparência dialética da análise anterior, pois para reconhecer que o “crítico excelente” que foi Mário de Andrade não nasceu do nada, o autor teria de admitir que havia fundamento para isso na poética do escritor, ou seja, que seu “universo conceitual” não é tão esquemático e falto de dialética, tão regido por oposições binárias, como ele o apresentou. Se o admitisse, o crítico ficaria privado de

desempenhar o papel dessa espécie de dialético que descobre, aponta e disseca a falta de dialética nos aparelhos conceituais alheios.

Se, como indica Sartre (1987, p. 97), “a origem da dialética é a práxis” e “Não há lei caída do céu dizendo que haverá uma tese, uma antítese e uma síntese”, então – para entrar no jogo do crítico e palpitar sobre o placar da competição em que se lança e empenha – há “mais” dialética, por assim dizer, em Mário de Andrade, cuja poética exprime uma reflexão sobre sua própria poesia – ou seja, sua prática poética –, que no esquema teórico do crítico, o qual enrijece e imobiliza em juízos categóricos o que se apresenta e se processa em sua origem de forma mutável e fluida. Sua insistência em atacar e atingir o que chama de irracionalismo e psicologismo serve-se de uma dialética presunçosa, cuja pretensão é ter sempre a última palavra.

Nesse sentido, “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade” constitui exemplo acabado do procedimento que caracteriza o conjunto dos ensaios de que faz parte:

o desconfiado só se distancia da sereia – numa técnica sutil de sedução, pois inverte as posições aparentes do sedutor e do seduzido – para melhor fazê-la crer em sua “seriedade” e para melhor atacá-la à traição e pelas costas. A cumplicidade – perfídia – se transforma em competição e o crítico (esse nadador invencível, que se lança à água quando o seu adversário pensa ter chegado à meta, subvertendo todas as regras do Jogo) tem sempre, por definição, a última palavra. Para o olhar retrospectivo do crítico, que começa a nadar quando a competição já terminou, a verdade atribuída à obra é necessariamente provisória, passageira e sempre *já passada*, podendo ser melhor formulada neste presente privilegiado (PRADO JR., 2000⁴, p. 216; grifos no original).

“Competindo” dessa forma – trapaceada – com a obra, o crítico a desqualifica denunciando o que ela não diz e o que deveria ser:

O que a obra não diz é signo de sua impotência, da cegueira e da finitude de sua sabedoria, e aponta para a onipotência da razão crítica, *capaz de dizer tudo*.

Daí esta crítica aparecer como *denúncia*: ela não se conforma com a figura atual da literatura e com a consciência que ela tem de si mesma. Ela descreve – assim como Lukács – a sua história mais recente como a história de um *esquecimento*, de um desvio progressivo a partir da boa fórmula encontrada, no século XIX, por Balzac. Estranho Saber, esse que não se contenta com seu objeto e que lhe contrapõe a imagem do que ele deveria ser! O paradoxo desta crítica é que, voltada sobretudo para a literatura moderna, só se reconcilia (para além do realismo) com a obra de Brecht e com alguns manuais de literatura didática. O que ela ignora é o projeto próprio da literatura – a ideia de uma verdade que apenas ela sabe dizer e que é a contestação de todas as demais formas de discurso (PRADO JR., 2000, p. 216-217; grifos no original).

⁴ Como informa o autor, o ensaio “A Sereia Desmistificada” foi publicado originalmente em 1968, na revista *Teoria e Prática* n° 2.

COMPREENSÃO

Longe da preocupação de esquematizar, de fixar em blocos rígidos o que se dá em movimento, de montar e desmontar espectros – segundo o significado etimológico de “esquema” –, os ensaios críticos de Mário de Andrade de fato mais exprimem que constroem, coerentes com os princípios de sua estética (ou tentativas de estética) da expressão: buscam tomar dialogicamente a pulsação do texto a analisar, ao mesmo tempo em que produzem seu próprio ritmo, resultante do movimento da sensibilidade e da razão interpretante. Como fundamento desse estilo, tem-se uma atitude crítica de compreensão: “um esforço apaixonado de amar e compreender” (cf. ANDRADE, 1974, p. 3), não no sentido de uma relação de complacência para com o texto, mas de uma predisposição de abertura e diálogo, um movimento complementar ao da análise – recomposição do objeto levando em conta a apreciação de cada parte em que ele foi decomposto, contemplando então o seu todo.

Tal predisposição não prescinde, portanto, de uma razão mais ampla – aquela que permite ver o todo da floresta assim como o reparar em cada árvore específica. Razão mais ampla, porém não mais arrogante, pois, não se propondo o exercício da crítica e da teoria como sobrevoo – evitando, portanto, descortinar do alto a floresta –, seu conhecimento das árvores que a constituem é produzido no processo da observação, da procura, da pesquisa; daí os inícios não-peremptórios, o ritmo não-esquemático das frases, certa imprevisibilidade dos parágrafos, a afirmação da subjetividade, as trocas intersubjetivas, o caráter propriamente ensaístico do texto crítico. Em suma, o escritor pratica a compreensão no sentido desse movimento duplo, paradoxal, arbitrário, contraditório às vezes, de interiorização e generalização, de subjetivação e exteriorização⁵.

Em comparação, situando e posicionando a crítica “no interior do *continuum* que conduz da consciência imediata da existência – com todos os seus sonhos e seus mitos – ao conhecimento das estruturas sociais que tornam possível e que produzem realmente essa consciência”, o autor d’*A Sereia e o Desconfiado* pratica-a como “passagem de um mito à verdade que o torna possível”, como “um momento de um processo unitário, em que a prática humana se apossa progressivamente de seu sentido objetivo, diluindo as representações e as ilusões que o ocultam no nível da quotidianidade” (PRADO JR., 2000, p. 208). Essa verdade encontra-se na “situação” da obra, deslindada pelo crítico em seu gesto de “devolver a linguagem delirante da leitura à austeridade do sentido único” (PRADO JR., 2000, p. 206). O crítico, dessa forma, a rigor não interpreta, quando se considera que “a interpretação convida ao pluralismo” e, “no momento mesmo em que se instaura, suscita o conflito de interpretações e o pluralismo das perspectivas: o gesto de sua posição desenha, em negativo, o perfil dos gestos rivais” (PRADO JR., 2000, p. 206).

Embora seletiva, a crítica de R. Schwarz não é interpretativa: ela recusa à obra o poder de suscitar leituras concorrentes (a pluralidade das leituras só é signo das limitações e das deficiências do conhecimento e da razão crítica) e, monista, tenta capturá-la na revolução que a faz girar em torno de um *único* eixo vertical. (PRADO JR., 2000, p. 206; grifo no original).

⁵ A tais sentidos podemos acrescentar o seguinte: “Compreender é modificar-se, ir além de si mesmo” (cf. Sartre, 1973, p. 125).

É na medida em que detém a verdade da obra, obtida mediante o conhecimento de sua “situação” – conhecimento propiciado, por sua vez, pela “análise científica da sociedade”⁶ (PRADO JR., 2000, p. 210) –, que o crítico promove o desfazimento e/ou a desmistificação das ilusões. Se essa crítica se caracteriza pela “febre de uma linguagem que percorre a contracorrente o seu próprio leito”, se “Roberto escreve de trás para diante e seu texto é um rio excêntrico que vem a desembocar no próprio nascedouro” (PRADO JR., 2000, p. 211), esse movimento se dá em conformidade com a lição hegeliana segundo a qual

a verdade surge na aparência e porque a ilusão é a verdade *invertida* (que se lembre o tema do *verkehrt Welt* da *Fenomenologia*). Mas a ilusão só readquire o seu peso para o olhar retrospectivo que a visa a partir do *resultado*, isto é, da verdade global: é por isso que a frase começa pelo seu fim: predileção pelo último ato (A Lógica é o Juízo Final, último ato por excelência), onde os conflitos eclodem e se resolvem, onde a intriga se desvenda em sua verdade e onde os personagens passam, finalmente, a coincidir com seus destinos (PRADO JR., 2000, p. 213-214; grifos no original).

Longe de ser “irmã gêmea” do diálogo (cf. KONDER, 1991, p. 97)⁷, a dialética que o crítico põe em movimento em *A Sereia e o Desconfiado* empenha-se no trabalho de desiludir por meio de juízos definitivos, em nome dessa *ultima ratio* que detém a verdade da obra para além das ilusões do autor e das mistificações da linguagem.

Racionalista, ele vê antes de mais nada na linguagem *o seu poder de engodo*: a linguagem, em seu movimento espontâneo e em seu marulho, adormece a reflexão e a crítica e faz passar, sub-reptícia e clandestinamente, teses inaceitáveis que ofendem a Razão. *O estilo de Roberto Schwarz nasce da tentativa de subverter a passividade do leitor e as expectativas normais da leitura*. Cada frase sua, no seu maligno ar imaturo, diz ao seu leitor: “Não me podes ler como se eu fosse uma frase ‘normal’, pois, caso o fizeres, hei de provocar um curto-circuito em tua cabeça” (PRADO JR., 2000, p. 211; grifos no original).

O verbo privilegiado, nesse caso, traduzindo o fazer predileto, é *julgar*: em seus ensaios, “mesmo quando o crítico torna suas a perspectiva e a mitologia pessoais do escritor, ele está sempre pronto a distanciar-se delas para julgá-las em seu valor ou em seu poder de revelação” (PRADO JR., 2000, p. 202). Assim opera na medida mesma em que emprega como parâmetro sua experiência de mundo, experiência que toma como sendo o mundo em toda a sua verdade:

O crítico não atravessa as imagens para captar e domesticar a experiência, mas, consultando sua *própria* experiência, julga da distância que separa os dois termos: imagem e mundo. Mas é a experiência *própria* do crítico que é o *próprio mundo* e essa comparação é o julgamento da verdade da fala literária como *adequação*. A mitologia do autor é uma mitologia privada que deve ser compreendida sobre o fundo da razão e da experiência universais. É a

⁶ “A economia é para Roberto Schwarz o que é a linguística para Roland Barthes: descrição das estruturas que, em última instância, definem o campo de toda significação possível” (Cf. PRADO JR., 2000, p. 210).

⁷ “Nunca é demais lembrar que as palavras *dialética* e *diálogo* são irmãs gêmeas: nasceram na Grécia antiga e se formaram a partir do prefixo *dia* (que indica reciprocidade) e de *lêgein* ou *logos* (o verbo e o substantivo do discurso da razão).” (KONDER, 1991; grifos no original.)

impropriedade dessa passagem de um a outro sentido da palavra “próprio” que permite *julgar* a obra [...]. Entre a letra e aquilo que importa, há uma distância, que é toda a profundidade do mundo: a obra não coincide com sua letra, sua essência está numa *intenção*, num projeto de verdade que pode ou não ser preenchido e que desde [o] início é compreensível para mim, pré-leitor e cidadão do universo (PRADO JR., 2000, p. 203-204; grifos no original).

Compreensão e compreensibilidade, nesse contexto estrito, são palavras que remetem ao universo da Lógica: “compreender” a obra, em tal caso, significa subsumi-la em “sua” verdade, numa operação lógica que se dá no processo dialético de conhecimento e revelação de sua “situação”, processo que envolve o julgamento – o “juízo final” – da obra em termos de adequação ou inadequação, inclusive esteticamente, dando vazão àquela “febre [...] que arrepia a sua sintaxe e que convida o leitor apressado ou a formiga da reflexão a considerar como ‘mal escrito’ o que é *escrito* com a minúcia e a finura de um poema” (PRADO JR., 2000, p. 211; grifo no original).

Em “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade” não se encontra, portanto, a compreensão no sentido em que a toma e a pratica o poeta modernista. O crítico “compreende” (subsume) a árvore na floresta mas, não compreendendo nem querendo compreender a floresta, insinua que a árvore está fora do lugar, não obedece à lógica interna da floresta – do que resulta a ideia de que a floresta, tal como se apresenta, se contradiz a si mesma. A dialética consiste, aqui, em postular a existência de uma lógica intrínseca à floresta, a qual pode ser perfeitamente deduzida; deduzindo-a, o dialético pode aplicá-la de volta a toda a floresta, que fica explicada na medida mesma em que tem sua lógica explicitada; não se admitem outras lógicas explicativas para a mesma floresta, porquanto a lógica que o crítico explicita é, justamente, sua lógica total e totalizante, única – podem se lhe opor absurdos e ilogicidades, mas não outra lógica.

EXPRESSÃO

Postular o poema como expressão, como faz Mário de Andrade, significa pressupor e admitir uma diferença e uma distância entre o estado psicológico da subconsciência (o substrato e a matéria da expressão) e a escrita poética (a realização da expressão, a manifestação daquele substrato): importa evidentemente que o poema tome a forma mais adequada ao estado de que ele quer ser a expressão, que nele deve se manifestar. De acordo com a lógica dessa estética da expressão, o poema será sempre a escrita de uma manifestação, algo que exprime um estado psicológico, mas não é esse estado mesmo e nunca poderá ser reduzido a ele.

Não há, desse modo, uma “curiosa teoria das duas sinceridades”, muito menos o “maniqueísmo” de se afirmar uma radical e irremovível separação entre o ser e o parecer, que seriam vistos como “estanques, exigindo cada qual a sua verdade” (SCHWARZ, 1981, p. 19). Pelo contrário: é porque o ser só pode se manifestar e se exprimir no nível do (a)parecer que se pode dizer dessa aparência que não é só mentirosa, mas também verdadeira, pois diz respeito justamente à existência e ao modo de existência do ser. Trata-se de uma ampliação da teoria (expressiva) da expressão: minha mentira, o que enceno para os outros, é algo tão verdadeiro quanto o que escondo e reprimo (“sequestro”, na terminologia de Mário de Andrade) porque é expressão do meu ser, manifesta o modo como existo.

Não há a sinceridade dos motivos considerados abjetos, por isso ocultos e reprimidos, lançados a uma região escura para sempre desconhecida, e a sinceridade – sobreposta mecanicamente à primeira e dela hermeticamente separada – dos motivos belos, inventados e exibidos ao público, e que seriam os únicos que se dariam a conhecer.

A palavra “máscara” quer justamente indicar a relação entre uns e outros: os motivos belos, publicamente encenados, são a máscara (isto é, a expressão que simultaneamente oculta e manifesta) dos motivos considerados torpes – e assim o ponto de partida e o canal para o conhecimento deles. Se se pode falar em “posição freudiana” nesse caso, é no sentido de que o inconsciente não pode ser conhecido diretamente, mas pode sê-lo pela mediação de suas máscaras, de suas manifestações: um gesto, uma palavra, um poema... Entre o ser e o (a)parecer há mais que um trânsito; há uma espécie de indeterminação, na medida em que os motivos ignóbeis, reprimidos, podem ser a fonte originária de nossas ações, mas são suas máscaras (ou seja, os motivos idealizados) que dirigem tais ações, nelas se “realizam”: “Não são, no caso, somente as idéias secretas que nos dirigem, mas principalmente as máscaras que lhes damos”, anota o escritor em “Do Cabotinismo” (ANDRADE, 1972, p. 79).

Se tal teoria pode ser rotulada de “irracionalista”, é no mesmo sentido em que se diria que Freud é um “irracionalista”, por reconhecer e pensar a presença de fatores e elementos infrarracionais na produção e no conhecimento da existência humana – o que não implica renunciar à racionalidade para se tentar compreendê-los, mas, ao contrário, demanda uma razão mais ampla, capaz de abarcar o irracional.

Assim, não é razoável – nem racional – deduzir exatamente dessa teoria da expressão a “exigência de se viver o poema em lugar de escrevê-lo”: se o poeta não formulou tal (des)propósito é porque seria mesmo um absurdo que o fizesse partindo justamente da ideia de uma diferença que separa o estado subconsciente, de um lado, do poema, de outro – tal como aquela que separa o meio aquoso do aéreo. Uma coisa pode porventura transformar-se em outra, manifestar-se nela, porém não há nem pode haver identidade entre elas.

Não é precisamente o reconhecimento dessa realidade que permite ao poeta conformar-se com os poemas que faz? Se o poema não pode ser senão a *expressão* de vivências psíquicas, de impulsões do subconsciente, e jamais será igual a elas mesmas, sempre haverá uma distância, certa inadequação a separá-lo daquelas. Ao mesmo tempo, se o poema estará aquém do ideal de poesia, nele se poderão encontrar os traços daquela expressão. Ao apresentar o livro *Losango Cáqui*, assim adverte o escritor: “Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes.” (ANDRADE, 1980a, p. 67.)

O que o crítico aponta como contradição apresenta-se à compreensão – na perspectiva de Mário de Andrade – como postura de saudável sensatez. Ele, entretanto, ignora advertências como a citada e encaminha-se para o extremo oposto: atribui à poética do escritor modernista a pressuposição de uma “essência profunda” que “existe e não se

dá” (SCHWARZ, 1981, p. 19) – formulação que confere o existir⁸ ao que não teria a propriedade de manifestar-se. A ideia de uma distância e de uma incoincidência entre vivências psíquicas e impulsões do inconsciente, de um lado, e sua expressão, de outro, parece não encontrar aí nem abrigo nem acolhida, o que seria coerente com o pressuposto do método crítico do “desconfiado”: “a tese da continuidade entre a consciência e o Saber, entre a experiência vivida e o conhecimento estrutural”, de modo que “não há nenhum *inconsciente* fundamental e o *cogito* é capaz de recuperar o sentido da vida social” (cf. PRADO JR., 2000, p. 210-211)⁹.

Se o diagnóstico do psicologismo parece retomar o juízo crítico de Anatol Rosenfeld, deve-se reparar na sensível e radical modulação que sofre, nessa retomada, a ideia de associar a trajetória poética de Mário de Andrade ao irracionalismo. Longe de pretender adquirir o aspecto apreensivo e repreensivo de um “juízo final”, a ideia, em Rosenfeld, não vai além da observação – carregada de simpatia – do movimento incansável que o poeta empreende em busca da sinceridade, querendo “topar consigo mesmo”.

É comovente acompanhar através da sua obra esta luta pela boa-fé, pela *Wahrhaftigkeit* – a ‘verdadeiridade’ subjetiva, virtude fundamental exigida por Nietzsche, virtude que se mantém, afirma e apura precisamente na verificação da simplicidade impossível e da duplicidade inevitável (ROSENFELD, 1973, p. 190).

De “Mário e o Cabotinismo” a “O Psicologismo na poética de Mário de Andrade”, a alusão às “tendências irracionistas” do movimento modernista¹⁰ experimenta a acentuada inflexão que vai de Nietzsche a Hegel, cujo nome é invocado num tom grave, vago e um tanto obscuro¹¹ de sentença oracular: “A idéia de uma *sinceridade para o ser* é o portal da noite das vacas pretas de que fala Hegel a propósito do Romantismo”

⁸ Em algumas etimologias filosóficas, como a de inspiração existencialista, o existir significa justamente o aparecer, o projetar-se: “A existência é ‘ek-sistência’, isto é, arrancamento perpétuo de um mundo, de uma situação no mundo com o qual não pode confundir-se, pois é ‘para-si’ e não ‘em-si’”. Cf. JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 95.

⁹ Marginalmente (em mais de um sentido), caberia transportar esse pressuposto à produção poética do ensaísta, de fatura brechtiana, o que, entretanto – e ironicamente –, não a resguarda de ser lida como “anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes”. Repare-se nesse poema, intitulado “Ulisses”: “A esperança posta num bonito salário./corações veteranos./Este vale de lágrimas. Estes píncaros de merda.” (Apud PEREIRA, 1981, p. 156); O “achado” – como o crítico classifica seu modo de poetar – não tem como evitar a ambiguidade: de um lado, a construção pensada, a pesquisa ou sondagem da linguagem, o labor consciente com o clichê (o vale de lágrimas) confrontado com seu antípoda (o achado propriamente dito); de outro, o rabicho do acaso, espichando o consciente para as bandas do inconsciente, quase pedindo para que se espie e se expie o que há por trás desses píncaros, que merda, mais exatamente, os habita.

¹⁰ “A busca de Mário e do Modernismo, como de todo movimento de acentuadas tendências irracionistas, orientado pelo *ethos* da libertação de regras convencionais e, por extensão, da revolta contra o espírito coletivo prevalecente, é a da ‘sinceridade’, da auto-expressão imediata, elementar, espontânea.” (Cf. ROSENFELD, 1973, p. 187.)

¹¹ O crítico não fornece a referência da citação. No prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, a imagem das “vacas pretas” – correspondendo, na língua portuguesa, à dos “gatos pardos”, como a traduz Paulo Meneses – é invocada para ilustrar a ideia de absoluto que o filósofo critica, ideia defendida por “quem está vazio de conhecimento” (cf. HEGEL, 1992, p. 29). Não parece, contudo, que o crítico tivesse em mente exatamente essa passagem.

(SCHWARZ, p. 19; grifos no original). O que Rosenfeld (a)nota como virtude converte-se num mal cujo diagnóstico se presta maravilhosamente ao serviço de etiquetagem. Para todos os efeitos, a poética de Mário de Andrade passava a sofrer de “psicologismo” e esta estigmatização tornou-se moeda corrente nos estudos sobre o escritor modernista, que a têm reproduzido e repassado sem a preocupação de conferir seu valor real. A voz do crítico tornou-se então recorrente, como o canto das sereias, na medida mesma em que os que a ouviam (e a ela sucumbiam), passando ao largo de toda a desconfiança, não se davam sequer ao trabalho de auscultar o coração do paciente, num exame minimamente acurado e independente.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. **Obra Imatura**. 3.ed. São Paulo: Martins, 1980.
- _____. **Poesias Completas**. São Paulo: Martins, 1980a.
- HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Parte I. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KONDER, Leandro. **Hegel: a razão quase enlouquecida**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PEREIRA, Carlos A. M. **Retrato de Época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PRADO JR., Bento. A Sereia Desmistificada. In: _____. **Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 201-217.
- ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: _____. **Texto/Contexto**. 2.ed. S. Paulo: Perspectiva, 1973, p. 185-200.
- SARTRE, Jean-Paul. **Questão de Método**. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril, 1973. Col. *Os Pensadores* v. XLV.
- _____. **Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara**. 2.ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Unesp, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade. In: _____. **A Sereia e o Desconfiado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 13-23.

Recebido em 15/09/2016. Aprovado em 22/11/2016.

Title: *For the revision of the “psychologism”*

Abstract: *This essay discusses the validity of the idea about the “psychologism” that would characterize the Mário de Andrade’s poetical theory, proposing its revision through a critical examination of its presuppositions, as they can be known in the author’s proceeding and argumentation.*

Keywords: *“Psychologism”. Criticism. Revision.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016263-271>

FICÇÃO E REALIDADE OU LITERATURA E SOCIEDADE: LIMIARES

Tiago Hermano Breunig*

Resumo: *O presente trabalho pretende aprofundar o significado da afirmação de Peter Sloterdijk segundo a qual o humanismo naufraga como escola de formação humana por meio da literatura, postulando, por conseguinte, o fim da utopia da formação humana por meio da literatura, a qual supostamente promoveria uma resignação a partir da leitura e da escrita. Para tanto, interessa o fato de que o conceito de literatura proposto por Sloterdijk como uma comunidade subjacente ao humanismo se coaduna com o conceito de literatura proposto no Brasil por Antonio Candido, sobretudo na medida em que Sloterdijk sugere pensar o humanismo segundo o modelo de uma sociedade que recorda as academias mencionadas por Candido como formadoras da literatura brasileira, e a literatura como meio comunicativo pelos quais os homens se formam a si mesmos.*

Palavras-chave: *Literatura. Humanismo. Sociedade.*

O barco misterioso

Ontem à noite, quando tudo dormia
E o vento, com lamentos
Indecisos, pelas vielas corria,
Não me dava repouso o travesseiro
Nem a papoula, nem o que normalmente
Dá sono profundo – a consciência tranqüila.

Enfim renunciei ao sono
E corri para a praia. Havia luar
E o tempo era bom – encontrei
O homem e o barco na areia morna,
Os dois sonolentos, pastor e ovelha: –
Sonolento, afastou-se da terra o barco.

Após uma hora, talvez duas,
Ou teria sido um ano? – subitamente
Meus sentidos e pensamentos mergulharam
Numa eterna monotonia,
E um abismo sem limites
Se abriu: – tudo acabou!

– Veio a manhã: em negras profundezas
Há um barco que repousa, repousa...

* Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Professor colaborador da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Que aconteceu? alguém gritou, logo gritaram
Centenas de vozes: que houve? Sangue? –
Nada aconteceu! Nós todos dormíamos,
Dormíamos – ah, tão bem!
Nietzsche, A gaia ciência

Reconhecer que a domesticação do ser humano é o grande impensado, do qual o humanismo desde a Antiguidade até o presente desviou os olhos, é o bastante para afundarmos em águas profundas.

Sloterdijk, Regras para o parque humano

Quando Pope afirma ser o Homem “o estudo adequado da humanidade” em seus versos, e os leitores tradicionais castigam o poema por se concentrar no “‘homem’ em vez de no ‘homem imortal’” (NEIMAN, 2003, p. 49), o poeta, ao mesmo tempo que se coloca nos limiares da filosofia e da poesia, problematiza um humanismo que ainda cultivaria a literatura como campo privilegiado. Um humanismo livresco que se caracteriza, como sugere Peter Sloterdijk (1999, p. 58), por uma literatura que trata da formação humana, e que se situa, para tanto, nos limiares da ficção e da realidade.

Ao constatar que o humanismo naufraga, sobretudo como escola da formação humana por meio da literatura, Sloterdijk (2000, p. 60) tematiza “o perigoso fim” de um humanismo fundamentado na literatura como utopia da formação humana mediante a escrita e a leitura, as quais promoveriam “a atitude paciente” e educariam “para se julgar com circunspeção e manter os ouvidos abertos.” Como a referida utopia se norteia por uma razão preocupada com a verdade, com a realidade ou o seu correlato para o historiador tradicional, a sociedade, em que as historiografias da literatura se firmam, a *mimesis* ou a representação teriam um papel fundamental, e o realismo seria privilegiado, apesar de a literatura questionar incessantemente a polaridade entre a ficção e a realidade.

Ao afirmar que a *mimesis* constitui “o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade”, Antoine Compagnon (2001, p. 97) situa Erich Auerbach no centro das referidas relações, uma vez que sua “monumental obra” tematiza a representação da realidade na literatura ocidental. Auerbach (2009, p. 499) se limita a escrever, quanto ao conceito de *mimesis* que nomeia sua obra, que parte originalmente da interrogação de Platão da interpretação da realidade pela representação, colocada em terceiro lugar depois da verdade.

Com efeito, preocupado com a administração e a educação humana, Platão (2001, p. 449) entende que a fundação da cidade, principalmente “desde que definimos em separado cada uma das partes da alma”, implica a “necessidade de recusar em absoluto” a poesia. E ao considerar a imitação uma produtividade de objetos distintos do que seria a “verdadeira realidade”, reduzindo a representação a uma “imitação da imitação”, afirma que a arte de imitar, ao mesmo tempo que “executa as suas obras longe da verdade”, convive com a parte irracional da alma humana, de modo que a cidade deve excluir o poeta imitador.

Auerbach, no entanto, ao se propor a tratar da representação da realidade na literatura ocidental, questiona a concepção de *mimesis* proposta por Platão, que, afinal, a considera prejudicial e perigosa ao discurso ideal da filosofia. Em conformidade com o

aristotelismo que refuta o conceito de *mimesis* de Platão, Auerbach parece enaltecer o valor da arte justamente pela autonomia da representação diante da verdade preestabelecida. Com o aristotelismo, a mimese se caracteriza “como a representação do que ‘poderia ser’”, o que garante a “autonomia da arte” (COSTA, 1992, p. 6), bem como pela congenialidade da imitação no homem. Assim, a imitação se manifesta naturalmente no homem como um meio que permite ao homem se elevar do particular para o universal e que o “difere dos outros viventes” (ARISTÓTELES, 1966, p. 203).

Ao tender para o universal, o que poderia acontecer, a poesia se configura como um meio para a educação humanista, pois aponta para o devir humano. Afinal, a universalidade da poesia consiste em atribuir ao homem de determinada natureza “pensamentos e ações” convenientes a tal natureza (ARISTÓTELES, 1966, p. 209). Assim, o aristotelismo redimensiona o significado da arte e, sobretudo, do homem, diferenciado do animal, os “outros viventes”, justamente pela congenialidade da imitação. Mas ao representar a natureza, a arte, por conta da congenialidade da imitação, deve implicar, em vez da naturalização do humano, como percebe Hegel, a humanização da natureza. Ao afirmar que a arte consiste, em detrimento de uma “imitação da natureza”, antes o oposto, em ensinar ao homem a ser humano, Hegel parece ter compreendido a profundidade de tal proposição, que inscreve o devir humano na universalidade da representação.

Assim, o papel civilizador da filosofia se estende para a literatura, que integra a tradição humanista que culmina nos “humanismos livrescos” de que trata Sloterdijk, com a noção de que a formação humana por meio da escrita e da leitura promove “o desembrutecimento do ser humano” ou a sua domesticação (SLOTERDIJK, 2000, p. 17). Tradição em que se inscreve Auerbach, movido por uma necessidade de aproximar a representação e a realidade pretensa a conjugar a totalidade da literatura ocidental. A proposta de Auerbach se define pela articulação de um panorama da representação da realidade na literatura ocidental, privilegiando, para tanto, fundamentalmente o realismo, de modo que a ordem social figura como uma realidade a ser interpretada por meio da representação da literatura ocidental, que culmina no realismo moderno, compreendido por Auerbach como correspondente da realidade concreta.¹ O tema central da obra de Auerbach, portanto, tanto fundamenta as teorias a respeito das relações entre literatura e sociedade que, no Brasil, refletem em Antonio Candido, por exemplo, quanto sustenta o problema fundamental que assombra o limiar entre a ficção e a realidade, a literatura e a sociedade.

Candido estabelece relações entre as obras e seu condicionamento social, sendo que a integridade da obra requer preservar associados os referidos elementos: fundem-se, assim, texto e contexto numa relação dialeticamente integral, de modo que externo e interno se integram na estrutura da obra. Para a literatura, portanto, o elemento social importa, segundo Candido (1976, p. 7), na medida em que “o externo se torna interno”. E o autor revela como modelo Auerbach, que, conforme Candido, investiga os fatos da

¹ Erich Auerbach (2015, p. 369-370) antecipa sua inclinação ao realismo ao definir o mesmo como “a forma mais importante e a mais eficaz da literatura moderna”, capaz de abranger “cada vez mais a totalidade da vida dos homens sobre a Terra”.

literatura sintetizando a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, em nome, no entanto, de uma “autonomia da obra” que se traduz em sua organicidade.

O problema reside exatamente nas fronteiras entre a realidade e a ficção: em que medida a literatura ocidental se fundamenta na realidade e em que medida a funda? Se a literatura constitui um aspecto da civilização, como postula Candido (1993), resta perguntar o que significa a civilização e, sobretudo, a que se opõe, bem como as concepções geralmente fundamentadas em polaridades dialeticamente organizadas, como a realidade e a ficção. Questionar os limiares da ficção e da realidade corresponde a questionar as polaridades suspensas da vida e da morte, da natureza e da cultura, do humano e do animal, da exclusão e da inclusão e do interno e do externo.

Em sua obra mais fundamental ou fundacional, em que projeta uma formação da literatura brasileira, Candido (1993, p. 9) “procura definir o valor e a função das obras”, e, por meio das obras, “formar nossa sensibilidade e visão do mundo”. Aparentemente convicto quanto ao significado de “literatura”, Candido (1993, p. 23), em uma obra em que pretende sintetizar aspectos “universalistas e particularistas”, parece ignorar o quanto pode ser exclusivo um conceito definitivo para “literatura”,² que implica, inclusive, o humano.³

Segundo Candido (1993, p. 24), a literatura se configura quando, integrados e dinamizados, os fatores constitutivos do sistema se pluralizam, formando uma “tradição”, que identifica a literatura com a “civilização”. A noção de formação da literatura brasileira proposta por Candido, a partir de uma perspectiva historicista e hegeliana,⁴ implica uma continuidade conduzida por uma tradição, que se consolida, para Candido, a partir de meados do XVIII. Os fundadores da literatura brasileira seriam, assim, os poetas do arcadismo mineiro, tendo, no entanto, como predecessores as Academias dos

² Tanto que Antonio Candido exclui a literatura barroca. Haroldo de Campos (1989) entende que “se há um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a ‘questão da origem’.” Haroldo critica a “perspectiva histórica” adotada por Antonio Candido (1993, p. 24) em *Formação da Literatura Brasileira*, em que afirma, com efeito, a respeito de Gregório de Matos, que “ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica)”. “De fato, essa ‘perspectiva histórica’ foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” que, segundo Haroldo, atravessa a obra de Candido. “A Formação”, observa Haroldo, “privilegia um tipo de história: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de ‘encarnação literária do espírito nacional’, um certo tipo de tradição, ou melhor, ‘uma certa continuidade da tradição’.” “A ‘perspectiva histórica é, pois”, conclui Haroldo “uma perspectiva ideológica.”

³ Antonio Candido (1993, p. 23) define a literatura como uma “comunicação inter-humana”.

⁴ Inclusive, ao avaliar o desenvolvimento promovido pelas Academias Literárias na construção de uma tradição, Antonio Candido (1976, p. 173) escreve que “a concepção de história não se separava do registro de feitos individuais (...) A existência de uma nobreza, decorrente do serviço das armas, da governança, da produção econômica, provaria a existência de uma história (concebida como registro de feitos); portanto, de uma dignidade através do tempo.” Ademais, além de demonstrar a mesma “preferência pelo número três” de que trata Sloterdijk (1999, p. 17) no que concerne “à reconstrução lógica hegeliana da história do mundo e do espírito”, que reflete nos seus “modelos triádicos”, como diria Haroldo de Campos, Candido, ao conceber a literatura como sistema, permanece preso a um pensamento tipicamente hegeliano. Afinal, para Hegel, “é somente como sistema que o saber é efetivamente real, e é somente assim que ele pode ser representado” (GARAUDY, 1983). Assim, o sistema faz parte da tentativa hegeliana de sintetizar o universal e o individual, que, a propósito, perdura em Candido, e aponta para a totalidade que culmina com a “formação do espírito universal” ou a “história da cultura universal”.

Seletos e a dos Renascidos, em que se verifica uma concepção da “literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (CANDIDO, 1993, p. 25).

Para Candido (1993, p. 17), essas sociedades possibilitaram uma comunidade comunicativa fornecendo os elementos para constituir a sua literatura em conformidade com a cultura ocidental: “o Arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos”.

A concepção de literatura de Candido (1993, p. 48) implica uma comunicação e, por conseguinte, uma comunidade, mas em um sentido demasiado restrito e restritivo. O arcadismo se configura, segundo Candido (1993, p. 50), como uma literatura comunicativa e integrativa, na medida em que promove um ajustamento a uma ordem natural e social, conforme os ditames do humanismo inscrito em uma tradição europeia. Com a sua contribuição a um processo de “elaboração nacional”, os arcadistas propagam “uma poesia civilizada”, caracterizada por sua inteligibilidade “aos homens de cultura” (CANDIDO, 1993, p. 17). Ora, ao definir o humanismo como uma comunicação propiciadora de amizade por meio da escrita, em que escritores e leitores, compreendidos respectivamente como remetentes e receptores de mensagens constitutivas de escritos fundadores da comunidade, Sloterdijk (2000, p. 10) sugere pensar o humanismo segundo o modelo de uma sociedade que recorda as academias mencionadas por Candido como formadoras da literatura brasileira. E a literatura, como meio comunicativo pelos quais os homens se formam a si mesmos. O conceito de literatura empregado por Candido se coaduna, portanto, com o proposto por Sloterdijk (2000, p. 12), ou seja, o de uma comunidade subjacente ao humanismo, o qual reivindica “o valor universal das leituras nacionais” e “o valor nacional das leituras universais”.

Mas o humanismo se esgotou completamente, conclui Sloterdijk (2000, p. 14), ao constatar que a sociedade moderna abandonou o modelo da sociedade fundada na “arte de escrever inspiradoras cartas de amor a uma nação de amigos”, incapaz de representar a estrutura social. Ainda que o modelo humanista retorne tardiamente confiante no “poder civilizador e humanizador” da literatura, compreendida como meio comunicativo do humanismo, procurando redimir o passado recente “por meio de uma bibliofilia radicalizada”, a exemplo de Auerbach e, no Brasil, de Candido, cuja acepção de literatura ocidental como “sistema expressivo da civilização a que pertencemos”, permite entrever o problema do pertencimento, que subjaz ao conceito mesmo de humanidade, o qual, segundo Sloterdijk (1999, p. 14), oculta o paradoxo do se pertencer com os quais não se pertence. O humanismo representa, assim, a “ideologia oficial das grandes civilizações” (SLOTERDIJK, 1999, p. 18), a qual identifica o homem a partir da “grande civilização, a verdadeira humanidade”, de modo que o homem aparece apenas a partir do modelo europeu para a cidade, o Estado ou a nação.

Antes, no entanto, que, com as Grandes Guerras e a consolidação da cultura de massas, o barco que navega entre as margens da ficção e da realidade naufragasse com o humanismo, o modelo das sociedades fundadas na literatura se ampliou para a norma da sociedade, observa Sloterdijk (2000, p. 11-12). A constatação de Sloterdijk parece ser

preunciada pelo ideal do homem natural do XVIII, como transparece Candido ao sugerir o triunfo do projeto humanista sobre a natureza humana. Candido (1993, p. 56-57) descreve o movimento de “assimilação do social ao natural”, concebido como produto da “urbanização do homem”, idealizado por uma literatura que repousa na “identidade do racional e do natural”. Para tanto, e em conformidade com uma educação que se explicita, segundo Sloterdijk (2000, p. 38), como “teoria do adestramento aristocrata na cidade”, as pastorais representam uma das “principais manifestações de naturalidade” em um “quadro natural interpretado segundo normas racionais” (CANDIDO, 1993, p. 57).

Não espanta que a literatura que Candido (1993, p. 67) considera como origem da literatura brasileira, a arcadista, seja guiada por uma “moda pastoril”, recorrentemente ilustrada por imagens de pastores e ovelhas, signos dos ideais do homem natural, nobre e terno, de modo que, como constata Candido (1993, p. 56-57), “a literatura se desenvolve em grande parte, como trabalho de construção deste ideal”. Um bom exemplo pode ser observado no seguinte fragmento de um poema arcadista –

Se em campos não pisados algum dia
Entra a Ninfa e o Pastor, a ovelha, o touro,
Efeitos são da vossa melodia;

Que muito, ó Musa, pois, que em fausto agouro,
Cresçam do pátrio rio à margem fria
A imarcescível hera, o verde louro!

– cujos versos, segundo Candido (1993, p. 102), representam o desejo de “fundar uma literatura que significasse a incorporação do Brasil à cultura do Ocidente, aclimatando nele, de vez para sempre, as disciplinas mentais que lhe pudessem exprimir a realidade.” E o poeta mesmo parece reconhecer, de fato, a função civilizadora ou domesticadora da poesia e da literatura, sobretudo de integração cultural ao ocidente e de elaboração nacional, que se traduz pelo progresso e pela incorporação dos padrões europeus: “a moda pastoril encaminhou para a valorização do homem natural” um modelo de “civilidade” (CANDIDO, 1993, p. 67).

Ora, a arte pastoril, desde o platonismo, aparece “como ‘o cuidado voluntariamente oferecido... de rebanhos de seres vivos que o aceitam voluntariamente’” (SLOTERDIJK, 1999, p. 52), com o sentido de domesticar o homem (SLOTERDIJK, 2000, p. 44), o que finalmente se consolida com a democracia moderna, na forma do governo por consentimento legado pelo poder pastoral, que se desloca do cristianismo para toda a sociedade ocidental. O acontecimento global, portanto, que se antecipa a toda grande civilização e que resulta da cesura entre o humano e o animal no interior do homem, funciona necessariamente mediante uma exclusão e uma inclusão. Conforme o “paradoxo da inclusividade exclusiva” que, segundo Sloterdijk (1999, p. 49), configura a estranheza internalizada de senhor e servo, e se relaciona intimamente com o modelo das sociedades humanistas formadas em torno da literatura e tornadas norma da sociedade em geral. A sociedade finalmente cumpre a proposta das academias, propensas a articular a ficção com a realidade, de modo que o que a literatura, assim como a filosofia, projeta para o ser humano acaba se projetando como uma sombra sobre a realidade.

A estranheza de senhor e servo, constitutiva do paradoxo da inclusividade exclusiva, encontra sua origem no paradigma do processo descrito por Hegel para oferecer sentido para a realidade, de modo que o triunfo do escravo ocorre com a civilização que, uma vez consumada, permite o se sentir em casa no mundo. Para tanto, a filosofia, que deve estabelecer a necessidade racional do regime estabelecido, conforme a proposição hegeliana segundo a qual o real equivale ao racional, condiz com o movimento final da arte. Segundo Hegel, a grande arte se caracteriza pela “participação na criação continuada do homem pelo homem” (GARAUDY, 1983, p. 180), reiterando, portanto, “a mais antiga das artes, a de repetir o homem pelo homem”, conforme Sloterdijk (2000, p. 92). Assim, se o fim dos tempos se consolida, no limite do humanismo hegeliano, com o “homem total”, a humanização integral do homem, como concebe Agamben (2006), coincide com uma animalização integral do homem, entrevista, de certa forma, na arte pastoril, progredindo como um processo de alinhamento de todo o mundo.

Mas a domesticação e a amicalização do humanismo livresco obviamente requerem mais que o alfabeto, como observa Sloterdijk (2000, p. 19), ao constatar que o problema do humanismo, que envolve uma definição do ser humano, significa mais que a suposição de que a leitura forma. Ao acentuar o aspecto sombrio do humanismo, Nietzsche (2001, p. 142) identifica a sociabilidade produzida pelo humanismo ao “instinto de rebanho” que caracteriza uma sociedade fraturada, formada por homens cindidos entre homem e animal e os homens mesmos, divididos na nomenclatura nietzscheana entre o animal de rapina e o animal de rebanho. Para Nietzsche (1992a, p. 97), “a necessidade de obedecer” se torna “inata em cada um” na medida em que constitui “a coisa mais longamente exercitada e cultivada entre os homens”, de modo que se naturaliza como uma virtude propriamente humana. Ao revelar o “processo de homogeneização dos europeus” que se esconde em termos como “civilização, ‘humanização’ ou ‘progresso’”, que caracterizariam a democracia na Europa, Nietzsche (1992a, p. 149-150) explicita a função da “cultura superior” baseada na “espiritualização e no aprofundamento da crueldade” (NIETZSCHE, 1992a, p. 135) para a “resignação” que, conforme Sloterdijk (2000, p. 39), torna o homem “modesto e domesticado”.⁵

A animalização do homem se consuma, assim, com o consenso da democracia moderna que, caracterizado pela possibilidade de controle pelos meios de comunicação de massa, qualifica um governo por consentimento (AGAMBEN, 2008). O consentimento remete ao motivo pastoral que ilustra a teoria da arte do estadista que, desde Platão, como observa Sloterdijk (1999, p. 52), aparece “como ‘o cuidado

⁵ Nietzsche (1992), ao ironizar que soa ofensivo incluir o homem entre os animais, antecipa o que seria justamente a questão de Heidegger (2005), ao sugerir abandonar o *homo animalis* em nome de uma *humanitas* do *homo humanus* em detrimento da *animalitas*. Nietzsche (1992a, p. 101), por outro lado, cunha as “expressões ‘rebanho’, ‘instintos de rebanho’ e outras semelhantes” para nomear o “instinto do animal de rebanho homem”, o qual vincula radicalmente com a moral: “Moral é hoje, na Europa, moral de animal de rebanho”. Moral e instinto de rebanho se relacionam de tal forma para Nietzsche (2001, p. 143) que este constata que “quanto mais transparecia no ato o instinto de rebanho (...) tanto mais moral a pessoa se avaliava”. Nietzsche (2001, p. 246) conclui que “justamente como *bichos domesticados* somos um espetáculo vergonhoso e necessitamos do travestimento moral (...) O europeu se disfarça *na moral*, porque se tornou um animal doente, doentio, estropiado, que tem boas razões para ser ‘domesticado’, porque é quase um aborto, algo incompleto, fraco, desajeitado...”.

voluntariamente oferecido... de rebanhos de seres vivos que o aceitam voluntariamente”’. E que, antes de informar a filosofia, constitui uma imagem recorrente no Antigo Testamento, frequentemente associada com a imagem da casa como lugar de domesticação. O motivo proveniente do Antigo Testamento culmina, no Novo Testamento, na concepção de Cristo como “porta das ovelhas” e, sobretudo, como “o bom pastor”⁶.

A ficção que fundamenta o poder soberano sobre a vida e a morte, o qual, amparado em discursos da civilização e da razão ocidentais, reduz os seres humanos ao estatuto de animais, instaura um estado de exceção que produz uma exclusão de vidas julgadas menos humanas, vidas abandonadas e impossibilitadas de pertencer a uma comunidade humana. Estado de exceção que aparece como estado de direito, para Nietzsche, ou regra geral, para Walter Benjamin, e que se funda no conflito entre a humanidade e a animalidade. Portanto, e por fim, estudar uma literatura cujo conceito implique o homem, “o estudo adequado da humanidade”, como quer Pope, requer pensar o homem em detrimento de um humanismo estruturado sobre conceitos como civilidade, universalidade, totalidade ou humanidade, o que nos obriga a voltar a Antonio Candido e questionar o significado de humano em sua definição de literatura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **El reino y la gloria: una genealogía de la economía y del gobierno**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. **Lo abierto**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

⁶ A exemplo do Salmo de Davi: “O Senhor é meu pastor, nada me faltará. (...) E habitarei na casa do Senhor por longos dias.” (Heb. 23), relacionado com o motivo da casa. Exemplo semelhante se encontra nos cânticos de Salomão: “vai, segue as pisadas das ovelhas, e apascenta os cabritos junto às cabanas dos pastores.” (Cântico dos cânticos 1). A noção de controle do rebanho que se insinua aqui se evidencia na voz do Senhor em outros exemplos, como “Ai dos pastores que deixam perder-se e dispersar-se o rebanho miúdo de minha pastagem!” (Jeremias 23) e “por falta de pastor, dispersaram-se minhas ovelhas, e em sua dispersão foram expostas a tornarem-se presa de todas as feras.” (Ezequiel 34). O motivo presente nos exemplos, provenientes todos do Antigo Testamento, culmina, no Novo Testamento, na concepção de Cristo como porta das ovelhas, como aparece em João 10: “Jesus tornou a dizer-lhes: ‘Em verdade, em verdade vos digo: eu sou a porta das ovelhas.’, e sobretudo como o bom pastor: “Eu sou o bom pastor. Conheço as minhas ovelhas e as minhas ovelhas conhecem a mim, como meu Pai me conhece e eu conheço o Pai. Dou a minha vida pelas minhas ovelhas. Tenho ainda outras ovelhas que não são deste aprisco. Preciso conduzi-las também e ouvirão a minha voz e haverá um só rebanho e um só pastor.” (João 10).

- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- GARAUDY, Roger. **Para conhecer o pensamento de Hegel**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- NEIMAN, Susan. **O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- _____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- PLATÃO. **A república**. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Recebido em 13/03/2016. Aprovado em 21/08/2016.

Title: *Fiction and reality or literature and society: borderlines*

Abstract: *This paper aims to deepen the meaning of Peter Sloterdijk's statement according to which humanism fails as a school of human development through literature, postulating, therefore, the end of the utopia of human development through literature, which supposedly promotes resignation from reading and writing. To this end, interests the fact of the concept of literature proposed by Sloterdijk as a community subjacent to humanism is consistent with the concept of literature proposed in Brazil by Antonio Candido, considering that Sloterdijk suggests thinking humanism as a society similar to the literary academies mentioned by Candido as Brazilian literature formers, and literature as communicative means to humans form themselves.*

Keywords: *Literature. Humanism. Society.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016273-285>

POÉTICAS PARA UMA MICROPOLÍTICA INSTITUCIONAL

Paola Zordan¹

Resumo: *Os liames do poder sobre a vida e o corpo são questionados através de proposições poéticas que versam sobre as amarras institucionais, o produtivismo acadêmico e suas submissões. Sem fazer uma análise pormenorizada das formas históricas de dominação sobre corpos, da servidão, do valor do trabalho em salas de aula e do trabalho das mulheres, especialmente o de professoras e artistas infames, o artigo traz esses elementos a fim de tensionar o poder que perpassa os cruzamentos entre a arte e a educação. Numa perspectiva micropolítica, com Deleuze, Guattari e Foucault, este trabalho trata dos aparelhos de captura e procura mostrar as forças imanentes a um estudo e a um espaço que reverbere o que se cria. Pensa-se a constituição de um studium que possibilite a criação de um spatium gorpo pautado pela liberdade intelectual.*

Palavras-chave: *Submissão. Poder. Corpo. Aparelhos de Captura.*

APARELHAGEM

Em uma conversa, o professor universitário Michel Foucault é questionado sobre a vida acadêmica, sobre a qual versa com a exclusão dos estudantes universitários da vida real (2010, p. 15-16). O problema do que o autor francês compreende como sistema de isolamento intelectual é que ele tira as forças do estudo e as dá para uma vida universitária de ritos iniciáticos (avaliações e bancas examinadoras) e teatralizações (colações de grau e outras pompas). Os estudantes, mesmo o proletariado que Foucault observou estar chegando à universidade francesa nos anos 1970, são reabsorvidos socialmente no mercado de trabalho, estando aptos a reproduzir o modelo burguês capitalista que sua vida universitária os faz assimilar, apesar de alguns momentos contestatórios, como o movimento estudantil de 1968, comentado pelo autor. Na medida em que garantem sujeitos aptos a manterem a sociedade funcionando em todos os seus aspectos, escolas e universidades são instituídas para a propagação de aparelhos de Estado. Este se ocupa com formações de “funções públicas” endógenas e exógenas ao próprio aparelho e a seu “sistema de servidão maquínica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116). A questão tratada por Foucault se formula perante a centralidade da formação (a importância da formatura) e a inoperância e/ou a inexistência da intensificação nos estudos.

Numa pesquisa desenvolvida junto à Pós-Graduação em Educação Brasileira, defendemos a existência de um *studium* e, para tanto, é necessário pensar porque hoje, mais do que nos tempos de Foucault, ele parece inviável dentro de todos os âmbitos da vida escolar e acadêmica. Espaço de leituras, elaborações e escritura, por *studium* concebemos o lócus existencial do que não está pronto, sendo possível observar projetos e construções em processo e as conexões e articulações entre variados sistemas de pensamento. Para Roland Barthes, o *studium* expressa uma aplicação de gostar tanto de

¹ Artista Visual, Doutora em Educação, UFRGS. E-mail: paola.zordan@gmail.com.

algo a ponto de produzir um “investimento geral, ardoroso”, fruto de interesse, ocupado em decodificar os elementos e estabelecer uma consciência sobre o assunto ao qual se dedica (1984, p. 45-46). O que um *studium* efetiva é o que Foucault traz como a elaborada artesanaria na fabricação de uma aula, de uma conferência, de uma fala cuja “honestidade bruta” (2010, p. 22) dá a ver um processo intelectual aberto a aprendizagens e interlocuções.

Ao comprometer-se com a luta pela qualificação do trabalho intelectual, a pesquisa, que se faz aqui, implica a obtenção de condições minimamente razoáveis para estudo a fim de que um *studium* exista. Isso nos obriga a operar junto a regulamentos implícitos, que incidem em condutas mais ligadas à realização produtiva do que ao estudo envolvido com leituras, anotações, desenhos e escrituras. Embora não se pretenda fazer uma análise do que afasta professores e alunos da prática do estudo, nem se tenha aqui a intenção de descobrir o modo como tais regulações são legitimadas no cotidiano das instituições educacionais, o problema dessa legitimação é tratado de maneira poética, junto a intervenções e manifestações em espaços públicos (parques e praças) e institucionais (escolas e universidades). O que está em jogo são discursos que sustentam, em linhas de pesquisa e nos segmentos administrativos que as estabelecem, o quanto um professor, ou mesmo um aluno, está ou não apto a publicar, orientar e receber fomento. Não se trata de buscar documentos de Estado para diagnosticar em suas leis, diretrizes e regulamentos ordens que perpetuam aprisionamentos de um pensar que se quer livre, mas de trazer, por formas de expressão envoltas na pesquisa acadêmica, o sentimento cotidiano de desigualdades e de compra e venda de favores, suaves corrupções legitimadas na instituição em suas formas práticas e operacionais. Não há um dado preciso para dizer quantos docentes sentem esse tipo de exclusão e o quanto, retomando as observações de Foucault, as pompas legadas às letras das avaliações que recaem sobre a produção acadêmica afastam intelectuais da vida universitária.

De fato, não ignoramos a opressão política que permeia o estabelecimento do produtivismo acadêmico (MACHADO; BIANCHETTI, 2001). Todavia, nos deteremos no conflito de linguagens que opera um “jogo de exclusão, recusa e esquecimento” (FOUCAULT, 2010, p. 20). O que se toma como “opressão” pode ser transposto às exigências de pertencimento a determinados números de textos em períodos de três, agora quatro anos, em segmentos de publicação dita “qualificada”. Tal jogo acontece no âmbito do que denominamos *spatium*, que não configura exatamente espaço de informação, publicação, divulgação e exposição de movimentos de pesquisa e atividade intelectual. O *spatium* configura um espaço não burocratizado, ainda que dentro de instituições, de práticas, estudos e encontros que possibilitam a existência de aulas abertas, atividades corporais, musicais e artísticas, assim como outras situações de aprendizagem coletiva. Ao conceituar micropolítica em termos de uma “analítica das formações do desejo no campo social” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 127), Félix Guattari questiona os “equipamentos coletivos” que produzem um sistema de modelização dos comportamentos, programando, teleguiando e codificando “as condutas, os comportamentos, as atitudes, os sistemas de valor, etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 128). Investindo contra esse tipo de programa equipado por formas diversificadas de coerções, uma ação micropolítica artística possibilita a constituição de um *spatium* fora

do cerceamento do sistema hoje vigente nas universidades, em especial o que opera na pós-graduação. As principais coerções são vividas pela emissão de “boletins de desempenho” que contabilizam apenas artigos em periódicos classificados nos três níveis superiores, não considerando, na pontuação docente, participação em eventos significativos na área de conhecimento, projetos de inserção social e outras interlocuções politicamente relevantes no que tange ao trabalho intelectual.

Como ato de resistência, uma micropolítica institucional favorece o trânsito de produções qualificadas por sua força poética, permitindo outra qualificação para a “produção intelectual qualificada”, que é contabilizada somente por publicações em periódicos indexados e que pauta o atual mérito dos pesquisadores para estarem ou não aptos a proventos, fomentos e outras facilidades. O que aqui se apresenta — embora pertença, por aprovação do projeto, à área da Educação — faz borda com a Arte, ainda que sem reconhecimento dentro de seus sistemas e mercados específicos. Seja por confundir definições de científico, técnico e artístico; seja na dificuldade de enquadramento em nichos de conhecimento reconhecidos; seja pelo seu estranhamento dentro do próprio campo ou ainda por excesso de empiria; seja por seu desenvolvimento dentro de ateliês, oficinas, laboratórios; seja pelo tempo vivido pelo pesquisador dentro das escolas básicas, a proposta se afirma como poética e micropolítica, mesmo quando rejeitada, exatamente por sua proposital imprecisão, pelos agentes autorizados a legitimar suas produções.

Em *Vigiar e Punir*, aprendemos que o poder só pode ser analisado nos mecanismos pelos quais se faz exercer, sendo por eles que compreendemos o modo pelo qual a sociedade define o que é certo e o que é errado, legal e ilegal e “como ela exprime todas as infrações e todas as transgressões feitas à sua lei” (FOUCAULT, 2010, p. 32). A vigilância, os juízos e as punições são exercidos sobre os corpos: este, com suas “submissões ativas” aguardando pareceres favoráveis, encontra-se à mercê de julgamentos que o inserem ou o repelem, ejetando suas forças dos espaços políticos e das relações de poder. A obtenção de credenciais, as escolhas, as seleções, as distribuições de víveres e vagas envolvem aquele poder insignificante exercido no árbitro sobre “pequenas desordens de conduta” (FOUCAULT, 2010, p. 214). Contra esse corpo que se assujeita às regras, trazemos, com a inspiração de José Joaquim Campos Leão (1829-1883), poeta, dramaturgo e professor gaúcho do século XIX, o registro de outro tipo de corpo, que denominamos *qorpo*. Assume-se o projeto de Qorpo Santo, autor da *Ensiqlopédia*, tipógrafo longe das grandes cidades tropicais do Império e também das cidades em pleno desenvolvimento às margens do Plata. Qorpo Santo foi considerado um louco por perverter a gramática e criar estilo literário próprio. Viveu com falta de dinheiro, mal compreendido por seus conterrâneos, mostrando como os *construtos* epistemológicos academicistas, de forte influência no período em questão, impedem uma vida confortável aos homens que criam algo novo (MARQUES, 1993). Desde a segunda metade do século XIX, primeiro importando profissionais europeus e depois formando seus próprios bacharéis, o Brasil apresenta uma cultura pautada por valores acadêmicos, o que se faz sentir na economia, na sociedade e na obra de todos os que pervertem valores econômicos e sociais.

Ao contrapormos um infame a valores eruditos estabelecidos, afirmamos um *gorpo* desejante, pleno em suas intensidades e riscos, que dificilmente se adestra. Poesias, performances, instalações visuais em locais públicos, o trabalho estritamente plástico, entre outras manifestações, tendem a criar um *spatium gorpo* que constitui certa turbulência nas instituições. Quando o produto advindo de um *studium* não pode ser computado e o *spatium* por onde ele flui é boqueado, torna-se estratégico estudar esse *gorpo* e as proposições poéticas nele implicadas. Destarte, independentemente do quanto uma proposta envolva ou não a densidade de muitos estudos, ela somente será considerada palatável dentro do sistema que legitima e valida a produção intelectual se o *studium* pertencer ao *spatium* aparelhado regimentalmente. Trata-se de investigar as maneiras pelas quais tais manifestações são ou não absorvidas, o quanto entram ou são ignoradas nos regimentos e como o poder as captura ou as exclui via resoluções que definem o que efetivamente se pode nas instituições.

Na célebre conversa entre Foucault e Deleuze, *Os Intelectuais e o Poder*, a analogia entre escolas e prisões se explicita (FOUCAULT, 2010, p. 41), a ponto de Deleuze fazer a relação da repressão policial com “a repressão no ensino” (FOUCAULT, 2010, p. 42). Foucault expressou sua vergonha das prisões (FOUCAULT, 2010, p. 152), e cabe a nós, pesquisadores da Educação, tratar da vergonha sentida perante tanto a precariedade das escolas quanto o sistema de avaliação da produção intelectual. Ao excluir o trabalho empírico das pesquisas voltadas ao espaço escolar, esse sistema afasta a prática de ensino básico do *studium*. Sendo o sistema penal facilmente e comumente comparável ao sistema de avaliações institucionais, trata-se de “captar o ponto de revolta e mostrá-lo” no que diz respeito à avaliação da produção intelectual (FOUCAULT, 2010, p. 35). A fiscalização, as inúmeras interdições e todas as coações que se fazem valer dentro das instituições atestam a total puerilidade do exercício do poder que chocou Deleuze e Foucault no início dos anos 1970 e que, todavia, ainda é percebida atualmente. O antigo suplício público passa, entretanto, a outras formas de castigo, e as súplicas cedem aos recursos contestatórios, que, embora raros, permitem resistência a pareceres, reprovações e juízos excludentes. Embora não seja possível uma compreensão de como regras estabelecidas institucionalmente funcionam como cooptação para determinadas práticas de avaliação, podemos seguir as linhas que levam à exclusão dos lugares de poder e à repetição de textos e discursos como modo de sobrevivência dentro do instituído. Sem a intenção de analisar o modo como, serenamente, uma professora na pós-graduação — dentro de uma política departamental em que essa carga horária não é computada na divisão de encargos e ainda com uma família para alimentar e todo o serviço doméstico para fazer — precisa escrever dois artigos para um rol muito estreito de veículos científicos ao ano, trazemos esse exemplo para poder dizer do insuportável que permeia esse tipo de vida. Para entender como se exerce tal sistemática de submissão, não é necessário buscar explicações na dominação exercida sobre os corpos femininos nem no controle da produção pelos agentes que avaliam escores de publicações. Interessa, sim, mostrar onde se dá a exclusão de uma produção pouco passível de uma análise nos moldes clássicos, aqui tratada no espectro mais amplo do *studium*, mas cujo estudo não se ordena. Qual é a relação dessas formas arbitrárias de controle com a “tirania bruta” de uma moral instituída, que estabelece o êxito “da ordem sobre a desordem” (FOUCAULT, 2010, p. 41)? Para fazer aparecer, dar a ver como opera tal sistema — que, tal como o regime penal

combatido por Foucault, “não é mais suportado pelas pessoas” (FOUCAULT, 2010, p. 34) —, cabe “tomar a palavra, fazer cair a compartimentagem, formular o que é intolerável” (FOUCAULT, 2010, p. 29).

O que não se tolera se faz sentir nos corpos, sendo possível pontuarmos alguns sintomas dentro de percepções cotidianas em instituições educacionais. Por ser “feita de sintomas e avaliações mais do que medidas e propriedades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 185), essa percepção trata da insustentabilidade de um modo de vida cada dia mais difícil de ser vivido, ou seja, uma vida acadêmica sem *studium*, uma produção intelectual sem *spatium*. O que se percebe é o sufoco de “existências reais” que possuem lugares e datas, no caso, professoras (ligadas às artes, mães e donas de casa cujos rendimentos não são suficientes para o pagamento de serviços) e alguns professores sensíveis a esse sufocamento, que estão, tal como os *homens infames* de Foucault, tendo parte de suas existências “efetivamente riscadas e perdidas” por serem escandalosas, enraivecidas e desprezíveis nas redes que estabelecem os poderes institucionais (FOUCAULT, 2010, p. 206). Talvez se expressem tal qual as vidas que Foucault trata como “lisas”, sentidas no afínco e na derrota, “destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer” (FOUCAULT, 2010, p. 207), não como pessoas, mas como artistas, criadores, inventores e intelectuais. Pressupondo-se que esse desaparecimento se deva à impossibilidade de fazer valer uma produção não exatamente enquadrada, seus estudos vêm sendo sufocados “como se sufoca um grito, um fogo ou um animal” (FOUCAULT, 2010, p. 205).

Contudo, é exatamente do ponto intenso em que uma vida se choca com o poder, se debate contra ele, tenta “escapar de suas armadilhas” (FOUCAULT, 2010, p. 208), que extraímos a poética aqui apresentada. Mesmo sufocado, o pensamento que faz valer sua liberdade não pode ser apagado. Não se trata de debater o aniquilamento da vida intelectual, sentido no estudo submisso às regras de execução, mas, sim, de tirar desse impasse forças para criar outras proposições. Um trabalho em processo, aberto a *n* perspectivas, que explora camadas de discurso e segue a filologias de autores, apresenta devires intermináveis, e projetos e relatórios dentro dos formatos exigidos não são capazes de exprimi-los. Trata-se de uma poética que não pode ser circunscrita a uma “ordem”, pois envolve desde minúcias dentro da própria produção acadêmica qualificada pela classificação dos periódicos em que ela é publicada a projetos performáticos e intervenções urbanas inclassificáveis. Apesar de sua quase insustentabilidade institucional, são nesses devires não capturáveis pela produção não indexada que se faz valer uma vida intelectual plena, em que saberes filosóficos, científicos e poéticos traçam um plano de consistência variado e heterogêneo. Em sua conversação com Deleuze, Foucault trata do saber intuitivo das massas, da capacidade de um grupelho ou uma coletividade falar das sujeições aos quais estão submetidos, destarte um “sistema de poder que barra, interdita, invalida esse discurso e esse saber” (FOUCAULT, 2010, p. 39).

PARA NÃO SEGUIR UM MÉTODO QUE APRISIONE

A experiência de formar docentes em cursos de graduação no ensino superior e agentes educativos em instituições culturais (educação não formal) leva ao

questionamento das subjetivações inerentes ao estabelecimento das relações de poder, em especial as que submetem o corpo a amortecimentos e impedem a existência de um *gorpo*. Perante inquietações vividas em observações de salas de aula na escola básica e na universidade, podemos problematizar: os saberes expressos não apenas por textos, mas também por outras formas de expressão; o valor de uma aula dentro das amarras das avaliações acadêmicas; e o que vale uma vida dedicada a uma instituição. Ao contabilizarem-se apenas artigos indexados em periódicos avaliados dentro de um sistema hierárquico, o desempenho acadêmico em sala de aula, sem o qual não é possível o *studium*, está em desvalia. Ao dedicar-se às relações de ensino e aprendizagem com os alunos em experiências não apenas textuais e ao preparar atividades de sala de aula de acordo com as características e os referenciais de cada grupo, um professor não consegue obter as qualificações exigidas. As exigências ocorrem dentro do sistema de pós-graduação em que se contabiliza apenas a produção indexada em periódicos classificados sobre somente os três extratos superiores dentro de uma área específica, sem considerar os aspectos interdisciplinares de várias pesquisas, especialmente os da Educação. O intuito é criar formas de resistência às macroestruturas institucionais, desenvolvendo, junto à universidade pública, projetos poéticos para pensar a valorização do trabalho intelectual e artístico, tendo a política estética de Nietzsche e a ética de Spinoza como base.

O que vivemos na área da Educação na segunda década do século XXI leva a operar com Michael Foucault, sendo a análise dos dispositivos em questão situados desde o final do século XVIII o que nos permite compreender a formação das instituições modernas, a emergência do biopoder nos governos e a idealização da disciplina e da produtividade em escolas e universidades. Os estudos esquizoanalíticos e foucaultianos sugerem procedimentos que, uma vez tomados como métodos, deixariam de lado a novidade do *gorpo* e do pensamento desejada. Embora seja possível traçar um plano de investigação para análises num traçado de linhas ao modo de Deleuze, os conceitos aqui tratados são consubstanciais às poéticas citadas, considerando que os estudiosos “deveriam se sentir livres para inventar métodos capazes de resolver os problemas das pesquisas que estão fazendo” (BECKER, 1997, p. 13). Ao criarmos novos procedimentos para lidar com problemas que ainda estão por vir, no caso, poéticas desenvolvidas como produção intelectual, corremos riscos. Tal maneira de tratar o material desenvolvido na pesquisa, especialmente os produzidos nas inúmeras proposições poéticas, retomam o que outros projetos já desenvolveram, mas não sem o enfrentamento de resistências, como o *pesquiZação*. O “z” desloca o hífen das antigas pesquisas-ações “de finalidade prática” (THIOLLENT, 1985, p. 26), afirmando os zigzagues das linhas de Deleuze, mas sem perder o intuito de produzir intervenções concretas, no caso, proposições poéticas elaboradas junto ao estudo dos conceitos implicados na constituição do arquivo. O “z” se diferencia das “pesquisas-ação”, ainda que a homofonia preserve o conceito de estudo dinâmico sobre problemas situados numa *práxis* social que apresenta “variáveis imprecisas dentro de um contexto em permanente movimento”, funcionando, efetivamente, como diz Michel Thiollent, num vaivém que, dependendo de quem lê, pode ser entendido como “falta de rigor” (THIOLLENT, 1985, p. 33).

Ação microrrevolucionária que põe em questão “a totalidade do poder e sua hierarquia” (FOUCAULT, 2010, p. 40), uma pesquisa em torno de subjetivações infames de mulheres em sala de aula, professoras e artistas fora do sistema da arte, com foco no corpo e suas políticas, faz uma espécie de inquirição, ao estilo de Foucault, deixando falar o menor, o irrelevante, “o detalhe sem importância obscuridade, os dias de glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas” (FOUCAULT, 2010, p. 216). Assim, a escrita de aforismos, fragmentos e notas dispersas ganha força na elaboração das propostas poéticas. O que se quer com esse traçado aberto é movimentar o que esses autores chamam uma “máquina de guerra” a fim de implodir a separação entre forças de trabalho intelectuais e corpóreas em sua clausura e escape, em especial no que tange à subjetividade feminina. Assujeitadas tanto pelas submissões operadas na produção intelectual quanto pelas demandas domésticas e pelas dificuldades de obter auxílio efetivo nos cuidados com idosos e crianças, assim como as de custear despesas nesse âmbito, docentes mulheres comumente se dizem “com a corda no pescoço”. A problematização desse assujeitamento se estrutura junto às poéticas propostas, que acontecem em espaços públicos e dentro das instituições educacionais, sendo o corpo das próprias pesquisadoras professoras e as criações dos pesquisadores, envolvendo instalações, performances, criações de figurino e coreografias, o material a constituir os documentos que podem tanto ser mote para a criação como materiais a serem investigados por outras pesquisas.

Dispositivo plástico de pesquisa em saguão de Faculdade (foto do autor).



PEQUENO COMBATE

Os grupúsculos constituem “aparelhos de combate”, diz Deleuze a Foucault (2010, p. 39), isto é, aparelhos dentro da aparelhagem maior, máquinas que resistem ao que os autores, juntamente com Guattari, combateram. Não são grandes centrais de poder, mas uma dominação estável, uniformizadora, “morna” de um aparelho disciplinar inerente à nossa sobrevivência institucional. Na impossibilidade de existirem “relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável” (FOUCAULT, 2010, p. 232), o problema não se analisa pela hierarquia social, tampouco pela distinção de classes econômicas, mas, sim, pela singularidade dos jogos de interesse. Deleuze compreende que há “investimentos de desejo que modelam o poder e o difundem”, de modo que as relações de poder passam por muitas outras coisas além das contagens, classificações e graduações dos aparelhos de Estado. Embora estes estejam permeados por protocolos que definem o que se pode e quem pode, são nos pequenos enfrentamentos cotidianos e não nas centrais de governo em que o poder captura melhor as forças que eles engendram suas práticas. O poder opera totalizações, mas, quanto mais particular e subjetiva for essa totalidade — seja de uma significação imperativa, seja a coação de um corpo sobre o outro —, mais o poder se faz valer em cada um de nós. Ao invés do totalitarismo de um poder centralizador, vivem-se inflações subjetivas de poder não aberrantes, táticas locais e individuais para encerrar embates de forças incessantes, cujas técnicas de controle impedem o excesso do próprio poder que se estabelece. Trata-se de uma perspectiva de análise que compreende o conjunto dos atuais aparelhos de Estado, em especial nos dispositivos educacionais, uma multiplicidade de aparelhos de captura. Um aparelho de captura consiste numa “zona de recorrência” que “opera por estratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997), de princípios codificados. Tais princípios são régios e constituem regimes de signos produtores e verdades, discursos que ressoam no estabelecimento de crenças. Numa homogeneização totalizadora de tudo o que resta fora dos códigos instituídos, o aparelho se faz valer de algumas formas, as quais ele isola “para controlar ainda mais estritamente as relações com esse resto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 123). A forma das aparelhagens se diversifica de acordo com o contexto, e, seja no âmbito do aparelhamento (quando se dá a absorção do produto), seja no âmbito da resistência (quando esse produto é ejetado, desconsiderado, eliminado, deletado), a forma se define por processos maquínicos, e não por modos de produção (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 126).

Contra a resignação de que a instituição “é assim mesmo”, contra a acomodação que impede um modo menos sufocante de trabalho institucional, há que se construir “fluxo por fluxo e segmento por segmento as linhas de experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 24). São linhas implicadas na máquina de guerra nômade, atravessando o espaço liso que nas instituições ainda se faz valer num *gorpo*. Ao invés de combater o dragão do Estado, trava uma luta microscópica contra forças invisíveis e silenciosas que o derrubam. Ao erguer esse *gorpo*, aplicado num *studium* que cria seu próprio *spatium*, buscamos uma produção fora das amarras institucionais e livre de avaliações reguladoras. Essa produção advém de “mecanismos coletivos que, ao mesmo tempo, conjuram e antecipam a formação de um poder central” (DELEUZE;

GUATTARI, 1997, p. 121), sendo a produção artística a mais propícia para tangenciar essas antecipações e para conjurar o que vem sendo um entrave para seu próprio desenvolvimento. Aqui nos deteremos numa proposta já realizada, cuja poética problematiza diretamente os liames do poder na figura dos enforcados e abandonados da sorte.

Com a falsa e questionável infâmia dos grandes malditos, tal qual o Marquês de Sade (FOUCAULT, 2010, p. 210), buscamos o devir-imperceptível, intenso, de um *gorpo* que perpassa os modos de produção aos quais estamos atados. Mesmo dentro de uma análise, trata-se de “fazer existir, não julgar” (DELEUZE, 1997, p. 153), afirmando a existência segredada pelos nômades, que movimentam uma máquina de guerra por espaços não institucionalizados, sem legislação, sem pactos contratuais. Seguindo forças animais, vegetais, hídricas, minerais, essas “máquinas de pensar, de amar, de morrer, de criar” dispõem de forças vivas para fazer fulgurar o que está relegado às sombras (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 18). Abandonada por Teseu, o homem de Estado, Ariadne se enforca (DELEUZE, 1996, p. 50-53), somente assim desposando Dioniso, *gorpo* potencial de mortes e renascimentos propício para a arte (FOUCAULT, 1994).

MALHA em novembro de 2014 (foto de Tessália de Moraes).



A CORDA NA FORÇA

Para desenvolver um *studium*, criar um *spatium*, experimentar um *qorpo*, proposições artísticas, pedagogias performáticas e intervenções institucionais se criam junto ao pesquisar. Na dificuldade de situar um trabalho investigativo no campo híbrido entre a arte, a educação e a política, surgem diversas proposições para dar a ver a problemática das relações entre o ensino, os signos que permeiam as disciplinas do conhecimento e sua localização no modelo disciplinar da civilização. Aqui, mostramos uma dessas propostas, nomeada *A Corda na Força*, ação poética que questiona a servidão e a escravidão voluntária a fim de pensar o que vem a ser a liberdade. Consistiu numa escultura-manifesto-performance que agregou, numa praça, alguns participantes da pesquisa em performance e que teve razoável duração (quatro horas, sendo o planejado pela coordenadora oito horas), tendo ocorrido em espaço público durante a Semana da Consciência Negra. A praça se localiza no Centro Histórico de uma capital brasileira (*dados precisos serão situados após avaliação*), sendo o local, no século XIX, onde ocorriam os enforcamentos, conforme a então Constituição Federal em vigência, dos escravos condenados à morte (VOGT; RADÜNZ, 2012, p. 211). O trabalho envolveu elaboração de figurino, construção escultórica de um objeto de madeira que simulava uma forca, utilização do que poderia ser tratado tanto como um *ready-made*, à maneira de Marcel Duchamp, quanto como um objeto relacional, ao modo de Lygia Clark — ou seja, uma corda de sisal de 1 cm de espessura e 220 m de comprimento — e figurinos de algodão cru que impediam a identificação dos corpos dos cinco performers envolvidos.

A poética *A'corda* foi desenvolvida em diálogo com a artista Dione Veiga Viera, que pensou esse cacófato para a intervenção, não realizada, no vão dos dez andares de escada de uma Faculdade de Educação de Universidade Pública (*dados precisos serão situados após avaliação*). A corda de sisal também foi utilizada como objeto relacional em manifestação em parque da cidade ocorrida junto a um grande monumento em homenagem à pátria (*dados precisos serão inseridos após avaliação*). Nessa manifestação, os artistas não institucionalizados Daniel Escobar e Carina Levitan colocaram a corda no pescoço e amarraram ao pedestal da estátua professores, designers e artistas ligados às universidades e à escola básica, os quais aderiram à convocatória que interpelava os participantes com as seguintes perguntas: *Você se sente amarrado a uma instituição? Preso em tarefas infundáveis?* Tais frases, divulgadas no cartaz da ação em redes sociais, foram inspiradas na observação feita por Guattari em uma de suas visitas ao Brasil, em 1982, quando comenta que Deleuze estava preso, plantado, “amarrado como uma cabra à universidade” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 302).

MALHA em novembro de 2014 (foto de José Silvio Camargo Amaral/ Zeh Poeta).



Há, por parte do público acadêmico a quem as ações foram divulgadas e às quais deliberadamente assiste, observações sobre comentários dos transeuntes e espectadores ocasionais. Contudo, não há a intenção de recolher impressões nem de contabilizar as fotografias, de conhecidos ou de quem foi surpreendido pela ação, publicadas e “curtidas” nas redes sociais, mesmo estimando o número de pessoas que tiverem contato com a escultura performática. Não se trata de uma pesquisa de recepção, e, sim, de criações advindas de estudos pós-estruturalistas com a finalidade de mostrar problemas e conceitos imanentes à vida de todos os pesquisadores. Embora não seja possível medir os impactos desse tipo de ação na comunidade e nos frequentadores regulares do local, basta saber

que inúmeras questões são formuladas, que muitas pessoas param para contemplar a intervenção que, nem que seja por apenas uma tarde, institui, junto à pesquisa acadêmica, uma prática de liberdade.

PARA UM QORPO EXISTIR

Onde “o homem não representa mais nem mesmo um capital variável de sujeição, mas um puro elemento de servidão maquínica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 168), resistimos fazendo uma pesquisa polimorfa que afirma “modos de produção não capitalistas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 167). Ao tratar da enfermidade nata do homem de Estado, trata, conforme a literatura esquizoanalítica utilizada, de um Estado mutilador em que a liberdade intelectual, constantemente, mesmo que de modo tênue, é ameaçada. Essa liberdade se expressa no tempo dedicado ao *studium* e nos encontros que possibilitam a troca de experiências e outros saberes, os quais requerem *spatium*, sendo *studium* e *spatium* os elementos que possibilitam a consistência de um *qorpo* além do corpo assujeitado a órgãos e organismos. Sendo o serviço prestado ao poder público o “pressuposto do aparelho de Estado e da organização do trabalho” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 113), mesmo o serviço doméstico, sem garantias trabalhistas previdenciárias, atrela o corpo e a vida da pessoa aos seus deveres para com esse Estado via uma instituição (familiar, pública, privada). Todo e qualquer servidor está sujeito a uma “desgraça singular” (FOUCAULT, 2010, p. 208), que pode ser mostrada na opressão exercida sobre mulheres, nas dificuldades logísticas vividas pelas professoras e no esquecimento de intelectuais que primam pelos estudos e que, por razões a serem averiguadas, são excluídos dos fóruns entre pares e/ou não recebem financiamento. Numa ação poética que expõe, sem diretamente nada dizer, forças econômicas, políticas e morais implicadas no sufocamento institucional, trabalhando com o que há de intolerável na vida em sala de aula, na falta de estudo, no assujeitamento dos corpos e na subjetividade das mulheres, faz-se estratégico um trabalho artístico que exponha essas questões.

Não haverá libertação da fadiga enquanto o homem não estabelecer as suas próprias metas, no pleno exercício de suas decisões, aparelhando-se dos recursos necessários para atingi-los. Dar-lhe condições para agir em liberdade é trabalho dos que pensam (SCHÜLLER, 2001, p. 142).

Com os fragmentos de Heráclito, Donald Schüller nos ensina que “só o reconhecimento da indigência preserva a vida do indivíduo, da comunidade e da história no desencadear de atos verdadeiramente inaugurais” (2001, p. 163). Mostrar a infâmia é o que motiva as poéticas que, dentro de uma pesquisa acadêmica no campo da Educação, se propõem. Elas têm a intenção de combater uma “forma particular de poder, de coação, de controle” (FOUCAULT, 2010, p. 46), não implodindo com regramentos ou delatando abusos e mesmo as pequenas opressões que a instituição exerce. O que é preciso é expor os paradoxos que um *qorpo*, seja em sua matéria de expressão intensa, seja na materialidade que o compõe, discorre.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução: Júlio Casteñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKER, Howard. **Método de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **O Mistério de Ariana**. Tradução: Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.
- _____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Ariadna se ha Colgado. **Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura**, Madrid, n. 17, p. 83-87, jun. 1994.
- _____. **Estratégia, Poder-Saber**. v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Coleção Ditos e Escritos).
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MACHADO, Ana Maria Netto; BIANCHETTI, Lucidio. (Des)feticização do Produtivismo Acadêmico: desafios para o trabalhador-pesquisador. **RAE: revista de administração de empresas**, São Paulo, v. 51, n. 3, p. 244-254, maio/jun. 2011.
- MARQUES, Maria Valquíria Alves. **Escritos sobre um Qorpo**. São Paulo: Annablumme, 1993.
- SCHÜLER, Donald. **Heráclito e seu (Dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SPINOZA, Benedicto. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Edição bilíngue.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.
- VOGT, Olgário; RADÜNZ, Roberto. Condenados à Força: a escravidão e os processos judiciais no Brasil. **Métis: história e cultura**, v. 11, n. 21, p. 210-228, 2012.

Recebido em 16/09/2015. Aprovado em 22/06/2016.

Title: *Poetics for an institutional micropolitics*

Abstract: *The power moorings above life and body are questioned through poetics propositions. These discuss the institutional bonds, the academic productivity and its submissions. Without doing a detailed analysis of historical forms of domination upon body, the serfdom, the value of work in classrooms and women's work, specially female like teachers and infamous artists, introduce these elements in order to tension power in intersections between art and education. Inside micro policy perspective with Deleuze and Guattari's schizoanalysis and Foucault treat about capture apparatus. Intend to show a study and a space in immanent forces reverberate what creates it thinking the establishment of studium and enable the creation of spatium qorpo marked by intellectual freedom.*

Keywords: *War machine. Power. Body. Capture apparatus.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016287-294>

O ATLAS DE GODARD: UMA LEITURA EPICICLOIDAL

Luiza de Aguiar Borges*

Marcos José Müller**

Resumo: *Esse trabalho propõe relacionar a montagem warburgiana realizada por Jean-Luc Godard em *The old place* com o conceito de epicicloide cunhado por Araripe Júnior para se referir ao movimento de transformação cultural: se, em *Mnemosyne*, Warburg descobre novos significados das imagens através de suas transposições e recombinações, pode-se pensar nesse método como a metodologia escolhida tanto por Godard para analisar a arte em seu documentário de 2000 quanto como argumento para Araripe Júnior afirmar sua crítica ao monroísmo.*

Palavras-chave: *Jean-Luc Godard. Araripe Júnior. Epicicloide. Montagem.*

Atlas ou a gaia ciência inquieta intitula o texto introdutório ao catálogo da exposição organizada por Georges Didi-Huberman no Museo Reina Sofia, de Madrid, entre 2010 e 2011, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. Nesse volume, o autor escreve em determinado momento sobre a mesa como instrumento de acolhimento de fragmentos de um mundo particular, dando destaque à obra de Aby Warburg:

É uma "mesa" onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas "relações íntimas e secretas" se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47).

A mesa no atlas *Mnemosyne* é o espaço dedicado à disposição desses objetos sem vínculos evidentes, ou seja, a mesa warburgiana é, em essência, as pranchas do atlas nas quais se realiza uma série de cortes e de reposições, a fim de tornar claras essas relações potenciais das imagens; por esse motivo, Philippe-Alain Michaud, em *Aby Warburg e a imagem em movimento*, considera as pesquisas do historiador da arte alemão no atlas *Mnemosyne* como a elaboração de uma metodologia da montagem.

Dessa forma, trazendo o método warburgiano à arte contemporânea, pode-se entender a noção do espaço filmico de *The old place* e de *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, como essa mesa de operações, um *campo operatório*, no qual a distribuição dos objetos – das imagens – é, justamente, a montagem cinematográfica. Pelo conceito de montagem entende-se também o método constelacional introduzido por Walter Benjamin, através da colagem; e quando se fala na releitura do mundo a partir dos

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: luizaaborges@gmail.com

** Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), atuando nos programas de pós-graduação em Filosofia e em Literatura. E-mail: marcos.muller@ufsc.br

vínculos entre os objetos, pensa-se no movimento epicicloidal teorizado por Araripe Júnior.

O método de leitura constelacional de Walter Benjamin teve protagonismo no seu livro das *Passagens*. O hipertexto benjaminiano foi organizado – arquivado e indexado – em um sistema inspirado nos trabalhos de *Mnemosyne*, de Aby Warburg: os sinais e diagramas estabelecidos por Benjamin permitiam a realização de leituras transversais e cruzamentos entre seus próprios textos e citações de outros autores. A teoria do conhecimento de Benjamin é precisamente uma teoria da montagem, exercida através de recortes e recomposições.

Se o atlas de Warburg e o método de Benjamin procuravam estabelecer esses vínculos escondidos entre as imagens – o *páthos* ou o *sintoma* –, e, para Georges Didi-Huberman, em um texto anterior¹, esse sintoma era justamente o “*movimento nos corpos*”, o presente trabalho pretende mostrar que esse movimento toma a forma precisa da epicicloide – ou o movimento da espiral – que além de estimular o progresso civilizatório, segundo Araripe Júnior, é o que estimula a miríade de recortes e colagens apresentados por Jean-Luc Godard em *The old place*.

Para entender a essência do atlas como *campo operatório*, é necessário o retorno à noção de *documentário* ou da imagem como *documento*: “Compreendemos assim, perante as pranchas móveis do atlas *Mnemosyne*, que as *imagens* são menos consideradas como monumentos do que como *documentos*, e menos fecundas como documentos do que como *planaltos* conectados entre si por vias ao mesmo tempo 'superficiais' (visíveis, históricas) e 'subterrâneas' (sintomais, arqueológicas)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 63). *Planalto*, ou *platô*, na tradução brasileira, é um conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “um princípio de cartografia aberta [...] desmontável, invertível”. Aqui, nesse plano constelacional, as imagens são fragmentos de memória que, pela sua vida póstuma, impregnaram-se na arte e conservam-se da Antiguidade até os dias atuais.

Em 2005, Hubert Damisch publicava na revista *Cahiers du Cinéma* um artigo intitulado *Montage du désastre*, comentando o primeiro uso das imagens de arquivo dos campos de concentração nazistas em um filme comercial dirigido por Orson Welles, *The stranger*. A montagem, para Welles, é “la única puesta en escena que importa²” e Damisch leva essa fala em conta ao analisar as sequências do filme:

Para retomar la metáfora de Eisenstein (que es también la de Freud), el montaje asocia, tal cual lo hace la escritura jeroglífica, elementos de naturaleza muy diferentes, icónicos y discursivos, o aun sonoros, sin temor de introducir en el film, y bajo la forma puramente signaléctica da la proyección, asociando sonido y luz, un documento a su vez filmado pero que no tiene nada de una ficción: un documental, del cual no aparecen en la pantalla más que algunos fragmentos, tan breves como atroces. (DAMISCH, 2005).

¹ Prefácio de 1998 ao livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, de Philippe-Alain Michaud (2013).

² Tradução ao espanhol do artigo, originalmente em francês, publicada no site da revista *Cahiers du Cinéma*, realizada por Flavia de la Fuente y Quintin. Disponível no endereço <<http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Montage-del-desastre.html>>. Acesso em setembro de 2016.

Eleva-se da fala de Damisch a analogia entre a montagem e a escrita hieroglífica: da associação entre elementos de naturezas distintas constrói-se uma nova significação, essencialmente dependente dessa montagem. É importante, além disso, considerar o caráter fragmentário dessas imagens. A montagem de Orson Welles em *The stranger*, como informa Damisch, funciona mais como uma desmontagem – e por esse “descaminho” percebe-se a verdadeira relação que a fotografia possui com o cinema. O “desvio da montagem”, como diz o autor, faz florescer uma nova noção de imagem, aquela que Jean-Luc Godard mostra em seus filmes.

O MOVIMENTO EPICICLOIDAL

Foram publicadas na *Revista Americana*, do Rio de Janeiro, de 1909 a 1910, as 11 partes de *A doutrina de Monroe*, artigo de Araripe Júnior, no qual o crítico expõe uma opinião contrária às interpretações realizadas da *Mensagem de 1823* de James Monroe. Segundo Araripe Júnior, o que a doutrina ignora nas civilizações é a existência de um movimento epicicloidal. A civilização petrificada se encerra num equilíbrio estático e

De tal equilíbrio derivou, então, o aperfeiçoamento infinitesimal do seu regime burocrático, cuja representação se pode estabelecer comparando-o a uma dessas esferas, concêntricas, soltas e rendilhadas, que o artista chinês abre a buril no bloco do marfim imperecível.

Movem-se umas dentro das outras, e seriam capazes de reproduzir-se ao infinito se colocadas na mão de um faquir artista; todavia, não crescem, não aumentam de volume, porque o progresso não é excêntrico; tudo nelas se faz da periferia para um ponto central imaginário ou matemático. E aí reside o seu segredo. (ARARIPE JÚNIOR, 1966, p. 316).

Esferas concêntricas que, por encerradas, não aumentam de volume e, por isso, esse movimento não se desenvolve de forma excêntrica: contrariamente, o movimento epicicloidal culmina no contato de uma civilização com outras e, “no intercâmbio, aproveitará aquela força concentrada em benefício do seu próprio desenvolvimento” (ARARIPE JÚNIOR, 1966, p. 317). O progresso da civilização, o contato entre culturas e o próprio desenvolvimento dessas se dá em um movimento circular, que se decompõe e dá origem de forma infinita a tantos outros e a tantas outras civilizações *abertas*.

Dito isso, o interesse do movimento epicicloidal araripeano na montagem de Warburg e Godard se dá da seguinte forma: aqui chamaremos de *leitura epicicloidal* aquela realizada através da mesa warburguiana; uma leitura que, por ser circular e ao mesmo tempo se expandir, provoca interpretações novas às imagens justamente pelas suas correlações: uma interpretação em espiral das imagens culmina em uma leitura ao mesmo tempo concêntrica e excêntrica.

As esferas soltas movimentando-se umas dentro das outras, a partir da descrição araripeana, se assemelham, dessa forma, às esferas produzidas pelo movimento espiralado: Didier Ottinger escreve, na edição número 58 dos *Cahiers du Musée d'art moderne*, um texto intitulado *Spirales*. No texto, Ottinger diz o seguinte:

À la fin des années soixante une structure s'affirma progressivement, d'abord aux États-Unis puis en Europe. Elle est, peut-être, dans le domaine des arts visuels, l'emblème de la contestation du modernisme. Apparue dans l'art d'avant-garde postminimaliste et appelée à se développer sans fin, la spirale annonce, entre autres choses, la boulimie formelle de l'art postmoderne, son goût du décloisonnement des catégories figées, du mouvement et de l'hybridation (OTTINGER, 1996).

A espiral como detentora de um movimento de hibridação é justamente o que Araripe Júnior confirma com a sua teoria do movimento civilizatório epicicloidal. Sobre esse movimento, diz Jean-François Pirson, em *La Structure et l'objet*.

Le temps de la [...] spirale est de croissance. C'est, à partir d'un point, une rotation gonflée par une force expansive. Cette expansion s'accélère au fur et à mesure qu'elle s'éloigne du centre et tend vers l'infini. Et cette accélération est proche du vertige, de l'effolement qui conduit au néant. Le mouvement de la spirale est fait de dilatations et de contractions, de flux et de reflux. Cette respiration, demande de repartir à zéro, de reprendre au noyau, à la pulsion de l'être (PIRSON, 1984, p. 96).

O movimento da espiral é crescente, realizado através de dilatações e contrações, ou seja, indo à margem e retornando ao centro, intermitentemente; já o movimento específico da epicicloide tem a potência de intercambialidade: além do percurso infinito do centro à margem, a epicicloide apresenta essa possibilidade de *permutar*, de trazer elementos de uma região à outra.

Das considerações de Didier Ottinger, pode-se pensar na espiral, então, como o movimento da arte contemporânea, principalmente por essa já citada potência infinita. A constante representação da espiral na arte dos anos 70 – por Robert Smithson, Bruce Nauman e Mario Merz, principalmente –, diz Ottinger, ocorreu como uma rebelião à imobilidade da grade. A espiral, por sua *forma aberta*, recusa o anti-naturalismo da grade imóvel.

No entanto, antes mesmo da década de 1970 a espiral já estava presente na arte de vanguarda. As pesquisas ópticas de Francis Picabia deram origem a duas obras cujo destaque é o movimento espiralado, *Otophone I* e *Otophone II*, realizadas no intervalo entre 1921 e 1926. As duas exibem, em comum, corpos femininos flutuando em uma espiral. Em *Picabia kaléidoscope, 1922*, Agnes de la Beaumelle explica:

Les cercles concentriques d'*Optophone* ne sont plus là pour démontrer les mécanismes amoureux, mais, de même que les bandes verticales ou horizontales de *Chariot*, *Volucelle II*, *Conversation*, pour faire percevoir physiquement par une sorte d'éblouissement optique (qui sera analogue à celui des réflecteurs de phares de voiture disposées par Picabia dans *Relâche* en 1924), le champ d'ondes vibratoires à intensité décroissant qui se développe à partir d l'œil-désir : s'y projettent, comme sur un écran incandescent, les silhouettes volatiles, pivotant sur elles-mêmes en tous sens... simples objets rotatifs traversés d'ondes colorées, ombre et lumière... (DE LA BEAUMELLE, 1996).

“Optophone” refere-se a um aparelho que permitia aos cegos “ler” um texto impresso através da transformação de ondas luminosas em ondas sonoras. As ondas vibratórias – ou seja, a espiral – são o que permite a realização da *leitura*. Em *Optophone II*, o olho no centro da espiral, em direção ao qual movem-se os objetos jogados nesse redemoinho, é precisamente o olho da leitura epicicloidal.

O ATLAS DE GODARD

O cinema de Jean-Luc Godard, especialmente com *Histoire(s) du cinéma* e com *The old place*, permitiu repensar a ideia de novo/antigo através das imagens. Nesses filmes, Godard se apresenta como um artista da memória e os seus trabalhos como potências de *atlas*, realizados como projetos médio-arqueológicos que permitem, assim, assistir a história (as histórias) do cinema por um viés desconstrutor. Na conferência *Ler para frustrar a formalização*, Raúl Antelo confirma esse papel da montagem nos trabalhos de Godard: “Nessa mesma linha de análise, Didi-Huberman vê as *História(s) do cinema* de Godard como um imenso exercício de montagem, em que o cineasta, como Orfeu, olha para trás, vê e revê a própria tradição que educou seu olhar” (ANTELO, 2015, p. 1).

A produção de *The old place* foi comissionada pelo Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1999, e o objetivo essencial, designado ao diretor, era ensaiar sobre o papel da arte no final do século XX. Nosso propósito, aqui, é mostrar como a leitura da arte realizada por Godard em *The old place* conseguiu unir a mesa warburguiana – o modo de dispor as imagens a fim de produzir um significado além daquele superficial – e a leitura epicicloidal inspirada por Araripe Júnior, no seu modo de entender o que as imagens dizem através do percurso espiralado revolvendo em uma montagem fragmentária. Da mesma forma que Raúl Antelo descreve as *Histoire(s) du cinéma* como “uma gigantesca montagem de citações”, também pode-se ver essa *recherche* no tempo por visões e revisões em *The old place*. Empregando as palavras de Didi-Huberman, tanto *Histoire(s) du cinéma* quanto *The old place* são *passés cités par JLG*.

The old place funciona como um *atlas* de imagens: fotográficas, filmicas, velhas e novas, sobrepostas por intertítulos que parecem funcionar como possíveis legendas para as pranchas de um atlas warburguiano. Já no início do filme, o intertítulo *Agonie des pensées* introduz uma fotografia de vítimas da guerra seguida de uma das gravuras dos *Désastres*, de Goya, e a *Annunciazione di San Martino alla Scala*, de Botticelli, para finalizar retornando a uma imagem de guerra. Anne-Marie Miéville narra: « Alors, où sera la différence entre le désastre de la politique française en Afrique et le Goya des *Désastres* ? De Botticelli à Barnett, c’est le même regard, le même silence "car je parle toujours dans le langage de l’autre [...]" ». As imagens dispostas por Godard, superficialmente desconexas, revelam o seu *pathos* nessa leitura epicicloidal: o mesmo olhar, o mesmo silêncio é o que as reúne através do tempo.

Fotografias da exposição de Christian Boltanski, *No Man’s Land*, ilustram também parte dos primeiros minutos do filme de Godard. O projeto do artista francês acumula 30 toneladas de roupas usadas em uma pilha no centro do edifício e, intermitentemente, ao som de batidas cardíacas, um guindaste alça parte dessas roupas e as joga, novamente, de determinada altura, de volta na pilha. O comentário do artista selecionado por Godard elucidada:

What is beautiful about working with used clothes is that these really have come from somebody. Someone has actually chosen them, loved them, but the life in them is now dead. And then, exhibiting them in a show is like giving the clothes a new life. It is like a kind of resurrection (*THE OLD PLACE*, 1999).

Ora, para Boltanski, o retorno das roupas à arte é uma forma de vida póstuma, é a retomada da memória, e essa *ressurreição* remete impreterivelmente ao conceito de *Nachleben* de Aby Warburg. Nas palavras de Didi-Huberman, “in Warburg’s work, the term *Nachleben* refers to the survival (the continuity or afterlife and metamorphosis) of images and motifs – as opposed to their renascence after extinction or, conversely, their replacement by innovations in image and motif” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 273). As roupas de Boltanski, como as imagens na história da arte, são potências, fragmentos de uma memória inquieta.

Se torna, assim, um ponto importante notar a intencionalidade de cada imagem escolhida por Godard: elas partem de fotografias documentando a natureza, a vida cotidiana, a tecnologia; passam por imagens da arte do século XX para chegar à arte medieval e à arte pré-histórica para, então, se embaralharem em imagens de arquivo de guerra, ao mesmo tempo em que atravessam pelos filmes do próprio diretor. Essa é a espiral de Godard.

Retomando Didi-Huberman, o autor francês refere-se ao atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg como “um compêndio de ‘migrações simbólicas’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234).

Sob este ponto de vista, ocorre com as imagens o mesmo que com as pulsões: assim com Lacan comentou o “destino das pulsões” sob o prisma da montagem e das suas desmontagens, em *Mnemosyne* constatamos que o destino das imagens também só pode ser apreendido em termos de *montagens*, *desmontagens* e *remontagens* perpétuas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 236).

Esse ciclo de montagem-desmontagem-remontagem das imagens é precisamente o que Godard faz em *The old place*, no sentido de desconfigurar e reconfigurar traços de memória. Esse aspecto se estende até os intertítulos do filme:

RÉALITÉ COMME LÉGENDE /
LÉGENDE COMME RÉALITÉ /
CINÉMA COMME LÉGENDE /
ART COMME LÉGENDE /
CINÉMA COMME RÉALITÉ.
(*THE OLD PLACE*, 1999).

Os intertítulos simulam precisamente o método de Godard ao trabalhar as imagens: entre comparações, desmontagens e reconfigurações, os sentidos do que ele pretende apresentar são sempre intercambiáveis. Esse detalhe destaca o caráter essencial do procedimento de Godard, que foi, da mesma forma, a essência de *Mnemosyne*: o movimento.

De atlas warburgiano à teoria do conhecimento de Benjamin: o filme de Godard põe em questão, também, o conceito de constelação tão caro ao pensador alemão:

Cette image que tu es, que je suis, Benjamin en parle, où le passé entre en résonance le temps d'un éclair avec le présent, pour former une constellation.
L'œuvre d'art, dit-il, est l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il. Mais je ne suis pas sûre de comprendre : proche égal de lointain...

On dit souvent : à l'origine, il y avait... L'origine, c'est à la fois ce qui se découvre comme absolument nouveau et ce qui se reconnaît comme ayant existé de tout temps.

L'ensemble des idées, d'après Benjamin, constitue un paysage premier, toujours présent (*THE OLD PLACE*, 1999).

As palavras de Benjamin misturadas com as de Godard são narradas enquanto imagens de esculturas da Antiguidade são transformadas, através de superposições, em telas do século XIX. Essa superposição é importante, principalmente, para entender o conceito de constelação introduzido por Benjamin, conceito que o próprio Godard explicita no filme:

L'idée, c'est leur rapprochement... De même que les étoiles se rapprochent, même en s'éloignant les unes des autres, tenues par des lois physiques, par exemple, pour former une constellation, de même, certaines choses, pensées, se rapprochent pour former une ou des images.

Alors, pour comprendre ce qui se passe entre les étoiles, entre les images, il faut examiner en premier des rapprochements simples (*THE OLD PLACE*, 1999).

A constelação se forma de conexões entre o passado e o presente: essa premissa se torna evidente quando se pensa que a obra de arte, do modo como Aby Warburg a via, é justamente o encontro desse passado-presente. Benjamin, citado por Godard, traduz a obra de arte como *aparição*, ou seja, em outras palavras, como um fantasma do passado, carregado desse *pathos* que perdura. Na constelação, esses pontos – as estrelas – aproximam-se e distanciam-se: eis o movimento epicicloidal, da margem ao centro, intermitente. Godard aconselha a observação das simples conexões entre as estrelas e as imagens: assim entendem-se suas relações.

Nas palavras de Didi-Huberman, "o atlas distingue-se pela sua capacidade de *destacar as diferenças* e de revelar nelas inquietantes estranhezas" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 259). Essa inquietude, no que tange ao atlas, diz o historiador da arte, é o seu movimento, sua oscilação. A mesma oscilação, portanto, que move a espiral de Araripe Júnior, de Francis Picabia, a mesma oscilação que move a constelação benjaminiana e a mesma oscilação que move a leitura de Godard da arte contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não parece por acaso que o primeiro ensaio publicado por Aby Warburg tenha sido aquele de 1893, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* ["O nascimento de Vênus" e "A primavera" de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano], sobre o qual Philippe-Alain Michaud afirma: "Nos estudos sobre Botticelli, Warburg procurou elucidar as disposições – independentes das significações – graças às quais o artista, inscrevendo uma figura num plano, consegue traduzir uma mudança de lugar." (MICHAUD, 2013, p. 34). As pesquisas warburgianas iniciaram – e cessaram, com *Mnemosyne* –, na investigação do movimento. Esse movimento esteve presente desde as influências da Antiguidade na história da arte, até as figuras de Botticelli representadas nas pinturas analisadas por Warburg.

Sem o movimento não existiria a leitura: ao mesmo tempo em que pesquisava sobre as mudanças de lugares ao longo da história da arte, Warburg fazia uma leitura baseada precisamente em *intercâmbios*; esses intercâmbios, movimentos tão semelhantes aos da serpente do ritual dos índios Pueblo, estariam além da história da arte: são a essência das trocas culturais civilizatórias, do desenvolvimento do mundo.

A mesma inquietude que permeou o atlas de Aby Warburg é a essência da arte contemporânea, aquela que busca no movimento espiralado e nos intercâmbios proporcionados por esse as novas possibilidades de representação; a arte de Jean-Luc Godard procura no passado os lugares do presente, afinal, como se ouve na voz de Anne-Marie Miéville, "L'art n'était pas à l'abri du temps. Il était l'abri du temps". A arte é que protegeu o tempo.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. **Ler para frustrar a formalização**. Conferência apresentada no XIIIº Seminário Internacional de Estudos de Literatura. PUC Rio de Janeiro, setembro de 2015.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Júnior**. (Dir. de A. Coutinho). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, vol IV, 1966.
- DAMISCH, Hubert. Montage du désastre. In: **Cahiers du cinéma**, n. 599, 2005. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Montaje-del-desastre.html>>. Acesso em setembro de 2016.
- DE LA BEAUMELLE, Agnes. Picabia kaléidoscope, 1922. In: **Francis Picabia, Galerie Dalmau, 1922**. Paris: Éditions Centre George Pompidou, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história, 3**. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.
- _____. Artistic survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. **Common Knowledge**, vol. 9, issue 2, spring, 2003. pp. 273-285.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- OTTINGER, Didier. Spirales. In: **Cahiers du Musée national d'art moderne**, n. 58, p. 131-137, 1996.
- PIRSON, Jean-François. **La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)**. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1984.
- THE OLD PLACE**. Dirigido e escrito por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. Nova Iorque: MoMA, 1999. 46'24".

Recebido em 18/09/2016. Aprovado em 11/11/2016

Title: *Godard's atlas: an epicycloidal reading*

Abstract: *This essay aims to correlate the warburgian montage in Jean-Luc Godard's The old place with the concept of epicycloid developed by Araripe Júnior as a reference to the movement of cultural transformation: if, in Mnemosyne, Warburg discovers new meanings to images through their transpositions and recombinations, one can see this process as the methodology chosen by Godard to analyze the arts in his documentary, as well as an argument for Araripe Júnior to affirm his critic of monroism.*

Keywords: *Jean-Luc Godard. Araripe Júnior. Epicycloid. Montage.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016295-309>

DOS ENGENHOS AOS SOBRADOS: MEMÓRIAS E FICÇÕES EM GILBERTO FREYRE E JAYME GRIZ

Luciane Alves Santos*

Maria Alice Ribeiro Gabriel**

Resumo: O propósito deste artigo é analisar algumas histórias de fantasmas elaboradas pelos contemporâneos Gilberto Freyre e Jayme Griz na forma de relatos ou memórias que abordam o sobrenatural. Jayme Griz compilou testemunhos orais de antigos escravos, descendentes de escravos, trabalhadores das plantações de cana-de-açúcar e das usinas canavieiras. Gilberto Freyre organizou relatos de fonte oral e documental quando dirigiu o velho jornal *A Província* em 1929. Em seu trabalho, transcreveu e pesquisou histórias de aparições e casas mal-assombradas, casos provenientes dos arquivos familiares, históricos e policiais da cidade do Recife. Em comum, ambos descrevem, por diferentes pontos de vista, as memórias de um mundo em transição entre os séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Gilberto Freyre. Jayme Griz. História. Literatura. Memória.

Este artigo resulta de uma comunicação sobre *Assombrações do Recife Velho* (1951), de Gilberto Freyre, e *O Cara de Fogo* (1969), de Jayme de Barros Griz, realizada durante o VII Simpósio de História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções, ocorrido entre 10 e 14 de novembro de 2014, na Universidade de São Paulo. Discute-se, sucintamente, a presença do sobrenatural nos relatos contextualizados na passagem do Brasil colonial ao republicano e os aspectos que atualizam a memória histórica local nessas narrativas.

Apesar de pouco divulgado, o conjunto da obra de Jayme Griz é significativo, formado pelo rico acervo das canções, lendas, mitos e tradições de Pernambuco. São narrativas em tom de rapsódia, sobre o decadente Nordeste escravagista e patriarcal de fins do século XIX e início do século XX, que lhe conferem o valor de pesquisador da tradição popular.

As histórias de *O Cara de Fogo* retratam a extinção dos antigos banguês da zona da mata pernambucana e implantação das usinas canavieiras; já os relatos de *Assombrações do Recife Velho*, segundo Freyre definiu no prefácio à primeira edição da obra, formam um “ensaio” cujas “páginas que se seguem não são de Sociologia alguma do sobrenatural” (FREYRE, 2000, p. 28) e provêm de “velhos e honestos moradores da cidade (...) conhecedores de muita intimidade do velho Recife: inclusive casos de assombração” (FREYRE, 2000, p. 28).

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Letras (campus IV) da Universidade Federal da Paraíba. Líder do grupo de pesquisas Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: luciane45@gmail.com.

** Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: rgabriel1935@gmail.com.

Ao lado da função de transmissão da memória social, que evolui em confrontação com o mundo moderno, é possível detectar elementos da história e da tradição dos antigos engenhos nas duas obras, ambientadas em uma época de transformações na distribuição do tempo, ritmo e organização do trabalho. Ao transcrever os relatos dos contadores de histórias locais, Freyre e Griz assumem outras funções, além de compiladores, entrevistadores e ouvintes, são mediadores no diálogo entre cultura oral e patrimônio escrito de um mundo que se extingue, o das “zonas do açúcar, por excelência, e muito ligadas aos negros” (GRIZ, 1969) e o dos “mistérios que se prendem à cidade do Recife” (FREYRE, 2000, p. 35).

O protagonista de *O Cara de Fogo* é o homem de “muitas atividades no engenho”, “dos últimos banguês de ontem para as usinas de hoje” (GRIZ, 1969, p. 98). Exceto por lacônico senhor de engenho cioso de sua propriedade, as abusões são aparições quase mudas: o “zumbi do boi”, “o cavalo fantasma”, fantasmas da mata, “a alma do maquinista penando no fogo da caldeira” ou escravos assassinados. Os fantasmas de *Assombrações do Recife Velho* seguem o modelo dos espectros silenciosos de Griz, salvo o suposto espírito de Raul Pompéia que se comunicou por escrito em “um centro de sessões de espiritismo que chegaram a ser freqüentadas por alguns dos doutores mais ilustres da cidade” (FREYRE, 2000, p. 91).

Embora o testemunho dos espectros não prevaleça nessas obras, eles impõem sua presença à memória dos vivos, validando o estatuto de Pierre-François Gorse (2003, p. 151): “Le récit de fantôme s’instaure donc comme un espace matériel, espace de mots, espace labyrinthique, qui favorise le surgissement d’une immaterialité, d’un fantasme”¹. Mesmo antes de deixar as formas do anonimato pelas literárias, a memória coletiva inscreve-se nesses relatos, através da herança cultural imediata, dos símbolos e ícones da tradição longínqua, ou da história cultural das representações imagéticas de eventos passados: epidemias, guerras, migrações, transformações culturais, urbanas, ecológicas, econômicas, espaciais e laborais.

Após breve comentário sobre *Assombrações do Recife Velho* e *O Cara de Fogo*, este artigo divide-se em três partes. A primeira refere-se ao papel da memória e sua relação com os relatos da tradição oral; a seguinte comenta a associação entre espaço e motivos míticos em seu significado histórico; e a última parte aborda o conceito de *memorate*, discute sua apropriação pela Literatura e vínculo com a lenda. Os estudos de Jacques Le Goff, Jan Vansina, John Robert Colombo e Lauri Honko fornecem o aporte teórico desta análise.

ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO (1951)

A coletânea *Assombrações do Recife Velho* foi idealizada quando Freyre dirigia o jornal *A Província*. No prefácio à 1ª edição, o autor (2000, p. 31) descreve-se como “organizador deste livro de histórias que não deixam de ser história: história de uma cidade tão célebre pelas assombrações como pelas revoluções”. Mas é no breve prefácio à 2ª edição, de 1970, que Freyre esclarece o propósito geral da obra:

¹ “A narrativa de fantasmas se instaura portanto como um espaço material, espaço das (palavras), espaço labiríntico, que favorece o surgimento da imaterialidade, de um fantasma.” Tradução nossa.

Este livro não pretende ser contribuição senão muito modesta para o estudo de um aspecto meio esquecido do passado recifense: aquele em que esse passado se apresenta tocado pelo sobrenatural. Pelo sobrenatural mais folclórico que erudito, sem exclusão, entretanto, do erudito. Mas sem que tenha sido preocupação do Autor entrar no mérito, por assim dizer, de qualquer desses sobrenaturais, cuja presença, real ou suposta, apenas constata, através de testemunhos, de experiências, de aventuras das chamadas psíquicas que teriam sido vividas por uns tantos recifenses em ambientes e em circunstâncias próprias do Recife: os de sua condição de cidade não só situada à beira-mar como cortada por dois rios; de burgo por algum tempo judaico-holandês e não apenas ibero-católico; de capital de província e de Estado depois de ter sido simples povoação de pescadores; de sede de vários conventos; de centro de atividades culturais importantes; de grande mercado de escravos trazidos da África; de espaço urbano caracterizado por sobrados de tipo esguio, de feitio mais nórdico do que ibérico: provável influência holandesa ou norte-européia sobre sua arquitetura. Vários desses sobrados ganharam fama de mal-assombrados (FREYRE, 2000, p. 21).

As histórias que integram essa coletânea de relatos foram “Quase todas recolhidas diretamente de boas fontes orais. De velhos e honestos moradores da cidade”, recorda Freyre (2000, p. 30), ou de amigos, como Evaldo Cabral de Melo, que recolheu de gente antiga informações sobre assombrações célebres. “E quatro ou cinco casos foram recolhidos em páginas de cronistas coloniais ou do tempo do Império e não da tradição oral ou popular. Nem dos arquivos policiais” (FREYRE, 2000, p. 30-1). Se *Assombrações do Recife Velho* retrata “os mistérios da vida e da morte” de um Recife mais moderno, “de espaço urbano caracterizado por sobrados de tipo esguio”, *O Cara de Fogo* reconstitui, pela tradição oral, a rotina dos burgos de açúcar: “No passado, ali floresceu uma aristocracia de senhores rurais. Senhores de engenho. Senhores de terras e de vastos coqueirais” (GRIZ, 1969, p. 158).

Transcrever fatos sobrenaturais, fora do domínio da ficção, já fora algo pretendido antes por Daniel Defoe, cujo *Essay on the History and Reality of Apparitions* (1727) teve seus relatos individuais sobre fantasmas incorporados a coleções a respeito do sobrenatural publicadas no século XIX. Andrew Lang coletou histórias de fantasmas e reuniu-as em *The Book of Dreams and Ghosts* (1897), assim como Nicolas Camille Flammarion o fez em *Les Maisons Hantées* (1924). Defoe e Freyre escreveram sobre o tema na forma de “ensaio”, mas o escritor inglês publicou igualmente contos e histórias divertidas de fantasmas no plano da ficção, escolhido por Griz para descrever as assombrações dos engenhos pernambucanos.

O CARA DE FOGO (1969)

“Jayme Griz representa no Nordeste os ecos da velha tradição oral; das antigas estórias contadas aos meninos nos terraços das Casas Grandes de engenho e fazenda em toda a extensa área nordestina”, afirmou Pessoa de Moraes em prefácio a *O Cara de Fogo* (GRIZ, 1969, p. 9). Griz reuniu notável acervo folclórico sobre o contexto cultural da zona da mata pernambucana: cantigas, credices, estórias locais, lendas, misteres e provérbios. “Todos os contos do livro procuram trazer essa outra visão do Nordeste: a visão mística pejada do fantástico, fugindo do puro realismo convencional” (GRIZ, 1969, p. 13). No plano histórico, “Aratinga”, “Barbalho”, “Gigante”, “Gravatá”, “Liberdade” e “Mata-Virgem” são antigos engenhos citados, reduzidos a um “Mundo de sombras e fantasmas” (GRIZ, 1969, p. 26).

Pereira da Costa (1898) fez um levantamento da crise do açúcar em Pernambuco em 1886, agravada pela Abolição, que levou à bancarrota muitos senhores de engenho. Revigorados pelo incentivo de um subsídio do governo imperial, os bancos do Brasil e de Crédito Real rapidamente expandiram suas operações levantando financiamentos para usinas emergentes (EISENBERG, 1974, p. 80). Em “O Fantasma Negro do Bueiro da Usina Cucaú”, o narrador, neto de escravos, alude à transição do engenho ao sistema mecanizado das usinas:

Em Pernambuco usina sempre nasceu nas terras dos engenhos. Tudo quanto foi engenho de ontem está hoje na barriga das usinas. [...] O engenho de que falei quando vosmecê esteve aqui, há três dias atrás, e que ficava onde está hoje plantada a usina Cucaú, é possível tivesse ele o nome da usina de hoje, pois acontecia sempre a usina, tomar o nome do engenho que ela engulía, como diz o povo (GRIZ, 1969, p. 93-94).

O elemento folclórico regional é explorado na transposição de mitos e assombrações do Recife “fora-de-portas”: paixões trágicas, como em “Cícero Grande”, “Meu cavalo deu um tope” e “O Cavalo Fantasma da Estrada do Engenho Barbalho”; visagens de animais encantados, como “o zumbi do boi”, o cão “que também era um fantasma”, “O Cavalo Fantasma da Estrada do Engenho Barbalho” e “Os Caititus das Matas do Engenho Gigante”.

Sofrimentos da escravidão são narrados em “Meu cavalo deu um tope”, “A Enforcada da Mata do Chareta” e “Assombração no Rio Formoso”, ambientados nas casas-grandes e sobrados com notícia de “botija enterrada com dinheiro e ouro do falecido senhor de engenho” (GRIZ, 1969, p. 100), além do próprio senhor “orgulhoso e duro [...] Desses que em tempo ruim morrem mas não se entregam” (GRIZ, 1969, p. 167-8). Em síntese, a obra narra a história “que fala dos bangüês de ontem e das usinas de hoje” (GRIZ, 1969, p. 98).

Alguns dos mitos descritos por Griz são redefinidos por “influências contraditórias – européias, africanas, indígenas” (FREYRE, 2000, p. 55) ou transpostos para “a história sobrenatural do Recife” de “dentro-de-portas”, relatada por Freyre, o que permite analogias recíprocas entre as duas obras, nas quais memória e tradição popular confluem, mitologizando elementos da realidade. Configurados em narrativas, esses elementos reforçam estruturas da memória social e garantem a continuidade cultural da história de lugares e comunidades.

FONTES E REGISTROS DA CULTURA ORAL NA TRADIÇÃO POPULAR E MEMÓRIA COLETIVA

A distinção do presente e do passado nas sociedades, segundo Jacques Le Goff (2006, p. 205-6) relaciona-se “a essa escalada na memória e essa libertação do presente que pressupõem a educação e, para além disso, a instituição de uma memória coletiva, a par da memória individual”. Em prefácio ao estudo de Paul Cohen (2009, p. xv), *Speaking to History*, John R. Gillis notou que a Historiografia contemporânea tenta preencher a lacuna entre suas abordagens do passado e a consciência inscrita na memória

popular. Pierre Nora, Michael Kammen e David Lowenthal já haviam ponderado antes sobre transpor os “fossos” que separam folclore, literatura, mitologia e história, questionando as fronteiras disciplinares que reforçam a segregação entre esses campos, questão envolvendo o tema da memória.

Analisar a presença das memórias, coletivas e individuais, nos casos citados por Freyre e ficcionalizados por Griz pressupõe considerar que certos aspectos do estudo da memória, “podem evocar, de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social” (MORIN; PALMARINI, 1974 apud LE GOFF, 1996, p. 423). O repertório de relatos da oralidade é pertença comum de um grupo, nem sempre validada pelo estatuto literário das narrativas escritas (DICKERSON, 1996, p. 111).

Certamente Griz reuniu casos de moradores locais e descendentes de escravos que, fora do domínio patriarcal de seu senhor, migraram para as cidades. Com a decadência dos antigos senhores, engenhos considerados “de fogo-morto” transformaram-se em ruínas e os ainda produtivos passaram a ser propriedade de usinas modernas (EISENBERG, 1974, p. 85).

As fontes documentais utilizadas por Freyre em *Assombrações do Recife Velho* foram: a entrevista, o testemunho direto e os arquivos da polícia, registros oficiais. Em 1929, “quando foi uma noite procurado por sisudo morador de sobrado de São José”, o diretor d’*A Província* encarregou o “repórter policial do jornal, que era o Oscar Melo, de vasculhar nos arquivos e nas tradições policiais da cidade o que houvesse de mais interessante sobre o assunto: casas mal-assombradas e casos de assombração” (FREYRE, 2000, p. 29). Nos registros materiais fornecidos pelo “chefe de polícia de então – Eurico de Sousa Leão”, Freyre verificou: “Queixas contra espíritos desordeiros. Denúncias contra ruídos de almas penadas. Pedidos à polícia para resolver questões violentamente psíquicas” (FREYRE, 2000, p. 29).

A miscelânea desses relatos é consistente com as tradições pernambucanas, “as relações míticas e místicas entre o Recife e o Nordeste” (FREYRE, 2000, p. 39). Histórias de pessoas morrendo traumáticamente e se tornando fantasmas e lendas sempre se mantiveram em circulação na cultura oral – caso de José Gomes, o “Cabeleira”, criminoso que aterrorizou o Recife no século XVIII e cuja história foi contada pelo romancista Franklin Távora, em 1876:

“Entretanto, morto Cabeleira para o recifense civilizado, tanto quanto para o matuto esclarecido do interior, ele passou, para muita outra gente, a mais que existir: a subsistir à própria morte. A existir como mito. E esse mito, um mito de terror” (FREYRE, 2000, p. 60).

O retorno de um fantasma é um dos motivos mais recorrentes na cultura popular. Há motivos tradicionais universais, por exemplo, o retorno de um morto para revelar um tesouro escondido: “E para o povo mais simples, tanto flamengos como jesuítas e judeus deixaram tesouros enterrados no Recife: tesouros ligados a assombrações” (FREYRE, 2000, p. 55). Não se pretende aqui uma relação exaustiva de motivos comuns às obras de Freyre e Griz, e sim notar a continuidade da tradição operando nas lendas e *memorates*² citados.

² O estudo de Linda Dégh e Andrew Vázsonyi (1974, p. 225), partindo da definição precursora de Carl Wilhelm Von Sydow, discute a distinção do *memorate* de outras formas narrativas, tais como a lenda, a

Legados da memória, os relatos da tradição oral incorporam todo tipo de valores, tornando-se verdadeiros imperativos morais, do mesmo modo que emoções e símbolos atuam como estabilizadores da memória e, por conseguinte, da identidade coletiva. Muitas concepções recentes sobre a memória, privilegiando aspectos de estruturação biológicos e psicológicos, são herdeiras de estudos conduzidos entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Assim, alguns cientistas foram “levados a aproximar a memória de fenômenos diretamente ligados à esfera das ciências humanas e sociais” (LE GOFF, 1996, p. 424). Pierre Janet, por exemplo, considerou o “comportamento narrativo” o ato mnemônico fundamental, caracterizado “antes de mais nada pela sua *função social*, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (FLORES, 1972, p. 12 apud LE GOFF, 1996, p. 424-425, grifo do autor). Já o filósofo Henri Atlan analisou a conexão existente entre linguagem e memória do ponto de vista biológico e social, ressaltando a função estruturadora do pensamento:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (ATLAN, 1972, p. 461 apud LE GOFF, 1996, p. 425).

O contraste entre oralidade e escrita é discutido em *Le fantastique entre l'oral et l'écrit* (1980), análise crítica da distinção entre fantástico literário e folclórico. Para Jean Molino, o fantástico oral foi influenciado pelo fantástico escrito, mas, em sentido inverso, a literatura fantástica apenas adquire verdadeira significação em relação às fontes e formas orais de que é prolongamento. Do ponto de vista antropológico, existe uma evidente correspondência entre o fantástico literário e o da tradição oral (MOLINO, 1980, p. 32).

O estudo da memória social constitui um dos principais meios na abordagem dos problemas do tempo e da história. Analisar a memória histórica exigiria ao pesquisador conceder “importância especial às diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita como também às fases de transição da oralidade à escrita” (LE GOFF, 1996, p. 426). Para o propósito dessa investigação, convém estabelecer que nem sempre oralidade e literariedade são categorias mutuamente excludentes. Exemplo prolífico dessa conexão são as histórias de lugares assombrados ou “encantados”.

O ESPAÇO DO MITO

Segundo Jan Vansina (1985, p. 125), cada cultura tem suas próprias representações do universo, envolvendo conotações espaciais. Como o tempo, o espaço é uma noção relativa, um lugar é considerado em relação a outros lugares. Os espaços mais importantes

legenda da memória (*fict*), o relato legenda (*sagenbericht*), a experiência reportada (*Erlebnisbericht*), o pseudo e quase-memorate ou legenda-memorats (*sagenmemorate*) e a nota da crônica (*Chroniknotiz*).

vinculam-se ao lugar da criação de mitos. A visão que alguém tem de um espaço influencia sua visão histórica dos fatos. No passado, cristãos devotos visualizavam o Jardim do Éden na Mesopotâmia. No século XIII, os mapas europeus do mundo tinham a forma de disco, com Jerusalém ao centro. Assim a “Redenção” foi traduzida no espaço. Portanto, afirma Le Goff:

Da mesma forma, como em geral um mito está ligado a um lugar ou a um espaço, a maneira como a Idade Média ocidental fixa seus heróis e maravilhas a lugares, mesmo que não sejam aqueles onde eles surgiram, concede-lhes um ponto de implantação geográfica significativo – seja geografia real ou imaginária (LE GOFF, 2009, p. 23).

Em *Assombrações do Recife Velho*, memórias associam-se a espaços reais, como a campina da Casa-Forte no Recife, onde “o próprio diabo dos brancos com toda a sua vermelhidão e toda a sua inhaca terrível de enxofre e de breu” apareceu a duas mulheres, conforme relatado a Freyre por “Josefina Minha-Fé, moradora dos arredores da Casa-Forte, salientando: ‘Mas isso foi no tempo antigo’. Talvez ainda no século XVII: ‘no tempo dos Framengo’” (FREYRE, 2000, p. 35). “Como mal-assombradas ficaram terras entre Casa-Forte e o Arraial: todo um sítio onde é tradição ter aparecido durante anos a figura de um guerreiro ruivo [...] que caíra morto na batalha de Casa-Forte (1645)” (FREYRE, 2000, p. 35).

O Recife é pródigo em lugares assombrados e “ermos sinistros”: o Chora-Menino, “que por tanto tempo foi um descampado da cidade” (FREYRE, 2000, p. 37); “Outro lugar público com fama de mal-assombrado foi por muito tempo, e é um pouco ainda hoje, a Cruz do Patrão, no istmo que liga Recife a Olinda” (FREYRE, 2000, p. 37); o sítio do Encanta-Moça, a Avenida Malaquias, o Sítio da Capela, as “águas da Prata ou do Prata, em Apicucos” (FREYRE, 2000, p. 50); “E em águas do Capibaribe defronte do Sítio da Capela é tradição ter aparecido a um negro aflito não Iemanjá mas a Virgem Maria” (FREYRE, 2000, p. 47). Para Jan Vansina (1985, p. 18) o mito pode preservar informações extremamente antigas sobre o lugar. Assim, os lamentos noturnos no descampado do Chora-Menino concernem à memória comum da *Setembrada* pernambucana de **1831, não** a uma reminiscência individual:

Não nos deixemos porém arrastar pela tentação de reduzir a história natural a história do Recife. Pois nesse ponto a tradição é de que naquele descampado houve matança e sepultamento de recifenses, inclusive de meninos e inocentes, numa das agitações que ensanguentaram o velho burgo. Pelo que durante anos o largo inteiro teria ficado mal-assombrado com o choro dos inocentes (FREYRE, 2000, p. 37).

A mente humana é capaz de comunicar, através de simbolismo estruturado, mensagens ocultas, as quais são verdades dolorosamente aniquiladoras para a condição humana, literalmente matérias de vida e morte, natureza e cultura (VANSINA, 1985, p. 162). A natureza da mensagem simbólica de certos relatos expressa a tentativa de assimilação de traumas coletivos, figurados na expressão do mito e do sobrenatural registrado pela tradição.

A literatura do século XIX acentuou o interesse por histórias de fantasmas como um aspecto pitoresco do passado, mais interessante que o presente (HANDLEY, 2007). *Lendas e Narrativas* (1851), histórias populares da Península Ibérica medieval, foram publicadas por Alexandre Herculano nas revistas portuguesas *O Panorama* e *A Ilustração*, entre 1839 e 1844. *Assombrações do Recife Velho* teve origem similar, quando *A Província* lançou “uma série de artigos a respeito do assunto” – casas mal-assombradas e casos de assombração – “artigos que fizeram algum ruído, embora apenas provinciano” (FREYRE, 2000, p. 29).

Existe uma relação de temas e motivos da tradição oral partilhada pelas duas obras. O histórico e o legendário perfazem a crônica literária do velho Portugal de Herculano. São histórias sobre as invasões mouriscas (“A destruição de Áurja”), maldições (“O Bispo Negro” e “O Emprazado”), o diabo (“A Dama Pé de Cabra”) e a Inquisição (“O Cronista”). Também *Assombrações do Recife Velho* apresenta histórias com maldições e visões premonitórias (“O velho Suassuna pedindo missa?” e “O vulto do salão nobre”), o diabo (“Um barão perseguido pelo diabo” e “A velha branca e o bode vermelho”), a Inquisição e “uma israelita de fortuna, Branca Dias”, que “deitou a muita prata que tinha em casa em águas de Apicucos, desde então, segundo entendidos no assunto, mal-assombradas” (FREYRE, 2000, p. 36).

“Os mistérios que se prendem à história do Recife são muitos: sem eles o passado recifense tomaria o frio aspecto de uma história natural” (FREYRE, 2000, p. 35). Em vez da ameaça mourisca, dos “sarracenos de Mafamede”, citados por Herculano, surgem aparições do domínio holandês, do “Recife ainda quente da presença de herege ruivo e vermelho nas suas ruas e nas suas casas” (FREYRE, 2000, p. 35). “E outro cronista do Recife, o Franklin Távora d’O Cabeleira” relata “em página ainda quente da tradição por ele recolhida da boca dos antigos” que uma noite, junto à Cruz do Patrão, “Apareceu o diabo africano naquela Salamanca recifense de negros” (FREYRE, 2000, p. 39-40).

“A grandeza das casas-grandes nas terras de plantio e dos sobrados do Rio Formoso, com o tempo se acabou” (GRIZ, 1969, p. 167). O sobrado, construção típica do burgo arcaico ou “fora-de-portas”, é o cenário da maior parte das aparições, “no Recife dos primeiros anos do século XIX. O Recife colonial do tempo do governador português Luís do Rego” (FREYRE, 2000, p. 137). O engenho, pelas suas funções de residência senhorial, aproximava-se do castelo ou fortificação, enquanto o palacete, típico do Brasil republicano, pertencia às cidades em desenvolvimento, filhas da Revolução industrial. Conforme os distinguiu Le Goff:

Desde a Idade Média, ele (o castelo) era às vezes confundido com o palácio, mas é preciso distingui-los com cuidado na história da realidade e do mito. O palácio apresenta duas características específicas que o diferenciam do castelo medieval. Primeiro, trata-se essencialmente de uma residência real, ou pelo menos principesca, ao passo que o castelo medieval pertence a um simples senhor, embora os reis possam ter construído castelos medievais enquanto senhores. Além disso, das duas funções essenciais do castelo, a militar e a residencial, é esta última que o palácio privilegia, ao passo que o castelo medieval caracteriza-se pela primeira (LE GOFF, 2009, p. 74).

Da mesma forma que o mito encerra a tentativa de assimilação de um evento traumático na memória coletiva, o espaço a que ele se atém pode associar-se aos valores da comunidade, por exemplo, a direita representando o superior e a esquerda, o inferior (VANSINA, 1985, p. 127). Segundo Le Goff, existe no espaço uma simbologia de prestígio. Na Antiguidade, a orientação fundamental do espaço valorizado era definida entre a direita e a esquerda. “A valorização era ir para a direita. Na Idade Média, o eixo de orientação valorizado vai do baixo ao alto. [...] As famílias ricas, sobretudo nas cidades onde a nobreza se instalou, procuram ter uma torre mais alta do que aquela de uma família rival” (LE GOFF, 1998, p. 129). As primeiras vilas desenvolveram-se numa extensão da vida nos engenhos. Em “Assombração do Rio Formoso” pode ser encontrada a seguinte definição desse processo:

A cidade é situada à margem do Rio formoso, que lhe deu o nome. No passado, ali floresceu uma aristocracia de senhores rurais. Senhores de engenho. Senhores de terras e de vastos coqueirais. Senhores de outras tantas riquezas que as fecundas terras do velho município propiciaram. Ainda hoje a cidade tem evidentes sinais desse seu passado de riqueza e fartura. Velhas residências senhoriais, dizem bem ainda dos contatos desses antigos senhores de terra com o velho burgo (GRIZ, 1969, p. 158).

Nestor Goulart Reis descreve a arquitetura típica das primeiras moradias senhoriais, cujas grossas paredes em pedra correspondiam às instalações antigas. “Mas não devemos esquecer que os desenhos de Frans Post nos mostram em Pernambuco, mais de um século após a fundação de São Jorge, um número grande de edificações muito simples, feitas com terra e madeira” (REIS, 1999, p. 69). Essas construções modestas erigiam-se com técnicas mais fáceis de serem aplicadas com o aproveitamento da mão de obra indígena. O engenho do donatário apresentava a feição de quase fortaleza, uma ponta-de-lança em território indômito.

Informações sobre edificações em São Vicente, incluindo cartas de Tomé de Souza, mencionam significativo número de casas construídas em pedra. A correspondência do governador-geral informava que nessa época as casas estavam de tal modo espalhadas em São Vicente, que era impossível protegê-las com um muro, como fizera a outras povoações, ao Sul de Salvador, à exceção de Santos e São Vicente. Entretanto, ressalvava a segurança da maioria das construções de pedra locais. “Com muito maior razão, o donatário determinaria o uso do mesmo material, na construção do engenho de sua empresa” (REIS, 2005).

Provavelmente a arquitetura dos engenhos organizados à maneira de feudos isolados até primórdios do século XIX influenciou no caráter autocrático de seus senhores, neles reinando soberanos, e, mais tarde, nas lendas que inspiraram, pois, segundo Vansina (1985, p. 107) um reino pode representar a expressão de todo um país, como o passado da casa real a de uma nação. Griz relata o caso do “orgulhoso e duro” ex-senhor de engenho do Rio Formoso: “Morreu assim o senhor velho com o seu ódio e a sua soberba, mas não abandonou a casa. [...] Quem não sabe da estória e nesse sobrado entra, sai de lá tangido pela *visage* de seu antigo senhor, que bota para fora quem lá entra para ficar” (GRIZ, 1969, p. 169).

As visagens de *O Cara de Fogo* relacionam-se à “terra de abusão” cuja memória está em vias de desaparecer: matas, estradas desertas, sítios e engenhos arruinados. Similarmente, os espaços ligados às visagens de *Assombrações do Recife Velho* são fragmentos da crônica do passado, expostos a partir de mentefatos.

HISTÓRIAS DE FANTASMAS, MEMORATE, MENTEFACTO E MITO

Verificar a aproximação entre cultura oral e cultura escrita leva, inevitavelmente, ao conceito de mentefato, representação componente de crenças, valores ou ideias, a princípio, na mente dos partícipes de uma dada cultura. Na acepção de conceito classificatório, o termo mentefato sobrepõe-se à ideia de cultura encoberta – que diz respeito aos aspectos culturais não observáveis diretamente – e ao de cultura imaterial – aspectos da cultura não expressos “solidamente” (que englobam variados artefatos). O termo pode designar fatos intelectuais relativos ao conhecimento, ao imaginário e também a experiências de ordem afetiva (GREEN, 1997, p. 555). Para Aaron Gurevith (1992, p. 195), as histórias de fantasmas caberiam ao domínio do mentefato, partilhando representações da memória coletiva de sociedades cujo pensamento permaneceu, em grande extensão, vinculado às categorias do mito.

John Robert Colombo (1996, p. 18) distinguiu as narrativas de fantasmas em conto (*tale*) e histórias de fantasmas (*ghost story*). Histórias de fantasmas seriam relatos de eventos ou experiências da ordem do sobrenatural ou paranormal *in natura*, encerrando, em certa medida, a ideação da testemunha, seguida do pensamento do próprio autor sobre o tema.

O relato sobre um espectro que assombra alguém, um local ou um objeto, é propriamente definido, para Colombo, como uma história de fantasmas. Esta pode dividir-se em duas categorias. A primeira é chamada conto e trata de assombração legendária ou tradicionalmente identificada. Em *Assombrações do Recife Velho*, o episódio da execução de frei Caneca, Joaquim da Silva Rabelo, em 1825, é certamente um conto, um relato tradicional:

É tradição recifense que os algozes escolhidos para executar frei Caneca — revolucionário de 24 e frade do Carmo — na forca armada no largo de Cinco Pontas, recusaram-se a cumprir a ordem do governo de Sua Majestade, porque viram todos no meio das nuvens, dentro de uma auréola, uma mulher de vestes branquíssimas e de beleza puríssima — igual à Nossa Senhora elogiada em latim nas ladainhas — a acenar-lhes que não tocassem no corpo do frade (FREYRE, 2000, p. 195).

O relato da tradição corresponde a uma necessidade humana profunda. Ele enriquece a vida presente encorajando a imaginação a (re)experienciar o passado e apresenta, invariavelmente, foco narrativo em terceira pessoa, como ocorre na *Legenda áurea* (1260).

O segundo tipo de história de fantasmas costuma ser narrado em primeira pessoa e expõe diretamente uma vivência individual. O interlocutor pode, nesse caso, questionar a credulidade, inteligência ou integridade do narrador e, acima de tudo, duvidar da

interpretação que o informante emprestou ao evento ou experiência sobrenatural. É comum o narrador munir-se de estratégias de persuasão para “dizer somente a verdade, nada mais que a verdade”. Não se requer do “ouvinte” ratificar aquele testemunho, e sim acreditar que o informante vivenciou uma experiência verídica para ele. Dificilmente essas histórias são relatos de “segunda mão” ou podem ser consideradas atinentes ao sobrenatural *in natura*, pertencem, antes, ao paranormal e são chamadas de “*memorates*” (COLOMBO, 1996, p. 18).

O termo *memorate* foi introduzido por Carl W. Von Sydow em 1934 e posteriormente redefinido com propósitos analíticos. Relato de “primeira-mão”, o *memorate* fornece dados confiáveis ao pesquisador sobre aspectos efetivos de uma pesquisa experimental e revela em que situação a tradição foi atualizada, originando novos padrões de comportamento, além de informar sobre os contextos de crenças, suas formas de transmissão ou interpretação, e os modos e sistemas de preservação de tais crenças em sociedade (GREEN, 1997, p. 553). Para o folclorista, o *memorate* é o relato em primeira pessoa de experiência ou evento considerado verdadeiro. Não é referido como produto da imaginação ou obra de ficção, mas se apresenta na situação de verdadeiro depoimento para a audiência e o coletor (COLOMBO, 1996, p. 18).

No contexto das crenças folclóricas, segundo Lauri Honko (1964), investigadores orientados ao estudo sociológico de crenças primitivas e folcloristas pesquisando narrativas populares deparam com o mesmo material. Ambos poderiam beneficiar-se com a troca de ideias sobre seus métodos e resultados, o que nem sempre ocorre. O folclorista e o antropólogo reportam enfoques diversos sobre um mesmo *memorate*. Em outras palavras, a visão antropológica lida com seu *corpus* aceitando que diferentes peças de informação tenham o mesmo valor como evidência. Já o folclorista bem treinado seria mais cauteloso, ao notar que diferentes peças de informação representam variantes de diferentes gêneros da tradição.

No estudo do folclore, a análise dos gêneros tradicionais busca identificar conceitos e categorias para a crítica do material. O que seria, por exemplo, uma crença folclórica? Apesar de vaga, a expressão é bastante usada para definir itens da tradição. Por um critério formal de definição, a crença normalmente estipula seu tema com uma declaração direta e generalizada: “The barn spirit does not let you sleep in the barn; he drives you away”³ é uma crença.

Pela generalização contida na declaração, alguém poderia questionar se essa é uma crença difundida. Na base de um amplo campo de evidências, a resposta seria afirmativa e a crença pertenceria à tradição coletiva. No caso de crença pouco conhecida no lugar, possivelmente ela pertencerá a uma tradição individual. Nesse caso, sua origem pode ser traçada, tendo o informante se apropriado de outros *memorates* ouvidos antes e quase sempre tal crença é fruto da criação de um coletor (HONKO, 1964, p. 9). E apesar da variedade de fontes nos contextos culturais, é possível divisar uma convergência de motivos ou elementos narrativos tradicionais no repertório dos *memorates* e relatos ficcionais de determinada época.

³ “O espírito do celeiro não deixa você dormir no celeiro; ele o expulsa”. Tradução nossa. Nesse ponto, Honko (1964, p. 9) cita o relato da finlandesa Maria Savolainen, nascida em 1882, descrevendo seu encontro sobrenatural com um *hobgoblin*, ou seja, um espírito guardião de celeiros.

O motivo da casa abandonada teve forte apelo dramático durante o Romantismo, associado ao do encontro com o sobrenatural. Esses motivos foram assimilados inclusive pela poesia, notavelmente, por Emily Dickinson: “I leaned upon the Awe/ I lingered with Before”. Na narrativa popular e na ficção, essa combinação pode ser vista no conto de mistério e de modo exemplar em “Assombramento” (1898), de Afonso Arinos de Melo Franco. O conto narra a história de um homem que decide pernoitar em uma casa de fazenda mal-assombrada:

Por que seria que os tropeiros, ainda em risco de forçarem as marchas e aguarem a tropa, não pousavam aí? Eles bem sabiam que, à noite, teriam de despertar, quando as almas perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação. Mas o cuiabano Manuel Alves, arrieiro atrevido, não estava por essas abusões e quis tirar a cisma da casa mal-assombrada (ARINOS, 2006, p. 9).

Situação quase idêntica é narrada em “Assombração no Rio Formoso”. Francisco ou Chico Cigano aceita pernoitar em um solar desabitado, “em busca de um pouso para aquela noite”. Estranhos fenômenos mantêm-no acordado até ser expulso, de madrugada, pelo espectro do senhor de engenho que assombra o local: “Um dos costumeiros frequentadores da taverna, antigo morador da cidade, contou então o que sabia a respeito das assombrações do velho solar, de onde tinha sido Chico tangido por um fantasma” (GRIZ, 1969, p. 166-7). Pessoa de Moraes definiu *O Cara de Fogo* como um desdobramento, “na forma literária do conto”, das pesquisas do autor inclinado a ouvir histórias de fantasmas: “Seus contos, inclusive os do livro que se segue, resultam de acurado estudo anterior” (GRIZ, 1969, p. 13).

O caso d’ “O sobrado da Rua de São José” citado por Freyre repete motivos dos relatos de Afonso Arinos e Griz, porém ambientado na cidade, e tendo por protagonista “ninguém menos que um repórter policial” que se muda para o “palácio enobrecido pelo tempo” “para retirar dali o dinheiro que dizem estar enterrado”:

Na primeira noite balançaram-lhe a rede. Ouviu assovios. Baques. Móveis espatifando-se no chão. Repórter policial, pensou policialmente: deve ser gente. Pensando que estava com ladrões em casa, levantou-se, acendeu o candeeiro e correu todo o sobrado com a luz de querosene na mão (FREYRE, 2000, p. 162).

Na terceira noite “as cordas da rede partiram-se e o bravo foi jogado ao soalho”. Ao amanhecer, deixou o sobrado: “E ficou acreditando em mal-assombrados” (FREYRE, 2000, p. 164). O estilo adotado na descrição das assombrações do Recife foi o do “escritor que tem na Sociologia (como outros na Medicina ou na Engenharia) seu mais constante ponto de apoio – embora seja principalmente escritor e não sociólogo” (FREYRE, 2000, p. 25). Iniciando pela história da Cruz do Patrão, *A Província* publicou uma série de artigos sobre casas mal-assombradas, que Freyre deliberou redigir sem a retórica característica de uma disciplina especializada: “E antes mesmo das primeiras notas serem trazidas pelo repórter para o diretor do jornal reduzi-las a histórias de sabor o mais possível popular” (FREYRE, 2000, p. 29).

O folclorista, mitólogo e poeta finlandês Martti Haavio, em seu trabalho sobre os fantasmas ou espíritos domésticos (*Suomalaiset kodinhaltiat*, 1942) afirmou que os *memorates* revelam a ideação do narrador sobre sua experiência – que ele acredita ter ocorrido realmente – conforme suas crenças. Para Honko (1964, p. 10), o *memorate* não é um tipo de lenda, mas forma sua própria categoria e seu conceito não possui conexão com a peculiar *memorable* de André Joles. Entretanto, Ake Hultkrantz considerou a lenda um *memorate* transformado em tradição, partindo do princípio de que um encontro entre espíritos e seres humanos seja tomado por crença genuína (HULTKRANTZ, 1957 apud ROLPH, 1994, p. 82).

A relevância deste “encontro” foi declarada de modo análogo por Freyre (2000, p. 25): “Admitido, como alguns hoje admitem em Sociologia, que a convicção pode fazer sociologicamente as vezes da realidade, admite-se que possa haver associação por meios psíquicos, mesmo imaginários, de vivos com mortos”. Para Sasha Handley (2007, p. 33), ao focalizar a atitude da sociedade para com os mortos, as histórias de fantasmas, dramáticas representações da imortalidade, diluem a finalidade da morte por estender o processo ritual do luto e colmatar o abismo físico e conceitual que separa este mundo do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assombrações do Recife Velho e *O Cara de Fogo* complementam-se e dialogam entre si. Enquanto Jayme Griz revela as memórias e o ponto de vista dos que viveram, por muito tempo, à sombra patriarcal dos engenhos pernambucanos, Gilberto Freyre aborda a adaptação dessa população transferida das casas-grandes, fortalezas do tempo del-Rei e senzalas para sobrados e casas térreas adaptados à cidade, sem traço algum de residência senhorial.

Simultaneamente a essa época de fausto que expira, desaparece toda uma fauna e flora mítica. Escravos libertos aceitam o êxodo para as povoações vizinhas ou são integrados ao regime de trabalho das usinas. No entanto, as visagens desse mundo que se extingue persistem em assombrar os vivos, fornecendo um testemunho subjacente à memória dos homens. O Recife em que “o esplendor do gás hidrogênio” vinha “substituir a luz amortecida do azeite de Carrapato” é assombrado por fantasmas do domínio judaico-holandês, mortos de revoluções libertárias, almas de senhores de engenho e “não faltam casos sem explicação alguma. Choros que não se parecem com o guincho de animais e risadas, como a do chamado Boca-de-Ouro, que não têm semelhança alguma com as risadas dos vivos” (FREYRE, 2000, p. 19).

As ações de contar histórias e recordar correlacionam práticas similares: a ordenação de imagens e fatos por uma estrutura histórica ou psiquicamente significativa no plano coletivo ou individual. As ciências sociais contemporâneas, notadamente entre as décadas de trinta e setenta do século XX, privilegiaram o conceito de cultura e a análise conceitual. Após a Segunda Guerra, os cientistas sociais detiveram-se nos aspectos filosóficos da Antropologia. O requisito essencial de uma investigação comparativa era que os conceitos empregados em cada ciência fossem consistentes com outras classes de

dados ou fatos empiricamente verificáveis. Do ponto de vista da Antropologia, da Sociologia e da pesquisa folclórica, a análise dos gêneros tradicionais de forma fixa (contos, lendas migratórias, baladas e provérbios) era um dos meios auxiliares no estudo da cultura popular. Nesse contexto surgiram *Assombrações do Recife Velho* e *O Cara de Fogo*.

Interpretações enfatizando características antropológicas ou literárias dessas histórias de fantasmas ressaltam a vida e a dimensão social da tradição, estudando-as primordialmente do ponto de vista da situação narrativa, da técnica narrativa e da personalidade e repertório do narrador (HONKO, 1964, p. 8). Essa orientação vinculou-se, atualmente, a estudos históricos sobre memória e mobilidade cultural. Sob a perspectiva social da memória coletiva, mito e lenda, além da função de *exemplum*, podem atuar conjurando os horrores vinculados a determinados espaços, fatos e eventos que devem ser preservados do esquecimento.

REFERÊNCIAS

- COHEN, Paul. **Speaking to History**. Berkeley: University of California Press, 2009.
- COLOMBO, John Robert. **Haunted Toronto**. Toronto, Ontario: Hounslow Press, 1996.
- DÉGH, Linda; VÁZSONYI, Andrew. The Memorata and the Proto-Memorata. **The Journal of American Folklore**, Vol. 87, No. 345 (Jul. - Sep., 1974), p. 225-239. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/538735>. Acesso em: 20/12/2015.
- DICKERSON, Vanessa D. **Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural**. Columbia, London: University of Missouri Press, 1996.
- EISENBERG, Peter L. **The Sugar Industry in Pernambuco: Modernization Without Change, 1840-1910**. Berkeley, London: University of California Press, 1974.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Contos: Pelo Sertão**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife Velho**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- GORSE, Pierre-François. Ghost Stories (Histoires de Fantômes). In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (Dirs.). **Dictionnaire des mythes du fantastique**. Limoges: Pulim, 2003, p. 149-158.
- GREEN, Thomas A. (Ed.). **Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art**. Volume 1. Santa Barbara, Oxford: ABC-CLIO, 1997.
- GRIZ, Jayme. **O Cara de Fogo**. Recife: Museu do Açúcar, 1969.
- GUREVITCH, Aaron. **Historical Anthropology of the Middle Ages**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- HANDLEY, Sasha. **Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England**. London: Pickering and Chatto, 2007.
- HONKO, Lauri. Memorates and the Study of Folks Beliefs. **Journal of the Folklore Institute**, Indiana University Press, Vol. 1, Nº. 1/2, p. 5-19, 1964. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3814027>. Acesso em: 20/12/2015.
- LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. **Por amor às cidades**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit, Europe: Les fantastiques, Nº 611, p. 3-122, 1980.
- ROLPH, Daniel N. **"To Shoot, Burn, and Hang": Folk-history from a Kentucky Mountain Family and Community**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1994.
- REIS, Nestor Goulart. Os engenhos da Baixada Santista e do Litoral Norte de São Paulo. **REVISTA USP**, São Paulo, n.41, p. 62-73, março/maio 1999.

SHARPE, Jim. A História vista de baixo, in: BURKE, Peter. **A escrita da História**. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 47.

VANSINA, Jan M. **Oral Tradition as History**. London/Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Recebido em 03/02/2016. Aprovado em 31/05/2016

Title: *From Mills to Mansions: memories and fictions in Gilberto Freyre and Jayme Griz*

Abstract: *The aim of this paper is to analyze some ghost stories elaborated by the contemporaries Gilberto Freyre and Jayme Griz on format of accounts, compiled memories or interviews that concerning the supernatural. Jayme Griz collected oral accounts of ex slaves, descendant of slaves, workers of sugar's plantations and of workers of mechanized sugar production. Gilberto Freyre organized accounts of oral and documentary sources when worked as editor-in-chief of the old newspaper A Província, in 1929. He researches and transcribes stories of hauntings and haunted houses of cases that took place in the course of historical and particular files, and official police investigations on the city of Recife. Both describe, with different points of view, the memories of a world in transition between the 19th and the 20th centuries.*

Keywords: *Gilberto Freyre. Jayme Griz. History. Literature. Memory.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016311-316>

ENTREVISTA: CARLOS RÍOS, UM ARTISTA SANITÁRIO

Carlos Ríos
Antonio Carlos Santos*

Carlos Ríos esteve em outubro em Florianópolis para participar do Festival Literário Internacional Catarinense e falar de seus livros *Manigua* e *O artista sanitário*, traduzidos para o português e publicados em Santa Catarina pelas editoras Cultura e Barbárie e Insular. Com livros publicados na França, na Espanha, no México, além da Argentina, Ríos é um escritor surpreendente que passa da poesia para a prosa, situando seus relatos na África, na Noruega, na Ucrânia e atuando muitas vezes como um catador dos tempos modernos, já que retira dos arquivos da Internet muitos elementos para suas histórias. A proximidade com as artes visuais é também um traço importante de sua literatura. Nesta entrevista, Carlos Ríos fala sobre seu processo de criação e seus livros.

Antonio Carlos Santos: Boa tarde a todos, é um prazer enorme ter o Carlos aqui hoje. Eu venho acompanhando há dez anos a literatura de Carlos Ríos, a volta dele do México para Argentina, a publicação de *Manigua*, onde aparece um lugar chamado São José dos Ausentes, a única expressão em português no livro, que saiu de uma conversa com Joca Wolff, então me tornei um leitor quase obsessivo dos livros de Carlos, comecei a trabalhar com os textos dele, escrevi sobre os textos dele, e agora tive o prazer de traduzir *Manigua* com Joca Wolff, um projeto antigo que a gente vinha realizando devagar, e *O artista sanitário* que saíram para o FLIC (Festival Literário Internacional Catarinense). Carlos escreve tanto poesia quanto prosa e não faz distinção entre uma e outra forma. Enquanto lia *O artista sanitário* às vezes me dava conta de que estava lendo um verso no meio de uma coisa que era supostamente uma narrativa. E quando passei a traduzir o livro, isso começou a ficar claro de uma maneira muito forte. Carlos Ríos nasceu em Santa Teresita, uma pequena cidade da província de Buenos Aires...

Carlos Ríos: ... en la costa, junto al mar. Buenas tardes, gracias por invitarme a los profesores de la Unisul, gracias a ustedes por estar acá para escucharme. Estoy muy contento con la publicación de dos novelas mías en portugués, *Manigua* y *El artista sanitario*. Son dos novelas que quiero mucho. *Manigua* en especial porque fue mi primera novela, la escribí en México. Es una novela pequeña donde pasan muchas cosas, particularmente esas cosas pasan en África. Hay un hermano que está agonizando, en trance de muerte y el otro hermano, como una especie de Scherezada, va contando para él una serie de historias que tienen que ver con la época de su nacimiento y cómo el padre envía a este personaje, llamado Apolon, a buscar una vaca que va a ser sacrificada el día del nacimiento de este hermano enfermo. Entonces él le cuenta esas historias, con muchas

* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (PPGCL/Unisul).

digresiones, porque él entiende que cuando el hermano sepa qué va a pasar con la vaca, va a morir. Otro hilo narrativo que uno puede ir leyendo tiene que ver con distintos escenarios del arte contemporáneo, del arte que se sale de los museos y que gana la vida propia y de esa capacidad o incapacidad que tiene el ser humano de estetizar todo lo que mira, y en ese movimiento de un clan que va migrando, no para salir como hacen los que escapan hacia Europa, sino que este es un clan que va en contra de ese gran movimiento, su movimiento es el de ir a su territorio original, en contra de lo que hacen todos al escapar de sus territorios originales. Estos van a buscar el origen porque lo único que queda en la novela y en estos clanes es una figura paterna que dice "Hacia allá" y todos van hacia allá porque ese que es el más grande de todos dice que hay que ir hacia allá y así se van internando en la guerra, en el hambre, en todos los padecimientos de los que tendrían que ir saliendo. Y hay un impulso vital que hace que elijan el camino de la destrucción para encontrarse. esto lo estoy pensando ahora que hablo con ustedes, si leen algunas entrevistas en las que hablo sobre Manigua, van a ver que siempre digo cosas diferentes.

Escribí, como dije, esta novela en México, y está la referencia a São José dos Ausentes porque hablando con Joca Wolff desde México él me contó que estaba ahí, me había enviado algunas fotos, entonces agarré ese nombre y lo inscribí en un territorio africano. Ahí quedó. Es una ciudadela que se va desarmando, es pequeña pero cambia de tamaño, hecha de cartón y de plástico, es una ciudad posapocalíptica que tomó ese nombre. También hay otra referencia de la cultura brasileña en Manigua: tiene que ver con esos dos hermanos, hay un capítulo en el que se pintan, van pintando sus cuerpos haciendo unas trazas circulares, esas pinturas se van complementando. Creo que hay ahí una especie de técnica de pintura ianomani, ya no recuerdo bien. Era un dato de comunidades originarias de Brasil y eso quedó también en la novela, donde pasaron por africanas. Mi triángulo de las Bermudas está entre México, Argentina y Brasil. Ahí entra todo. A mí me gusta mucho que cuando uno emplaza una ficción pueda escribirse cualquier cosa. Esta novela, como dice Arturo Carrera, es "la memoria del día anterior". Trabajé con la memoria del día anterior y fui inscribiéndola en esa novelita. Todo lo que me iba pasando en México, día a día - en esa época trabajaba en un diario - lo iba metiendo ahí. Puedo leer Manigua, entonces, como mi pequeño diario mexicano. Por eso São José dos Ausentes entra y hay muchos datos en la novela que configuran un África, pero que en realidad son datos de la ciudad de Puebla, donde viví en México, y de las notas que revisaba como corrector del periódico. La novela como una gran caja de resonancia donde, de repente, todo puede entrar. Esa es una de las marcas de mi narrativa: todo entra, no hay un circuito cerrado de la literatura. La literatura está abierta a la vida. A la vez, para mí, una novela no refleja la realidad. El que dice eso no sabe nada de literatura. El lenguaje no refleja nada, la literatura no refleja nada. Lo que sí me interesa es que cuando alguien lea sea reenviado a la realidad. El texto te reenvía, tal vez transformado, hacia la realidad. Pienso en una obra refractaria, donde esa lengua lo expulse a uno del libro. Eso tal vez se vea más claramente, por ahí, en mi poesía, que es un poco más hermética. Lo que trabajo es que esa poesía no permita ir más allá de la lengua y provoque ese salirse del del texto. Siempre estoy preocupado por eso, porque alguien se vaya del libro, se vaya a mirar el cielo, a estar con su gente, a poder mirar el mundo con algunas palabras tomadas de ahí. Por eso tomo algunos elementos de periódicos, de noticias, de cositas que estén muy cerca de la vida cotidiana de uno. En ese sentido soy un escritor "carroñero", me

gusta tomar elementos que no interesan a los grandes escritores. Cuando otros dicen "voy a hacer una novela sobre San Martín" o sobre Belgrano, sobre alguna de esas figuras de la historia, a mí no me interesa todo eso, pero sí me interesa lo que alguien pueda decir sobre Belgrano dentro de un ómnibus. Tomar esas noticias que andan circulando para que quien lea reconozca una atmósfera, que lo que lee le suene de algún lado, que sea una noticia más o menos lejana y que no se pueda decir exactamente de dónde salió, pero a la vez pueda reconocerse. me gusta esa idea de conocimiento dentro de un orden desconocido. Estoy conociendo algo en un mundo desconocido. Esa deriva que tengo cuando escribo narrativa y poemas es un poco eso. Trabajo de esa forma.

ACS: Gostaria que você falasse de algo que me chama muito a atenção, tanto em *Manigua* como em *O artista sanitário*, ou em *Caderno de Pripyat*, que é sua relação com as artes visuais.

CR: Siempre me interesaron y actualmente estoy terminando la licenciatura en Historia de las artes visuales. Encuentro ahí un camino más directo que la literatura, a veces, no me da. Mientras mucha gente piensa que la literatura, por ser la lengua en la lengua, está más cerca de todo, en mi caso tengo la sensación de que se establecen menos mediaciones en el acto de mirar una pintura. Entonces trato de trasladar ese sistema de percepción a la literatura. Escribo un poema como si se tratara de la composición de un cuadro. No es poesía visual, pero hay un pronunciamiento sobre el aspecto gráfico del poema, incluso por encima del significado del poema. En el sistema de composición están las artes visuales comprometidas. Por otra parte, mis personajes siempre están dibujando, haciendo collages en su intimidad, ocupados en acciones artísticas de carácter artesanal. Son artes en las que los personajes, por lo general, fracasan. No hay grandes artistas en mis libros. Queda en cambio la práctica como algo que se lleva, se acarrea, un destino que uno no eligió pero que tiene la obligación de ir desarrollando mientras va transitando por la vida.

ACS: *O artista sanitário* começa com uma cena quase cinematográfica, primeiro o artista toma uma droga, que o leva a se lembrar desse primeiro quadro que ele pinta na granja familiar, onde o pai mata noventa e dois porcos, enquanto ele pinta esse quadro que vai torná-lo um artista reconhecido na Noruega. Você sempre está falando desses lugares: a África, a Noruega, e quando eu procurava os nomes estrangeiros na Internet achava listas de palavras em suaíli ou em norueguês ou em ucraniano. É un proceso quase de catador que cata coisas, junta e constroi uma África, uma Noruega com nomes estranhos.

CR: Cuando escribo hago esas pesquisas por internet. En el caso de *Manigua*, los nombres pueden remitir a jugadores de fútbol, por ejemplo, y a otros personajes.

ACS: Donise Kangoro, eu achei, era un sujeito de uma etnia que tinha dado uma entrevista a um jornal de língua inglesa durante um conflito em algum lugar na África. Depois aparece como o sujeito que controla São José dos Ausentes.

CR: Al ir a buscar esos nombres y atraerlos para las novelas me quedo mucho tiempo ahí, leyendo las historias de esas personas, como fue el caso de Donise Kangoro. Me instalo en ese sistema de traer información y puedo quedarme semanas revisando los nombres de una selección africana de fútbol hasta dar con el que me interesa, un nombre que me diga algo. Luego puedo ir a leer la historia de ese jugador, en una especie de enciclopedismo inútil que tiene que ver con la literatura que yo hago. Me gusta quedarme en ese conocimiento sin utilidad práctica, por ejemplo no sirve de nada que yo conozca la formación de un equipo de fútbol de África del año 1989. Me voy quedando un poquito ahí, escuchando esas palabras en suahili, cómo se dice "computadora", cuál es el sonido de esas palabras. También lo mismo con el ucraniano en el caso de Pripyat o las palabras del mundo noruego. Ese lenguaje funciona como un reverso de lo que escribo, como si hubiera un palimpsesto en la novela. Está toda esa carga de las palabras. Pienso que la novela tiene un OCR, un reconocimiento óptico de caracteres por debajo, esos lazos con la lengua están ahí. Esto parece muy caótico, pero al escribir se ordena perfectamente. Después, cuando leo, puedo decir "esto lo saqué de alguna parte", aunque no recuerde dónde. Quedan las marcas. Eso estuvo en algún lugar de la realidad. Todo queda muy ordenado y es muy fácil de entender, mis novelas son así. Se leen y parece entenderse todo, y a la vez no se entiende mucho lo que pasa. A mí me sucede lo mismo.

ACS: Tanto no *Manigua* como em *O artista sanitário*, esse trânsito de Noruega até o México, a volta à origem destruída, radioativa, fantasmática em Pripyat, onde as pessoas estão deformadas, onde existe um cavalo deformado, a mesma deformação do personagem Malofienko.

CR: Sí, esos personajes que suelen estar enmascarados, que se tapan la cara o están ocultos en esa deformidad. Pienso que puedo escribir todo esto, con esas particularidades, porque hay otros escritores que escriben otras cosas que a mí no me interesan. Sí me gusta leerlas, pero jamás me pondría a escribir proyectos de ese tipo. Algunas las desprecio y otras me interesan no para escribirlas, sino para leerlas. Qué bueno que las hagan ellos, yo voy a dedicarme a narrar otras cosas. Trabajo mis esquemas mentales que voy poniendo en los libros, mientras escribo no pongo demasiada expectativa en la circulación, que es muy lenta en mi caso, pero que va llegando a los lectores. Ya he publicado veinte libros y el sistema de lecturas pareciera ser el mismo: dicen "es un escritor raro", "un escritor etnográfico", sus libros son "una antropología del desastre". Yo digo a todo que sí. Desde mi perspectiva, la escritura de estos libros es mi zona de confort incómoda, digamos. Es mi intemperie. Siempre escribo con la idea de que la escritura se va a acabar, de que en algún momento ya no va a haber escritura para mí. A pesar de eso, sigo escribiendo mucho. Escribo a diario, pero no con la idea bancaria de la literatura, de pensar que siempre hay un depósito donde hay más, donde se puede ir a buscar más literatura. Hay una frase de Hugo Ball, donde dice que producir artistas, producir libros, es necesario para que luego del agotamiento de esa producción aparezca, por fin, lo real. Entonces digo: empujarme hacia una zona donde la literatura empiece a extinguirse y ver si en algún momento esa literatura logra extinguirse, si se puede dejar de escribir. No porque ya no tenga ganas de hacerlo, sino porque simplemente es una práctica que puede ir retirándose sola, como en silencio. Mientras, todo el mundo me dice

"¡No, cómo vas a dejar de escribir ahora!". La gente se desespera. ¿Por qué tiene que seguir escribiendo uno?

Gabriela Milone: Pensaba el título de la novela *El artista sanitario*, en resonancia con el artista solitario, de alguna manera hay un juego, se juega con eso.

CR: Sí, hay un sonido que acerca los términos. En mis libros, los personajes casi siempre son solitarios. La palabra "sanitario", además, alude oblicuamente a la obra de Duchamp, aunque esa referencia no aparezca en todo el libro, y también a cierta condición del arte, su capacidad de curación. Las relaciones entre esos personajes solitarios de mis novelas están mediadas por las condiciones materiales y el afecto se manifiesta cuando hay una necesidad, en el caso de Manigua es claro. Hay una escena donde Apolon es castigado y lo atan a un palo para que se muera de sed y se lo coman los animales. Entonces aparece una mujer y él le pide que lo salve. La mujer le pregunta: "Si yo te salvo, ¿vos me vas a cuidar?". Es una pregunta que se repite. Apolon le dice que sí. La mujer lo libera. "Esa fue la última vez que la vi en la vida", le dice Apolon a su hermano. Eso es terrible. De todos modos, la mujer Hay, ahí, un interés un poco mezquino que obra por necesidad. Es un sistema dominado por esas condiciones materiales. A este sistema se contraponen, como un sistema de redenciones y compensaciones. El que pierde algo, tarde o temprano, lo recupera de otra manera. En Un asunto personal, novela de Kenzaburo Oé, el protagonista tiene un sueño: ir a África. Las situaciones harán que vaya su amante. Él no irá a África, pero al ir su amante, en un punto es como si fuera con ella, como si él también fuera. Entonces alguien que nunca pensó en ir a África en su vida termina yendo, y el que estuvo toda su vida pensando en ir, nunca va. En este sentido, me interesan las intermitencias. Algo aparece, surge, y de repente no está más. Me interesa que alguien lea algo en mis libros y después ya no lo pueda recuperar. Que no lo pueda encontrar. Que quede una marca de lectura mental, sin una correspondencia directa con lo que yo escribí. Perderse en los libros, en esa selva espesa, ya no de lo real como decía Saer, sino del lenguaje.

ACS: Nessa manigua.

CR: Exacto. La manigua es un término que tiene que ver con algo selvático, intrincado, pantanoso. encontré esa palabra en un poema de Gerardo Deniz. La palabra me encantó. Y cuando fui a buscar su significado, dije: "Yo estoy escribiendo una manigua". Mucha gente piensa que Manigua es un lugar africano, en realidad es un estado de esa convulsión de la lengua.

Gabriela Milone: Pensaba en eso que aparece como intermitencia en tus libros, donde hay elementos que aparecen en unos textos y reaparecen en otros. Ahí todos los senderos se encuentran, se pierden, se reproducen.

ACS: Uma cena do primeiro capítulo de *O artista sanitário* é quase idêntica a outra em *Caderno de Pripyat*, que termina com um banho de água fervendo do pai assistido por sua amante. No último parágrafo, o pai se dá conta do quadro que filho pintou: "Pôs a camisa, guardou as facas em um cesto e disse, antes de se retirar para descansar o resto

do inverno em uma cabana na montanha". Aí ele abre un parenteses e diz assim: "(Nesse instante, o artista sanitário viu como as tonalidades vermelhas ascendiam do quadro em direção aos olhos de seu pai: duas torrentes pastosas, a segundos de coagular, entrando pelo buraco de suas órbitas.)". Y disse o pai: "Deus, é a melhor pintura que vi em minha vida". Uma coisa material, de relação entre os olhos do pai e as cores do quadro que entram fisicamente em seus olhos.

CR: Algo que va ascendiendo y entrando en sus ojos.

Demétrio Panarotto: Há uma pré definição do tom em cada livro?

CR: El tono se va definiendo en la escritura. Y el ritmo del día va marcando el tono, el ritmo de los acontecimientos. En algunos libros tengo un tono más crispado que va mostrando cómo estuve al momento de escribir. La sintaxis es una tela donde queda impregnado todo eso, más allá de lo que se cuente, del sentido de lo que se cuenta. A veces la lengua aparece convulsa y eso tiene que ver directamente con cómo me sentía en ese momento. También hago algunos experimentos, como un juego. Por ejemplo, contar un momento de muchísima emoción, algo muy conmovedor, con una emoción controlada. Allí la escritura puede ser aséptica en relación a lo que se cuenta, a ese momento de alta conmoción. Yo puedo estar contando algo que haga llorar al lector o me haga llorar a mí, y sin embargo la propia escritura parece estar distraída de eso, de esa situación. Y al revés también: contar algo corriente, sin mucha densidad desde el punto de vista de lo sensible, donde la lengua esté mostrando, desde su sintaxis, toda la sensibilidad. La lengua está hirviendo mientras cuenta. La lengua está loca por romper todo y lo que pasa es nada, una persona caminando, yendo a trabajar, nada más. Y al revés: si hay una hecatombe la lengua está planchada, hay una planicie lingüística propia de un informe de un abogado, de un contador. Me gusta eso, la escritura distraída de lo que se cuenta. Eso revela el artificio y en mi caso siempre quiero que el lector lea y por un momento piense que la realidad es eso que está leyendo, pero a la vez le estoy poniendo muchas marcas, avisándole que eso que lee como real es un artificio. Como si le dijera: "Estás leyendo algo que pensás que es real y es un artificio". Podría escribirse una novela de cien páginas que repitiera sólo esa frase: "Estás leyendo algo que pensás que es real y es un artificio". Trato de que el lector sienta que está siendo expulsado de ese artificio. Es un modo de ir entrando en esa tensión entre lo que ese lenguaje puede representar y lo que queda afuera, lo que ese lenguaje no puede decir. Y a la vez, eso único que la literatura puede decir como nadie. Ahí está la idea de su persistencia, en su capacidad de decir algo que no está dicho de esa manera en ninguna parte y también establecer con el lector una conversación muy extensa, muy dilatada, que sólo la literatura puede ofrecer.

En fin, siento que expliqué mucho de lo que hago, pero estoy tranquilo porque cuando lean van a darse cuenta que lo que dije no sirve para entender nada. Me siento un poco expuesto, hablo mucho y después me arrepiento un poco.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016317-327>

ETNICIDADE: IDENTIDADE E DIFERENÇA¹

Stuart Hall

Tradução de Ana Carolina Cernicchiaro*

Eu escolhi falar sobre questões de identidade e etnicidade, primeiro, porque estas questões vieram subitamente à tona na discussão e no debate intelectual e crítico inglês. E, segundo, porque a relação entre as identidades culturais e as etnicidades está também na agenda *política* britânica neste momento. Eu tentarei dizer no decorrer da minha fala porque eu acho que questões de identidade estão novamente em jogo conceitual e politicamente.

O RETORNO DA IDENTIDADE

Eu estou interessado no que algumas vezes é chamado de "retorno da questão da identidade" - não que ela tenha ido embora algum dia, mas voltou com força particular. Este retorno tem algo a ver com o fato de que a questão da identidade se concentra naquele ponto onde toda uma série de diferentes desenvolvimentos da sociedade e um conjunto de discursos correlacionados se interligam. A identidade emerge como uma espécie de espaço desestabilizado, ou uma questão não resolvida nesse espaço, entre diversos discursos interligados. Minha proposta é demarcar alguns desses pontos de intersecção, especialmente em torno de questões de identidade cultural, e explorá-los em relação ao tema da etnicidade na política.

Deixe-me começar dizendo alguma coisa sobre o que parece ser a lógica pela qual nós temos pensado e falado sobre identidade recentemente. A lógica do discurso identitário assume um sujeito estável, isto é, temos assumido que há algo que nós podemos chamar de nossa identidade, o que, em um mundo que muda rapidamente, tem a grande vantagem de permanecer imóvel. Identidades são uma forma de garantia de que o mundo não está se desmoronando tão rapidamente quanto algumas vezes parece. É um tipo de ponto fixo do pensamento e do ser, uma base de ação, um ponto parado no mundo em transformação. Este é o tipo de garantia última que a identidade parece nos prover.

A lógica da identidade é a lógica de algo como um "verdadeiro eu". E a linguagem da identidade tem sido frequentemente relacionada à procura por um tipo de autenticidade para a própria experiência, algo que me diz de onde eu vim. A lógica e a linguagem da

¹ N.T.: "Ethnicity: Identity and Difference" foi publicado na revista *Radical America* de outubro-dezembro de 1989 (vol. 23 no. 4). Trata-se de uma conferência pronunciada naquele mesmo ano no Hampshire College, Amherst Massachusetts. Agradeço a Catherine Hall por gentilmente permitir à *Revista Crítica Cultural* a publicação desta versão em português.

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (PPGCL/Unisul).

identidade é a lógica da profundidade - aqui, no fundo de mim, está meu Eu, o qual eu posso refletir. É um elemento de continuidade. Eu acho que muitos de nós reconhecemos que nossas identidades têm mudado com o tempo, mas temos a esperança ou a nostalgia de que elas mudam na velocidade de um glaciar. Ainda que não sejamos imaturos como éramos quando tínhamos um ano de idade, somos o mesmo tipo de pessoa.

A RUPTURA DA IDENTIDADE

Então de onde vem a recente ruptura da identidade? O que está deslocando essa profundidade - a origem autônoma, o ponto de referência, a continuidade garantida que há tanto tempo tem sido associada com a linguagem da identidade? O que é isso, da turbulência do mundo em que vivemos, que está progressivamente se refletindo nas vicissitudes da identidade?

Enquanto, historicamente, muitas coisas têm deslocado ou descentralizado o sentido estável de identidade que acabei de descrever, quero focar em quatro grandes descentramentos na vida intelectual e no pensamento ocidental que têm ajudado a desestabilizar a questão da identidade. Eu irei atribuir nomes particulares para três deles, somente por conveniência. Eu não quero dizer que eles fizeram isso sozinhos, mas é relativamente útil sintetizar as ideias vinculando-as a um nome particular. O quarto não pode ser atribuído a um único nome, mas é tão importante quanto.

Marx começa o descentramento desse sentido estável de identidade nos lembrando que sempre há *condições* para a identidade que o sujeito não pode construir. *Homens e mulheres fazem a história mas não sob suas próprias condições*. Eles são parcialmente feitos pelas histórias que fazem. Nós somos sempre construídos em parte pelas práticas e discursos que nos fazem, de tal forma que não podemos achar dentro de nós, como indivíduos, sujeitos ou identidades, o ponto de origem pelo qual o discurso, a história ou as práticas se originam. A história deve ser entendida como uma dialética contínua ou uma relação dialógica entre aquilo que já foi feito e aquilo que está fazendo o futuro. O argumento de Marx desconstrói muitos jogos, mas eu estou particularmente interessado em seu impacto sobre o jogo identidade/linguagem. Marx interrompeu essa noção de sujeito soberano que abre sua boca e fala, pela primeira vez, a verdade. Marx nos lembra que nós estamos sempre submetidos e implicados nas práticas e estruturas de vida de todos.

Segundo, há o deslocamento muito profundo que começa com a descoberta de Freud do inconsciente. Se Marx nos deslocou do passado, Freud nos deslocou por dentro. A identidade está em si mesma baseada no enorme desconhecido de nossa vida psíquica, e não podemos atravessar de um modo simples a barreira do inconsciente para atingi-la. Não podemos ler o psíquico *diretamente* no social e no cultural. No entanto, a vida social, cultural e política não pode ser entendida exceto em suas relações para as formações da vida inconsciente. Isto desestabiliza em si mesmo a noção de eu, de identidade, como uma entidade completamente autorreflexiva. Não é possível para o eu refletir e saber completamente sua própria identidade já que ela é formada não apenas na linha das

práticas de outras estruturas e discursos, mas também em uma relação complexa com a vida inconsciente.

Terceiro, nós devemos considerar Saussure e seu modelo de linguagem e linguística que tanto transformou o trabalho teórico. Linguistas saussureanos sugerem que a fala - os discursos, a própria enunciação - é sempre colocada dentro das relações de linguagem. Para falar, para dizer algo novo, nós temos que primeiro nos colocarmos dentro das relações existentes da linguagem. Não há declaração tão inovadora e tão criativa que já não carregue em si os traços de como essa linguagem tem sido falada antes de abriremos nossa boca. Portanto, estamos sempre dentro da linguagem. Dizer algo novo é antes de tudo reafirmar os traços do passado que estão inscritos nas palavras que usamos. Em parte, dizer algo novo é antes de tudo deslocar todas as velhas coisas que as palavras significam - lutar com um sistema inteiro de significados. Por exemplo, pense no quão difícil tem sido, em nosso mundo, dizer a palavra "Negro" de uma nova maneira. Para dizer "Negro" de uma nova maneira, nós temos que combater todo o resto que "Negro" sempre quis dizer - todas as suas conotações, todas as suas figurações negativas e positivas, a estrutura metafórica do pensamento cristão, por exemplo. Toda a história do pensamento imperialista ocidental é condensada na luta para deslocar o que Negro costumava significar, de forma a fazer isso significar algo novo, de forma que se possa dizer "Negro é lindo" ["Black is beautiful"]. Não estou falando somente das teorias da linguagem específicas de Saussure. Estou falando sobre o que acontece na concepção de identidade quando de repente se entende que sempre se está dentro de um sistema de linguagens que em parte nos fala, em relação ao qual nós estamos sempre posicionados dentro e contra.

Estas são as grandes figuras do modernismo. Nós podemos dizer que se a modernidade liberta a lógica da identidade de que eu estava falando antes, o modernismo é a modernidade experienciada como problema. Na face da promessa do grande futuro da modernidade: "Eu sou, eu sou um homem ocidental, portanto eu sei tudo. Tudo começa comigo". Diz o modernismo: "Calma. E o passado? E as línguas que você fala? E a vida inconsciente que você não conhece? E todas as outras coisas que estão te falando?"

No entanto, há uma quarta força de desestabilização. Pode receber uma variedade de nomes. Se você quiser permanecer na episteme do conhecimento ocidental, você pode dizer Nietzsche. Mas eu quero dizer algo mais. Eu quero falar do descentramento da identidade que surge como consequência do fim da noção de verdade como tendo algo que ver diretamente com o discurso ocidental da racionalidade. Este é o grande descentramento da identidade que é uma consequência da relativização do mundo ocidental - da descoberta de outros mundos, outros povos, outras culturas e outras linguagens. O pensamento ocidental, apesar de seu clamor imperialista para ser *a* forma de conhecimento universal, de repente aparece como apenas uma outra episteme. Para usar as palavras de Foucault, apenas outro regime de verdade. Ou nas de Nietzsche, não Conhecimento absoluto, não Verdade total, apenas outra forma *particular* de poder histórico. A ligação entre conhecimento e poder é o que torna esse regime Verdadeiro, o que permite que esse regime reivindique a falar a verdade sobre identidade para todos ao redor do globo.

Quando essa instalação da racionalidade ocidental começa a ser vista não como absoluta, desinteressada, objetiva, neutra, científica, verdade sem poder, mas como verdade suja, verdade implicada no jogo difícil do poder - essa é a quarta cena que desestabiliza a velha lógica da identidade.

IDENTIDADES COLETIVAS

Eu tenho falado até agora sobre deslocamentos intelectuais, teóricos, conceituais da noção de identidade, mas eu quero falar sobre alguns dos deslocamentos da identidade que vieram da vida cultural e social, mais do que do pensamento conceitual e teórico. Os grandes coletivos sociais que costumavam estabilizar nossas identidades - os grandes coletivos estáveis de classe, raça, gênero e nação - têm sido, em nosso tempo, profundamente enfraquecidos por desenvolvimentos sociais e políticos.

Toda a aventura do mundo moderno foi, por um bom tempo, bloqueada por essas grandes identidades coletivas. Quando alguém sabia sua classe, sabia seu lugar no universo social. Quando alguém sabia sua raça, sabia sua posição racial na relação hierárquica das grandes raças do mundo. Quando alguém sabia seu gênero, era capaz de se posicionar na enorme divisão social entre homens e mulheres. Quando alguém sabia sua identidade nacional, sabia certamente sobre a ordem social hierárquica do universo. Estas identidades coletivas estabilizaram e organizaram nossa percepção de nós mesmos. Essa lógica de identidade que parecia tão confiante no início da minha fala, era em parte mantida por essas grandes identidades sociais coletivas.

Agora, não é o segredo mais bem guardado do mundo que toda sorte de coisas têm abalado e estremecido essas grandes identidades coletivas, estáveis, sociais do passado. Eu não quero falar de nenhum desses desenvolvimentos em detalhe, mas se você pensa, por exemplo, em classe, certamente não é verdade que, em sociedades como as suas e a minha, questões de classe - de estrutura social e desigualdade social que se ergueram sob a noção de classe - desapareceram. Mas, entretanto, a forma como as identidades de classe foram entendidas e experienciadas, a forma como as pessoas se colocam em relação às identidades de classe, a forma como nós entendemos essas identidades como politicamente organizadas - essas formas estáveis de identidade de classe são muito mais difíceis de encontrar nesse ponto do século XX do que cem anos atrás. De fato, olhando para trás, não estamos certos se as grandes identidades estáveis de classe eram tão estáveis como nós dissemos a nós mesmos. Há um tipo de narrativa de classe que sempre fez o passado parecer mais simples do que provavelmente era. Se você voltar para a vida do século XIX na Inglaterra, perceberá que a classe era algo bastante complexo mesmo naquele momento. No entanto, eu acho que há algum sentido relativo no qual o estado-nação, as grandes formações do capitalismo industrial, certamente o modo em que o gênero foi conceitualizado e, mais no final do século XIX, o modo como toda população do mundo pôde ser pensada em termos de uma grande família de raças - eu realmente acho que de alguma forma esses grandes princípios estruturadores, que estão amarrados à questão de nossas identidades sociais e culturais, foram consideravelmente fraturados, fragmentados, prejudicados, dispersados no curso dos últimos cinquenta anos.

O UNIVERSO ESTÁ CHEGANDO

Agora, esta fragmentação da identidade social é uma parte importante da experiência moderna e, se você acredita nisso, pós-moderna. Esse sentido de fragmentação tem uma forma peculiar e particular. Mais especificamente, se eu posso dizer isso metaforicamente, a fragmentação é ao mesmo tempo local e global, enquanto as grandes identidades estáveis não parecem se sustentar.

Veja "a nação". O estado-nação está cada vez mais sitiado pela interdependência do planeta - pela interdependência de nossa vida ecológica, pela enorme interpenetração do capital como força global, pelos modos complexos pelos quais os mercados mundiais ligam as economias atrasadas, nações desenvolvidas e subdesenvolvidas. Estes enormes sistemas estão enfraquecendo cada vez mais a estabilidade de qualquer formação nacional. Os estados-nação estão com problemas, embora eu não vá profetizar que o estado-nação, que tem dominado a história do mundo por tanto tempo, irá se despedir graciosamente.

Por um lado, a nação e todas as identidades que ela envolve parecem ter ascendido - reabsorvidas em grandes comunidades que excedem e interconectam identidades nacionais. Mas ao mesmo tempo há um movimento para baixo. Povos, grupos e tribos que eram previamente explorados em conjunto pelas entidades chamadas estados-nação começam a redescobrir identidades que tinham sido esquecidas. Por exemplo, se você vier para a Inglaterra na esperança de ver uma grande identidade cultural estável chamada "o Inglês" - que representa todos - o que você encontrará no lugar são, por exemplo, escoceses que estão prestes a desprender-se. Eles dizem "somos escoceses e europeus, mas certamente não somos britânicos". E os galeses dirão "também não somos britânicos porque vocês nos esqueceram e também devemos ir para outro lugar".

Ao mesmo tempo o Nordeste e o Noroeste da Inglaterra, que foram deixados para apodrecer pela Sra. Thatcher, também não são mais verdadeiramente britânicos - eles são marginais para todos os outros. Então os velhos sindicalistas e todos os negros também são outra coisa. O que restou como inglês foi uma pequena ilha em algum lugar em Londres com cerca de 25 almas e o governo Thatcher sobrevoando. E eles continuam se perguntando - não apenas em relação ao resto do mundo mas sobre a maioria das pessoas de sua própria sociedade - "vocês são um de nós?".

As pessoas se sentem ao mesmo tempo partes do mundo e partes de sua vila. Elas têm identidades de vizinhança e são cidadãs do mundo. Seus corpos estão em perigo por Tchernóbil, que não bate na porta e diz "posso espalhar radiação sobre seu território soberano?" Ou, outro exemplo, ano passado nós tivemos o mais quente inverno que eu já vivi na Inglaterra - em parte consequência da destruição das florestas tropicais a milhares de milhas de distância. Uma compreensão ecológica do mundo é uma que desafia a noção de que os estados-nação e as fronteiras de soberania vão manter as coisas estáveis porque eles querem. O universo está chegando!

Por um lado, temos as identidades globais porque temos apostado em algo em comum, por outro lado, só podemos saber de nós mesmos porque somos parte de algumas

comunidades face-a-face. Isto me traz novamente para a questão do destino da identidade cultural neste redemoinho. Dado esse teórico e conceitual descentramento que eu acabei de falar, dada a relativização das grandes identidades estáveis que nos permitiram saber quem nós somos, como podemos pensar sobre a questão da identidade cultural?

PÓS-IDENTIDADE?: HISTÓRIAS DE FACHADA

Há uma linguagem para a ideia de prescindir de toda identidade. Esta é a minha referência um tanto quanto desfavorável à versão extrema do pós-modernismo. O argumento é que o Eu é simplesmente um tipo de *significante perpétuo* sempre vagando na terra em busca de um *significado transcendente* que ele nunca pode encontrar - um tipo de existência nômade interminável com indivíduos absolutamente atomizados vagando num vazio plural interminável. Além disso, embora haja certos modos teóricos e conceituais pelos quais se pode tentar pensar sem identidade, eu ainda não estou convencido de que se consiga. Acho que precisamos tentar reconceitualizar o que as identidades podem significar nesta situação mais diversa e pluralizada.

Isso nos leva de volta a algumas das questões mais profundas que as pessoas têm feito sobre identidade nas formas recentes de teorizar. Primeiro de tudo, nós somos lembrados da estrutura da própria "identificação". A identidade propriamente entendida, longe de ser a coisa simples que temos pensado que é (nós sempre no mesmo lugar), é uma estrutura que é sempre cindida. A história da identidade é uma história de fachada. Uma história de fachada por te fazer pensar que você está sempre no mesmo lugar, sendo que no fundo você sabe que está se movendo. O que temos aprendido sobre a estrutura do modo pelo qual nos identificamos sugere que a identificação não é uma coisa, um momento. Temos que reconceitualizar a identidade como um *processo de identificação* e isso é bem diferente. É algo que acontece no tempo, que não é nunca absolutamente estável, que é sujeito ao jogo da história e ao jogo da diferença.

Eu não quero entediá-los autobiograficamente, mas eu posso contar algo sobre o processo da minha própria identificação. Se penso sobre quem eu sou, vejo que - em minha longa experiência - tenho tido múltiplas identidades. E muitas das identidades que eu tenho tido eu apenas sei não por causa de algo profundo dentro de mim - o eu real - mas por causa de como as outras pessoas me reconhecem.

Então, eu vim para Inglaterra nos anos 1950, antes da grande onda de imigração caribenha e do Subcontinente Asiático. Eu vim de uma família jamaicana respeitável de classe média. Quando eu voltei para casa no final dos 50, minha mãe, que era muito claramente dessa classe e dessa cultura, me disse "eu espero que eles não pensem que você é um imigrante lá!" Eu nunca tinha me pensado como um imigrante! E naquela hora eu pensei: bem, na verdade, eu acho que é isso que eu sou. Eu imigrei exatamente naquele momento. Quando ela me saudou, quando ela me disse "olá, imigrante", quando me falou para recusar isso e no momento da recusa - como tudo o que minha mãe me pedia para fazer - eu disse "Isso é o que eu sou! Eu sou um imigrante!". E eu pensei, finalmente, eu vim para o meu *real* eu.

E então, no final dos anos 60 e início dos 70, alguém me disse: "essas coisas estão acontecendo no mundo político - eu suponho que você seja realmente negro". Bem, eu também nunca tinha me pensado como negro! E eu vou contar uma coisa, ninguém na Jamaica nunca pensou. Até anos 70, toda aquela população se experienciou de diferentes formas, mas nunca se chamou de negra. E, nesse sentido, o negro tem uma história e também uma identidade que é em parte formada *politicamente*. Não é a cor da sua pele. Não é dada pela natureza.

Outro exemplo: neste exato momento eu disse para o meu filho, que é resultado de um casamento misto, "você é negro". "Não", ele disse, "eu sou marrom". "Você não entende o que eu estou dizendo! Você está olhando para o significante errado! Não estou falando da cor que você é. As pessoas têm toda sorte de cor. A questão é se você é *culturalmente, historicamente, politicamente* negro. *Isto é o que você é*".

O OUTRO

A experiência contradiz a noção de que a identificação acontece de uma vez por todas - a vida não é assim. Ela vai mudando e parte do que está mudando não é o núcleo do "eu real" interior, é a história que está mudando. A história muda sua concepção de eu. Outra coisa crítica sobre a identidade é que ela é em parte a relação entre você e o Outro. Somente quando há um Outro você pode saber quem você é. Descobrir este fato é descobrir e revelar toda a enorme história do nacionalismo e do racismo. O racismo é uma estrutura de discurso e uma representação que tenta expelir o outro simbolicamente - apagá-lo, colocá-lo lá longe no Terceiro Mundo, na margem.

Os ingleses são racistas não porque odeiem os negros, mas porque eles não sabem quem são sem os negros. Eles têm que saber quem eles *não são* para saber quem são. E a língua inglesa é absolutamente repleta de coisas que os ingleses não são. Eles não são negros, não são indianos ou asiáticos, mas eles também não são europeus nem franceses² e assim por diante. O Outro. Há um momento fantástico em *Pele negra, máscaras brancas*, de Fanon, quando ele fala como o olhar do Outro fixa-o em uma identidade. Ele sabe o que é ser negro quando uma criança branca puxa a mão da sua mãe e diz "Olha, mamãe, um homem negro". Ele diz "eu fui fixado naquele olhar". Esse é o olhar da Outridade. E não há identidade que esteja fora da relação dialógica com o Outro. O Outro não está fora, mas também dentro do Eu, da identidade. Portanto, a identidade é um processo, a identidade é cindida. A identidade não é um ponto fixo, mas um ponto ambivalente. A identidade é a relação do Outro consigo mesmo.

DIFERENÇA(S)

Seria possível contar essa história também nos termos de uma concepção psíquica de identidade. Alguns dos mais importantes trabalhos que os psicanalistas - de Lacan em diante - e as feministas (em relação à identidade sexual) têm feito é mostrar a importância

² N.T.: Hall utiliza o termo *Frogs*, que é uma forma pejorativa de se referir aos franceses.

da relação com o Outro. A *construção da diferença* como um processo, como algo que se dá no tempo, é algo que, o feminismo tem nos mostrado, nunca termina. A noção de que a identidade está completa em algum momento - a noção de que masculinidade e feminilidade podem se ver uma a outra como uma imagem de espelho perfeitamente refletida - é insustentável depois da mínima leitura de qualquer texto feminista ou depois da leitura dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Freud.

Portanto, a ideia de que há identidade fora da representação - de que há um nós mesmos e uma linguagem pela qual nos descrevemos - é insustentável. A identidade está dentro do discurso, dentro da representação. Está construída em parte pela representação. A identidade é uma narrativa do eu; é a história que nós contamos sobre o eu para sabermos quem somos. Nós impomos uma estrutura nisso. O efeito mais importante dessa reconceitualização da identidade é o retorno sub-reptício da diferença. E agora precisamos pensar a identidade *em relação à* diferença. Há diferenças entre os modos pelos quais os gêneros são social e psicologicamente construídos, mas não há fixidez nestas oposições. É uma oposição relacional, uma relação de diferença. Estamos, então, em uma área conceitual difícil, tentar pensar identidade e diferença.

Há duas noções *diferentes* de diferença operando. Há as grandes diferenças do discurso do racismo - negro e branco, civilizado e primitivo, eles e nós. No entanto, essa nova concepção de diferença está muito mais próxima da que se encontra em Derrida. Em Derrida você encontra uma noção de *differance* que reconhece a natureza interminável, contínua da construção do significado, mas esta também reconhece que há sempre o jogo da identidade e da diferença e sempre o jogo da diferença *sobre* a identidade. Você não pode pensar em uma sem a outra.

Veja, sempre houve na nossa vida uma *política* da identidade. Houve uma *política* da identidade em 1968 na qual os diversos movimentos sociais tentaram organizar-se politicamente dentro de uma identidade. Então a identidade de ser uma mulher era o tema do movimento feminista. A identidade de ser uma pessoa negra era a identidade do movimento negro. E nesse universo mais simples, havia uma identidade para cada movimento. Enquanto você estava nele, você tinha uma identidade. É claro que mesmo naquela época, todos nós nos movíamos entre estas identidades consideradas tão estáveis. Nós éramos amostras dessas identidades diferentes, mas mantínhamos a noção, o mito, a narrativa de que éramos realmente todos a mesma coisa. Esta noção de formas essenciais de identidade não é mais sustentável.

O PROJETO THATCHER

Então, como a gente pode pensar em identidade neste contexto? Eu quero dizer só uma coisa sobre como isto tem emergido politicamente no Reino Unido nos últimos dez anos. Eu me referi, em algum momento atrás, a uma concepção bastante estreita e exclusiva de inglesidade que repousa no centro do projeto político do thatcherismo. Quando eu comecei a escrever sobre thatcherismo pela primeira vez no início dos anos 70, eu pensava que era um grande projeto econômico e político. Foi apenas mais recentemente que eu percebi o quão profundamente ele está enraizado em uma certa

concepção exclusiva e essencialista de inglesidade. O thatcherismo está em defesa de uma certa definição de inglesidade. A Inglaterra não foi à Guerra das Malvinas³ inadvertidamente. Ela foi porque havia algo como uma conexão com o grande passado imperialista, com o império, com o leão cujo rabo não podia ser puxado, com o pequeno país que se levantou contra o grande ditador. É um jeito de viver miticamente todos os grandes momentos do passado inglês novamente. Bem, acontece que dessa vez teve que acontecer no Atlântico Sul, milhas distantes de qualquer coisa - em um pequeno canto do globo que a maioria dos ingleses não pode identificar no mapa. Esta é a frase mais famosa de Marx: "A primeira vez é história, a segunda é farsa". E a terceira vez é uma extremamente longa viagem ao Atlântico Sul. Este é o momento de declínio que é sempre um momento de perigo nas culturas nacionais.

O RETORNO DO REPRIMIDO

É uma parte bastante significativa do projeto de Thatcher tentar restaurar a identidade que no ponto de vista deles *pertence* à Grã Bretanha - Great Britain, Inc., Ltd. - uma grande empresa, a Grã Bretanha restaurada em uma potência mundial. Mas exatamente neste momento de tentativa de restauração simbólica das grandes identidades inglesas que tinham dominado e controlado o mundo por três ou quatro séculos, vem empoleirar-se em casa alguns *outros* britânicos. Eles vêm da Jamaica, Paquistão, Bangladesh, Índia - toda aquela parte do mundo colonial que os ingleses, somente nos anos de 1950, decidiram que podiam dispensar. Somente neste exato momento, quando decidiram que podiam nos dispensar, nós pegamos o *banana boat* e voltamos diretamente para casa. Voltamos dizendo "você disse que esse é o país materno. Bem, eu cheguei em casa". Nós agora permanecemos como uma lembrança constante dessa história esquecida, suprimida, escondida. Toda vez que eles andam na rua, algum de nós - algum do Outro - está lá. Nós estamos lá, *dentro* da cultura, indo a suas escolas, falando sua língua, tocando sua música, andando pelas suas ruas, parecendo que nós somos donos de uma parte da grama, parecendo que pertencemos àquele lugar. Na terceira geração os negros começaram a dizer "Nós somos os negros britânicos". Afinal, quem somos nós? Nós não somos mais jamaicanos. Temos uma relação com aquele passado, mas não somos mais aquilo inteiramente. Dá para ver que debates sobre as questões de identidade estão no centro da vida política na Inglaterra hoje.

ETNICIDADES: VELHAS E NOVAS

O que tudo isso que eu estou falando tem a ver com etnicidade? Eu deixei a questão da etnicidade por último porque etnicidade é o modo pelo qual eu quero repensar as relações entre identidade e diferença. Eu quero argumentar que etnicidade é o que nós todos requeremos para pensar estas relações. O que eu quero dizer com isso? Não há forma, me parece, pela qual as pessoas do mundo podem agir, falar, criar, vir das margens

³ N.T.: No original, *Falklands War*.

e dizer, começar a refletir sobre sua experiência se não vierem de algum *lugar*, elas vêm de alguma história, herdam certas tradições culturais. O que temos aprendido da teoria da enunciação é que não há enunciação sem posicionamento. Você tem que se posicionar *em algum lugar* para dizer qualquer coisa. Portanto, não podemos evitar que o sentido de nossa própria posição está conotado pelo termo etnicidade. E a relação que os povos do mundo agora têm com seu próprio passado parte, é claro, da descoberta de sua própria etnicidade. Eles precisam honrar as histórias escondidas de onde vieram. Eles precisam entender as línguas que eles não foram ensinados a falar. Eles precisam entender e reavaliar as tradições e heranças de expressão e criatividade cultural. E, neste sentido, o passado não é apenas uma posição de fala, mas é também uma fonte absolutamente necessária do que se tem a dizer. Não há forma, na minha maneira de ver, na qual esses elementos de etnicidade, que dependem do entendimento do passado, do entendimento de suas raízes, possam ser evitados.

Mas, por outro lado, aí entra o papel da diferença. Este é o reconhecimento de que nossa relação com o passado é bastante complexa, não podemos arrancar do nada de onde estava e simplesmente restaurá-lo. Se você perguntar ao meu filho, que tem dezesseis anos e que nasceu em Londres, de onde ele vem, ele não pode te dizer que ele veio da Jamaica. Parte de sua identidade está lá, mas ele tem que *descobrir* essa identidade. Ele não pode simplesmente tirar da mala, jogá-la na mesa e dizer "Isso é meu". Não é uma essência desse jeito. Ele precisa aprender a contar a si mesmo a história de seu passado. Ele precisa interrogar sua própria história, reaprender essa parte de si que tem um investimento nessa cultura. Por exemplo, ele está aprendendo escultura em madeira, e para isso ele teve que descobrir as tradições de escultura de uma sociedade na qual ele nunca viveu.

Portanto o tipo de etnicidade que eu estou falando não é simples, essencial - é construída. É construída na história, é construída em parte politicamente. É parte de uma narrativa. Contamos a nós mesmos as histórias de nossas raízes para ter contato, criativamente, com isso. Então essa nova forma de etnicidade - as etnicidades emergentes - tem uma relação com o passado, mas é uma relação que é parte pela memória, parte pela narrativa, que tem que ser recuperada. É um ato de recuperação cultural.

No entanto é também uma etnicidade que tem que reconhecer sua posição em relação à importância da diferença. É uma etnicidade que não pode negar o papel da diferença na descoberta de si mesma. Vou contar uma história simples e rápida para mostrar o que eu quero dizer. Cerca de dois anos atrás eu estava envolvido em uma exposição fotográfica que era organizada pelo Commonwealth Institute na Inglaterra e a ideia por trás disso era muito simples. A fotografia é uma das linguagens pelas quais as pessoas falam de seu próprio passado e sua própria experiência e constroem sua própria identidade. Um grande número de pessoas nas sociedades marginalizadas do Commonwealth Britânico tem sido *objeto* da representação de outra pessoa, não o *sujeito* de suas próprias representações. O propósito dessa exibição era capacitar algumas pessoas dessas regiões a usar o meio criativo da fotografia para falar e abordar suas próprias experiências - dar poder a suas etnicidades.

Quando se vinha para ver a exposição, se via duas coisas ao mesmo tempo. Primeiro, o enorme entusiasmo das pessoas que foram capazes de falar pela primeira vez

sobre o que sempre souberam - falar sobre sua cultura, suas línguas, seu povo, sua infância, a topografia em que cresceram. As artes em nossa sociedade têm sido transformadas por novos discursos de sujeitos marginalizados vindos à representação pela primeira vez. Mas nós também estamos vendo algo mais que não estávamos preparados para ver. Por estes enclaves étnicos locais, o que eles também queriam falar era sobre o mundo todo. Eles queriam contar como eles foram do Village para Manhattan. Eles não estão preparados para serem arquivistas étnicos pelo resto de suas vidas. Eles não estão preparados somente para ter algo a dizer sobre marginalização para sempre. Eles têm uma participação no todo da história dominante do mundo, eles querem reescrever a história do mundo, não somente contar suas pequenas histórias. Então eles usam a fotografia para nos dizer sobre as enormes imigrações do mundo e como as pessoas agora se movem - sobre como todas as nossas identidades são construídas a partir de uma variedade de diferentes discursos. Precisamos de um lugar para falar a partir de, mas não mais falamos sobre etnicidade de uma forma estreita e essencialista.

Esta é a nova etnicidade. É uma nova concepção das nossas identidades porque não perdeu o lugar e a base de onde podemos falar, mas este lugar não é mais uma essência. Ele quer abordar uma variedade de experiências muito mais ampla. É parte da enorme relativização cultural do globo, que é o feito histórico - em parte terrível como tem sido - do século XX. Estas são as novas etnicidades, as novas vozes. Elas não estão nem presas no passado e nem são capazes de esquecê-lo. Nem totalmente a mesma, nem totalmente diferente. Identidade e diferença. É um novo acordo entre identidade e diferença.

É claro que ao lado das novas etnicidades existem as *velhas* etnicidades e a união das velhas identidades essencialistas com o poder. As velhas etnicidades ainda têm o domínio, ainda têm o governo. De fato, como eu tentei sugerir quando me referi ao thatcherismo, conforme elas são relativizadas sua propensão para devorar tudo cresce. Elas só podem ter certeza de que realmente existem se consumirem todo o resto. A noção de identidade que sabe de onde vem, onde é seu lar, mas que também vive no simbólico - no sentido lacaniano - sabe que não se pode voltar realmente para casa. Você não pode ser outra coisa além do que é. Você deve encontrar o que você é no fluxo do passado e do presente. Essa nova concepção de etnicidade está agora lutando por todo o globo de diferentes maneiras contra o perigo presente e a ameaça da velha etnicidade perigosa. Esta é a aposta do jogo.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.