



**PENSAMENTO E CULTURA**  
DEZEMBRO 2007

62

**LETRAS**

CARLOS CAPELA → SAINT-CLAIR CORDEIRO DA TRINDADE JÚNIOR → FLORENCIA GARRAMUÑO → CLAUDIA KOZAK  
ENEIDA LEAL CUNHA → ANGÉLICA MADEIRA → MARILDO JOSÉ NERCOLINI → ANGELA PRYSTHON → ISABEL QUINTANA  
BEATRIZ RESENDE → KARL ERIK SCHÖLLHAMMER → GUILHERME ZARVOS → DIANA KLINGER → PALOMA VIDAL → PAULA SIGANEVICH





CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ  
G934

Grumo. - N.1 (Mar.2003)- . - Rio de Janeiro : 7Letras, 2003-  
v. : il.

Editores: Diana I. Klinger... [et al.]  
Descrição baseada em: N.6, Vol.2 (2007)  
ISSN 1667-3832

1. Cultura - América Latina - Periódicos.

07-4718. CDD: 306  
CDU: 316.7

Para o Ministério da Cultura, é de suma importância estimular e difundir o debate público de todo e qualquer tema relevante que corresponda à sua área de atuação. Tanto assim, que desenvolveu uma série de ações destinadas a ampliar ao máximo não apenas o incentivo a esses debates, como o acesso ao seu conteúdo.

A publicação dos debates é uma das ferramentas utilizadas para democratizar seu conteúdo. Por isso mesmo integra uma das linhas de política cultural levadas a cabo pelo Ministério.

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia o Programa Cultura e Pensamento 2007, dando continuidade ao projeto iniciado em 2006.

Também desta maneira reforçamos e confirmamos nossa parceria com o Ministério da Cultura.

A missão primordial da nossa empresa, desde que ela foi criada, há pouco mais de meio século, é a de contribuir para o desenvolvimento do Brasil.

Fizemos e fazemos isso aprimorando cada vez mais nossos produtos, expandindo nossas atividades para além das fronteiras brasileiras, dedicando especial atenção à pesquisa de tecnologia de ponta. E também apoiando iniciativas como esta, porque, afinal, um país que não se enriquece através do debate e da difusão de idéias jamais será um país desenvolvido.



## Staff

### Editores

Diana I. Klinger (Rio de Janeiro)  
Mario Cámara (Buenos Aires)  
Paloma Vidal (São Paulo)  
Paula Siganevich (Buenos Aires)

### Conceito gráfico e produção

Esteban Javier Rico

### Produção Editorial

7Letras

### Desenho gráfico

Grupo KPR ([www.kpr.com.ar](http://www.kpr.com.ar))

### Projeto Visual

Lara Marmor  
Ana Amorosino

### Revisão

Luiz Junqueira

### Correspondências, correspondentes

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

### Contato com Grumo

[www.grumos.org](http://www.grumos.org)  
[info@grumos.org](mailto:info@grumos.org)

[mario\\_camara@hotmail.com](mailto:mario_camara@hotmail.com)  
[psiganevich@hotmail.com](mailto:psiganevich@hotmail.com)  
[palomavidal@yahoo.com](mailto:palomavidal@yahoo.com)  
[dianaklinger@gmail.com](mailto:dianaklinger@gmail.com)

As revistas e os livros da Grumo  
podem ser solicitados em :  
[mario\\_camara@hotmail.com](mailto:mario_camara@hotmail.com)

### Colaboram neste número

Guilherme Zarvos  
Karl Erik Schöllhammer  
Claudia Kozak  
Angela Prysthon  
Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior  
Eneida Leal Cunha  
Angélica Madeira  
Carlos Eduardo Schmidt Capela  
Florencia Garramuño  
Beatriz Resende  
Marildo Nercolini  
Isabel Quintana  
Lara Marmor  
Ana Amorosino  
Florencia Levy  
Santiago Porter

As imagens que compõem o corpo da revista fizeram parte de uma exploração urbana de alguns dos artistas presentes no ensaio visual. Elas foram tiradas em maio de 2007, no Bajo Flores, em Buenos Aires.

# Índice

---

## Dossiê Experimentações Urbanas

- 6 *Arte e literatura como sinais de vida, Paloma Vidal*  
12 *Branco sobre Branco – uma poética da sinceridade, Guilherme Zarvos*  
18 *El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel, Paula Siganevich*  
24 *Um passeio pela cidade invisível, Karl Erik Schøllhammer*  
30 *Literatura visual urbana, Claudia Kozac*

## Experimentaciones Urbanas (Ensaio Visual)

- 36 *Reconstrucción de algunos encuentros. Basada en notas y recuerdos de las cronistas, Lara Marmor y Ana Amorosino*  
39 *Típicamente ecléctico, Ana Amorosino*  
45 *Santiago Porter*  
51 *Turismo Local, Florencia Levy*

## Dossiê Debate

### Identidade, espaço e cultura

- 58 *Fragmentos urbanos: identidade, modernidade e cosmopolitismo nas metrópoles latino-americanas, Angela Prysthon*

- 66 *Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém, Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior*  
76 *Dentro e fora da nova ordem mundial: a negritude de Salvador, Eneida Leal Cunha*  
82 *A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil, Angélica Madeira*  
92 *Espantalhos e afins, Carlos Eduardo Schmidt Capela*  
102 *La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos, Florencia Garramuño*  
110 *Questões da ficção brasileira no século XXI, Beatriz Resende*

## Resenhas

- 116 *O samba e o tango articulando o moderno, o primitivo e o nacional, Marildo Nercolini*  
120 *El gran vidrio, Isabel Quintana*  
122 *Un viaje por la realidad, Diana I. Klinger*

# DOSSIÊ EXPERIMENTAÇÕES URBANAS

O dossiê “Experimentações urbanas” retoma da grumo 6.1 a preocupação com a relação entre espaço e cultura, cidade e periferia, identidade e cultura.

As relações entre vida e obra são apresentadas por Paloma Vidal a partir da análise do grupo CADA, coletivo de arte chileno, que nos anos 80 atuou na cidade de Santiago. Suas intervenções estavam orientadas para a radicalização da experimentação como uma estratégia de interferência no poder ditatorial.

Guilherme Zarvos registra seu deslocamento entre Berlim e Rio de Janeiro, através de um tempo fragmentado e uma escrita autobiográfica que inclui as experiências do CEP 20.000, projeto coletivo do qual é fundador.

A crônica como manifestação de uma nova subjetividade é um gênero da modernidade e da cidade. Paula Siganevich lê nas crônicas do chileno Pedro Lemebel um pensamento urbano que desloca a periferia para o centro.

Karl Erik Schøllhammer reflete sobre as intervenções na Cidade do México da artista belga Francis Alÿs. A obra permite examinar, atravessando o centro dessa cidade, como o desenvolvimento na América Latina costuma ser “sinônimo de negligência e abandono da história”.

Finalmente, “Literatura visual urbana” aborda as relações entre a criação e o espaço público. Claudia Kozak propõe neste artigo um percurso no qual o olhar recolhe restos aleatórios de criação poética que, no entanto, permitem transformar nossas formas de habitar.



# Arte e literatura como sinais de vida

Paloma Vidal

Em 1979, formou-se em Santiago do Chile o grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte). Integravam o grupo os artistas plásticos Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, o poeta Raúl Zurita, o sociólogo Fernando Balcells e a escritora Diamela Eltit. Um pouco antes, Eltit começara a escrever seu primeiro romance, *Lumpérica*, publicado em 1983. Gostaria de examinar nas próximas páginas em que medida e de que maneira ocorrem cruzamentos entre esses dois trabalhos: o da escrita, com seus desdobramentos performáticos, e o coletivo, ambos intervenções políticas que partiram de ocupações diferentes da cidade.

Para Eltit, assim como para os demais integrantes do CADA, a discussão sobre a função da arte sob ditadura não podia ser desvinculada de uma discussão sobre os meios de intervenção artística. Sua posição se definiu, como observou Nelly Richard<sup>1</sup>, por uma radicalização da experimentação como estratégia de interferência no poder ditatorial, no lugar das formas mais transparentes de contestação. Intuíam-se que interferência não deveria visar um choque direto com o regime, como foi o caso de alguns grupos artísticos que tiveram que passar para a clandestinidade, mas, estrategicamente, fazer uso da região cinzenta entre o proibido e o autorizado, procurando, por um lado, não cair na armadilha da autocensura que essa indefinição tendia a promover e, por outro, não ser apropriado por uma oficialidade que buscava criar uma zona de consenso que incluísse o máximo de obras e artistas, para assim “neutralizar seu coeficiente crítico” (RICHARD, 1986: 125). Nesse sentido, procurou-se sair dos moldes estéticos que pudessem ser facilmente enquadrados pelo regime, o que gerou “obras” de caráter híbrido, que faziam uma fusão entre poesia, performance, literatura, instalação, vídeo etc.

Para além, no entanto, das questões de censura e autocensura, a opção por essas formas híbridas derivava também de uma determinada compreensão do que estava em jogo na situação vivida no Chile, compreensão que a *posteriori* poderíamos chamar de biopolítica. Muito mais do que uma guerra

ideológica entre duas partes, um conflito que uma arte engajada poderia ajudar a vencer, tratava-se de uma indistinção radical entre política e vida, que possibilitava ao regime ditatorial decidir, sem punição alguma, quais vidas mereciam ser vividas e quais podiam ser exterminadas. Diante disso, a arte deveria ser uma “experiência coletiva de apropriação da vida”<sup>2</sup> ao invés de uma defesa desta ou daquela ideologia. A palavra “vida” atravessa todos os textos do CADA, sempre lado a lado com a idéia de uma arte que não se limite às fronteiras que tradicionalmente lhe foram impostas, confrontando-se com a necessidade presente de sair para a rua e recuperar territórios de convivência interditados pela ditadura. Por sua vez, o trabalho individual de Eltit se produz em torno de um corpo que, sendo ao mesmo tempo espaço subjetivo e social, se torna um material estratégico na constituição de uma política da escrita voltada para os excedentes do poder. Em ambos, o objetivo é levar a arte e a literatura para a rua, extraindo-a de seus lugares tradicionais, o museu e o livro, para fazê-la intervir na organização social imposta, através do controle da circulação urbana e da individualização das práticas cotidianas, pela ditadura.

\*\*\*

O CADA se formou em torno do que o grupo chamou de “ações de arte”. Sua primeira ação, intitulada “Para no morir de hambre en el arte”<sup>3</sup>, foi realizada em várias etapas em outubro de 1979: a ação se iniciou com a entrega de cem sacos de meio litro de leite aos habitantes de uma comunidade carente de Santiago; em seguida, esses mesmos sacos foram distribuídos a artistas para que os usassem como suporte para obras que posteriormente seriam exibidas numa galeria; no mesmo dia da distribuição, foi publicado, numa página da revista *Hoy*, de circulação massiva, um breve texto sobre a ação, e um outro, intitulado “No es una aldea”, foi transmitido por alto-falantes nos cinco idiomas oficiais das Nações Unidas em frente ao prédio



da CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), em Santiago; também nesse dia, sessenta bolsas de leite cheias foram colocadas numa caixa de acrílico junto com uma cópia da fita com a gravação do texto emitido na frente do prédio da CEPAL e com um texto que dizia “para permanecer até que nosso povo aceda a seus consumos básicos de alimentos/ para permanecer como o negativo de um corpo carente, invertido e plural”, ação realizada simultaneamente em Santiago, Toronto e Bogotá; os sacos de leite sobre os quais diversos artistas trabalharam foram posteriormente expostos no Centro Imagen, onde foi realizado um debate sobre a ação.

A ação se desdobra em torno do leite, elemento vital e também referente histórico, já que remete a uma campanha da época do governo de Salvador Allende chamada “1/2 litro de leite”, cujo objetivo era que cada criança chilena tivesse acesso a essa o leite passa a alimento simbólico, remetendo aos diferentes níveis de opressão e carência do presente e simultaneamente resgatando a memória de um tempo passado que pretende ser apagado. Levado a regiões marginalizadas, ele não só reproduz o gesto inclusivo do governo de Allende, reabrindo circuitos obturados pela ditadura, mas também, dentro do novo contexto, ressignifica a função da arte, sugerindo a possibilidade de que ela seja uma produção coletiva de formas de vida exteriores ao poder ditatorial.

“Foi a combinação do artístico e do social que gerou muitas possibilidades” (NEUSTADT, 2001, 66), conta Juan Castillo. Nos depoimentos sobre o grupo, os integrantes enfatizam sempre essa duplicidade. “O que uniu de imediato”, ressalta Lotty Rosenfeld, “foi a idéia de conectar arte e política através da exploração de novas linguagens, expandir a idéia de suporte artístico” (49). Interrogar e revisar questões estéticas do processo criativo para assim elaborar uma intervenção política. Realizar uma crítica dos meios e instituições tradicionais da arte, incorporando essas críticas de forma a dar-lhes um sentido político. Nessa duplicidade, entre experimentação e intervenção

política, definia-se a ação de arte como procedimento de ocupação do espaço público com os meios precários disponíveis. Numa tensão entre os discursos neovanguardistas internacionais, que declaradamente influenciaram o grupo, e a marginalidade e a escassez de sua condição local, surge uma linguagem que mistura formalização e contingência.

As ações eram planejadas detalhadamente<sup>4</sup>, como costumava acontecer nos primeiros *happenings* e performances surgidos no final dos anos 50<sup>5</sup>. A influência desses movimentos no CADA é evidente na concepção da obra não mais como objeto a ser integrado ao museu, mas como ação fragmentada em várias etapas, mobilizando várias pessoas, artistas e não-artistas, descentralizando a figura do produtor, que agora é apenas mais um integrante do coletivo, e combinando várias linguagens, da poesia ao vídeo, passando pela música, a pintura, a fotografia. O uso do vídeo, especificamente, é atribuído à influência de Wolf Vostell, que incorporou televisões ao seu trabalho no início dos anos 60. No trabalho do CADA, o vídeo será utilizado para registrar as ações que, como tais, não são repetíveis, sendo que o material filmado é em si uma obra que pode ser reciclada e se tornar um fragmento de uma nova obra, servindo como memória de uma ação que não acontecerá mais e, ao mesmo tempo, como material que poderá ser reutilizado em outra obra, numa espécie de reciclagem que ganha importância fundamental quando se está “fora de possibilidades de permanente ‘renovação de estoques’ ou retirados de toda noção de ‘esbanjamento’, algo assim como a metáfora das vestimentas da gente pobre do nosso país que passam por uma sucessão de pessoas até sua destruição”<sup>6</sup>.

Se o grupo dialoga com o *happening* e a performance, ele também deve declaradamente ao tipo de trabalho de intervenção urbana realizado pelas brigadas muralistas da época de Allende. Para além do gesto político de declarar sua ligação com esses grupos, a utilização do espaço público como principal suporte sem dúvida foi inspirado por uma experiência que teve muita importância antes e durante o governo da Unidad Popular. No caso

## Arte e literatura como sinais de vida

das brigadas, como a Ramona Parra e a Elmo Catalán, tratavam-se de mensagens políticas simples e diretas. Em grandes murais coloridos, pintados sobretudo em regiões periféricas da cidade, fazia-se propaganda política através de mensagens didática que buscavam uma “consciência revolucionária”. Artistas que não eram artistas participavam da execução dos murais anônimos, num movimento coletivo cujo procedimento consistia em se reunir algumas horas antes da ação para planejar o que seria feito e onde, plano que depois era executado por um grupo de uma dezena de “companheiros”.

Há algo, sem dúvida, desse caráter maximalista e utópico das brigadas no trabalho e no discurso do CADA, combinado com uma estética e uma elaboração teórica mais sofisticadas. Tal confluência foi assinalada por Richard, que vê na sobrevivência no grupo de uma fusão entre arte e vida um resquício dos ataques vanguardistas às instituições e, entre arte e política, uma retomada ingênua da militância revolucionária de esquerda<sup>7</sup>. No entanto, quando nos detemos nas ações do grupo, vemos que os ataques às instituições se dão num contexto de crítica à atomização dos campos promovida pela ditadura como estratégia de controle e disciplinamento e que o discurso político, por sua vez, emerge sempre acompanhado de uma proposta formal que envolve a noção de arte não como veículo de uma determinada ideologia política, como costuma ser na arte militante, mas como um tipo de intervenção urbana de dimensões metafóricas muito mais amplas, como no caso dos desdobramentos gerados pelo signifiante “leite”. Há um caráter emergencial e contingente nas ações do CADA que não parecem refletir “uma concepção finalista da história tomada como percurso linear e marcha evolutiva em direção à plenitude de um resultado” (RICHARD, 1994, 44). Elas são, afinal de contas, na contramão de uma leitura vanguardista, “sinais de vida” (THAYER, 2004, 9)<sup>8</sup>.

\*\*\*

À margem das ações coletivas do CADA, Eltit realizou, em 1980, após infligir cortes e queimaduras no próprio corpo, uma leitura de *Lumpérica* num prostíbulo de Santiago. A ação se desdobra com a inserção no romance de uma foto mostrando Eltit com os braços mutilados, junto com uma série de fragmentos sobre o ato da mutilação. Em ambos os casos, como veremos, há uma tentativa de criar uma permeabilidade entre o escrito

e o vivido, através de um material comum que é o corpo. Há um duplo movimento de tirar a escrita do livro e de levar o vivido para o texto. A leitura, por si só, é uma forma de externalizar o texto, de tirá-lo da página e transformá-lo em voz, gerando uma comunicação física com o leitor, transformado em expectador. Ao mutilar o seu corpo, Eltit força um envolvimento ainda maior, já que sua própria exposição é radicalizada, estando literalmente aberta para o outro. A leitura vai passar necessariamente por esse corpo, que por sua vez remete a uma condição de sujeição à violência da qual são vítimas todos os que vivem sob ditadura e, de maneira muito mais extrema, os submetidos à tortura. Ao mesmo tempo, o texto lido<sup>9</sup> fala de uma comunicação entre os corpos marginais que protagonizam o texto, o que nos remete a uma outra ordem possível de corpos, fora da violência.

No livro, vemos a performance interferir no texto através da inserção da imagem fotográfica, assim como de referências ao próprio ato da mutilação. Precedidos pela imagem, os diversos fragmentos sobre os cortes e queimaduras estabelecem um jogo temporal em que não se sabe o que é anterior, a escrita ou a mutilação. Será a escrita um ensaio para a ação ou a ação um ensaio para a escrita? Seja como for, a imagem não deixa o leitor encarar a mutilação como um ato metafórico que remeteria ao trabalho da escrita. A relação entre as marcas na pele e as marcas no papel, entre o corpo e a página, enfatizada pela repetição de alguns significantes, como “corte”, “sulco”, “marca”, “traçado”, é literal. As marcas de fato se escrevem no corpo. O leitor é necessariamente levado para fora do texto, para uma “cena corporal”, como o próprio texto sugere, em que novamente a autora se expõe para expandir os limites da escrita e torná-la uma experimentação com o corpo enquanto lugar de sujeição, mas também de produção da subjetividade. É essa duplicidade que torna o corpo um material fundamental para Eltit enquanto possibilidade de tornar visível a violência e ao mesmo tempo resistir a ela.

Na introdução de *Body art/ performing the subject*, Amelia Jones refere-se a Artaud e seu teatro da crueldade, que elimina a distância entre ator e espectador e extrai o teatro da esfera da representação, como principal antecedente da *body art*, entendida sobretudo como uma prática de descentramento do sujeito. Interessantemente, foi a leitura de Artaud, em especial de *O teatro e seu duplo*, que possibilitou a construção da “cena corporal” em *Lumpérica*. Eltit entrou em contato com a obra de Artaud em

1973, ao realizar uma série de seminários com Ronald Kay, que formou com os alunos o Grupo Experimental de Artaud e coordenou uma filmagem experimental de *Les Cenci*, em que cada integrante fazia um personagem em francês mesmo sem saber, como no caso de Eltit, falar a língua. “Eram experiências”, conta Eltit, “que procuravam romper os critérios tradicionais de leitura e as fronteiras disciplinares com o teatro e o cinema” (NEUSTADT, 2001, 91). Da mesma forma, Eltit procura fazer de seu primeiro romance uma experiência que não se circunscreve à escrita, mas se torna, como propunha Artaud a respeito do teatro, algo ativo, uma espécie de ritual do qual deveriam sair transformados a percepção e o pensamento.

Via Artaud, Eltit entra em contato com o teatro, o cinema e a performance, todas linguagens que estarão presentes em *Lumpérica*, fusionadas para dar um sentido político ao trabalho da escrita. É no grupo de Kay também que conhece Raúl Zurita, que não só participou do CADA, mas realizou nessa mesma época seus próprios experimentos com o corpo<sup>10</sup>, inseridos em sua poesia cujo diálogo com o trabalho de Eltit foi intenso. Junto com Carlos Leppe<sup>11</sup>, eles foram responsáveis pelas primeiras manifestações de arte corporal no Chile, surgidas após o golpe. Como assinala Richard, o trabalho dos três se situa numa “zona limítrofe” entre biologia e sociedade, entre pulsão e discurso, entre biografia e história, no lugar precisamente em que essas dicotomias entram em conflito (RICHARD, 1986, 141). Tanto em Leppe como em Eltit e Zurita, encontramos uma ênfase no corporal como forma de amálgama entre o subjetivo e o coletivo e de simbolização da violência.

No caso de Eltit, foi fundamental também o trânsito desse corpo pela cidade. A escolha do prostíbulo como lugar de leitura é o resultado de suas explorações por lugares marginais de Santiago, um provável prolongamento das atividades realizadas junto com o CADA. Como no caso do grupo, trata-se de gerar comunidades fora dos circuitos delimitados pela ditadura e também, como ela assinala, de sair de sua própria história: “Eu queria ver se havia uma fantasia em mim ou havia uma capacidade efetivamente de encontro com esses espaços” (MORALES T., 1998, 166). Nessas explorações, foi fundamental a participação de Lotty Rosenfeld, com quem Eltit empreendia “saídas pela cidade sem um programa estruturado, tão só a orientação, a fixação em mundos atravessados por energias e sentidos diferenciados de um sistema social e cultural visível” (ELTIT, 2003, 9). Delas surgirá mais tarde o livro *El Padre Mío*, que registra a fala de um vagabundo, em cujo

delírio montado com fragmentos das histórias lidas nos jornais e ouvidas nas ruas, misturado à sua própria história, Eltit detecta “o Chile inteiro e despedaçado”<sup>15</sup>. Ela se propõe a ouvi-lo como literatura, transmitindo o efeito comovedor de uma fala “com suas palavras esvaziadas de sentido, de qualquer lógica, a não ser a angústia da perseguição silábica, o eco encadeado das rimas, a situação vital do sujeito que fala, a existência rigorosamente real das margens na cidade e dessa cena marginal”<sup>14-15</sup>.

Podemos pensar *El Padre Mío* como o desdobramento testemunhal do trabalho iniciado com a escrita de *Lumpérica*. “Ao começar *Lumpérica*, eu tinha uma imagem conjuntural e contingente: esta cidade hiper-fragmentada e vigiada”, conta Eltit, “e uma boa metáfora para ilustrar isso era uma praça iluminada para ninguém na noite, por causa do famoso toque de queda” (PIÑA: 1991, 235). As dez partes do texto giram em torno da praça, que será ocupada pela protagonista e os vagabundos para assim recuperar sua condição de espaço público. Se a praça é um lugar de encontro, onde desde o surgimento das primeiras cidades na América Hispânica acontecem comemorações, comícios, festas, feiras, espetáculos etc., ela é também um lugar de protesto e, conseqüentemente, cenário de repressões. Durante as ditaduras, as praças, como todos os espaços públicos, se tornaram lugares controlados, mas por seu potencial de visibilidade foram também lugares privilegiados de transgressão, como no caso da Plaza de Mayo, cenário da persistente ronda das mães e avós dos desaparecidos políticos.

A praça de *Lumpérica* é iluminada por um anúncio que demarca o espaço em que transcorrerá a ação principal: o encontro da mulher, L. Iluminada, com os “esfarrapados de Santiago, pálidos e malcheirosos”<sup>9</sup>. Juntos, eles participarão de um ritual que durará a noite inteira. “Porque este luminoso que se acende de noite está construindo sua mensagem para eles, que só a essa hora alcançam sua plenitude, quando se deslocam em seus percursos previstos. Como atentados em suas ameaçadoras presenças”<sup>11</sup>, lemos na abertura do texto. Esse ritual permitirá ver os corpos de outra maneira, não só porque fará desaparecer hierarquias de gênero e classe radicalizadas pela ditadura, mas também porque subverterá o discurso da vitimização que permeia os testemunhos ditatoriais ao permitir uma metamorfose de corpo da dor em corpo de prazer. “Com sons guturais enchem o espaço numa alfabetização virgem que altera as normas da experiência. E assim de vencidos em vencedores se transformam, ressaltantes em seus tons morenos, adquirindo em suas carnes uma verdadeira

## Arte e literatura como sinais de vida

dimensão da beleza”<sup>13</sup>, lemos mais adiante. “Ninguém diria que em Santiago do Chile”, provoca o texto, “poderia ser esta batizada”<sup>10</sup>. Enquanto todos dormem numa cidade que deveria estar muito bem vigiada pelo olhar panóptico do poder ditatorial, uma mulher numa praça expõe o “gozo de sua própria ferida”, perdendo “sua crosta pessoal” para, junto com os vagabundos, “espremer o prazer a qualquer custo”<sup>11</sup>. A praça é transformada numa cena orgiástica e transgressora, um lugar de liberação, onde uma mulher destituída de tudo encontra uma possível cidadania no contato com o que fica excluído da ordem disciplinadora. A praça metaforiza, assim, o espaço do próprio texto que se aventura para além dos limites da própria escrita, transformado numa “cena corporal” capaz de escapar à opressão e criar aberturas nessa “zona de dor” que encontramos no título de uma outra performance da escritora, filmada por Lotty Rosenfeld, em que ela dá um beijo cinematográfico num mendigo.

\*\*\*

“A opção que da fome e do terror erige uma paisagem que não é nem de fome nem de terror”, afirmava o manifesto de “Para no morir de hambre en el arte”. Extrair a vida do terror significou tanto para o CADA como para Eltit em seu trabalho individual criar espaços de sobrevivência numa cidade que a ditadura redesenhou violentamente. Através da complexificação da previsibilidade do discurso anti-ditatorial e da experimentação com materiais, práticas e linguagens que tiravam a arte e a literatura de seus circuitos tradicionais procurou-se atingir essa tarefa “comovedoramente possível e impossível ao mesmo tempo” (ELTIT, 2000, 163).

### NOTAS

<sup>1</sup> Desde o início dos anos 80, Nelly Richard se debruçou sobre as atividades artísticas experimentais realizadas no Chile ditatorial. Em 1986, publicou o livro *Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973* e no mesmo ano coordenou um seminário sobre esse tema com a presença de artistas, escritores e críticos, como Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Adriana Valdés e Rodrigo Cánovas. Nesse livro, surge a denominação “escena de avanzada”, que agrupa vários artistas da época, entre eles Eltit e os demais integrantes do CADA, cujo envolvimento com uma arte experimental os diferenciava das “agrupações organicamente vinculadas com o militatismo de determinadas representações políticas que trabalham na

semiclandestinidad de uma arte combatente e sobredeterminada por sua referência à contingência nacional” (RICHARD, 1986: 124).

<sup>2</sup> Robert Neustadt reuniu, no livro *CADA DÍA: la creación de un arte social*, os principais documentos do grupo, assim como depoimentos de seus participantes. Este trecho é extraído da “Fundamentação” da primeira ação, “Para no morir de hambre en el arte” (NEUSTADT, 2001, 112).

<sup>3</sup> A segunda ação, “Inversión de escena”, realizada também em 1979, foi uma espécie de derivação da primeira: dez caminhões de leite de uma companhia privada desfilaram em frente ao Museu de Belas Artes, coberto por um pano branco. A terceira ação, realizada em 1981, intitulou-se “¡Ay Sudamérica!” e consistiu no arremesso de 400.000 panfletos de seis aviões que sobrevoaram Santiago, com um texto que destacava: “Somos artistas, mas cada homem que trabalha, mesmo que seja mentalmente, para a ampliação de seus espaços de vida, é um artista”. A quarta ação, e uma das mais marcantes, foi realizada entre 1983 e 1984: os membros do CADA e vários colaboradores pintaram os muros de Santiago com a inscrição “No +”, que aos poucos foi sendo completada pela população com palavras ou grupos de palavras como “No + ditadura” ou “No + tortura” e assim por diante. O CADA realizou sua quinta e última ação, “Viuda”, em 1985, quando foi publicada nas revistas *Apsi e Cauce* e no jornal *La época* a foto de uma mulher com o rótulo “Viúva”, acompanhada de um texto com referências aos assassinatos cometidos pelo regime.

<sup>4</sup> No livro já mencionado de Robert Neustadt, reproduz-se um plano detalhado da primeira ação, que consiste de uma fundamentação de seis páginas, seguida da descrição geral da ação e de cada uma de seus desdobramentos, além de uma cronologia de atividades, o que soma um total de dezoito páginas de documentos datilografados.

<sup>5</sup> A respeito da obra inaugural de Kaprow, *18 Happenings em 6 Partes*, realizada em 1959, Jorge Glusberg diz o seguinte: “Não obstante o caráter de espontaneidade implícito nesta nova forma, *18 Happenings* foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e durante a semana em que permaneceu ‘em cartaz’. Além disso, os performers seguem um roteiro minucioso, que dá marcação de tempo e movimentos” (GLUSBERG, 2005, 33).

<sup>6</sup> Encontramos entre os documentos recopilados por Neustadt dois textos sobre “A função do vídeo”. Este trecho pertence a um deles (NEUSTADT, 2001, 139).

<sup>7</sup> Ver “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”, em *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994, pp. 37-54.

<sup>8</sup> Estabeleceu-se entre Willy Thayer e Nelly Richard uma polêmica em torno da leitura que ela fez da “escena de avanzada”, cujo registro foi publicado na revista *Confines*. Independentemente dos argumentos que cada um dá em defesa de suas posições e avaliações, em ambos os casos bastante negativas em relação ao CADA, o texto de Thayer nos ofereceu a possibilidade de compreender as ações do grupo para além da leitura vanguardista de Richard atentando para o fato de que “a condição da experiência, o estado anímico provocado pelos seis anos de golpe, dista muito de qualquer épica do novo, do esquecimento ativo, da ruptura com a representação, do sublime revolucionário. Nenhuma lógica da transformação e descomposição, da inovação, é possível na proximidade do acontecimento, do afundamento, do desmaio do sujeito no Golpe. Apenas forças involuntárias, *sinais de vida*, de quase testemunho, de testemunha, como o dos ruídos vitais e titubeios que emanam imediatamente no silêncio posterior ao estrondo de uma colisão na estrada” (THAYER, 2004, 9).

<sup>9</sup> Numa entrevista com Leonidas Morales T., Eltit relata que o trecho lido no prostíbulo começa por “Seus olhos são para os meus guardiões”. Transcrevo o parágrafo do romance que se segue a essa frase: “Suas mãos são para as minhas gêmeas em sua pequenez. Com os dedos extremamente afiados suas unhas aparecem límpidas filtrando o rosado da carne que acentua dessa maneira essa redondez. Cada um dos seus dedos é coberto por múltiplas granulações, intrançáveis linhas que se tornam ineludíveis sobre cada articulação que corresponde à própria grossura dos dedos e que marcam, finalmente, a dobra que os separa do seguinte. Olhadas da palma, suas mãos são para minhas mãos sinuosas” (ELTIT, 1998, 95).

<sup>10</sup> Zurita queimou seu rosto com ácido no processo de escrita de *Purgatório* (1979) e depois fez da foto da mutilação a capa do livro. Além disso, inseriu no livro um diagnóstico seu de psicose e três encefalogramas.

<sup>11</sup> No caso de Leppe, a biografia se torna um forte referente como meio de questionamento da identidade de gênero. Na obra “El Perchero”, de 1975, por exemplo, o corpo é travestido ao se cobrir de vestidos, vendas e gases.

#### Referências bibliográficas:

- ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Emergencias*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000.  
 \_\_\_\_\_. *El Padre Mío*. Santiago de Chile: LOM Editores, 2003.  
 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.  
 JONES, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1998.

MORALES T., Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

NEUSTADT, Robert. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

PIÑA, Juan Andres. *Conversaciones con la narrativa chilena*: Fernando Alegría, José Donoso, Guillermo Blanco, Jorge Edwards, Antonio Skármeta, Isabel Allende, Diamela Eltit. Santiago de Chile: Los Andes, 1991.

RICHARD, Nelly. *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.

\_\_\_\_\_. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

THAYER, Willy. “El golpe como consumación de la vanguardia”, *Pensamiento de los confines*, n° 15, dezembro de 2004, pp. 9-15.

# Branco sobre Branco – uma poética da sinceridade <sup>1</sup>

Guilherme Zarvos

## HISTÓRICO

O Centro de Experimentação Poética, CEP 20.000, é um projeto coletivo. Está tendo, em seus 17 anos (1990/2007), vários curadores e ideólogos. Dentre os principais: Chacal, Guilherme Zarvos, Michel Melamed, Tavinho Paes, Guilherme Levi, Ericson Pires, Viviane Mosé, Carlos Emílio Corrêa Lima, Bruno Levinson, Domingos Guimarães, Vitor Paiva, Botika, Tarso Augusto, Rod Britto e o grupo Boato. A necessidade de escrever sobre um movimento recente, que ajudei a fundar e do qual sou um dos curadores, tem diversas origens.

Vai minha visão.

Era uma vez o sol de junho em Berlim, nudez <sup>2</sup> faz felicidade, 1989, o muro parecia que não ia desmilingüir-se. A cara dos soldados da Alemanha Oriental na fronteira era bastante agressiva. Conversei com políticos do SPD, com jovens em Berlim Oriental e em Cracóvia, com a juventude que entupia igrejas, e ninguém previa tamanha rapidez de mudanças. Recebi um flyer – nesse tempo só quem filipetava com força eram os políticos e seus companheiro(a)s, ou cabos eleitorais, ou o pessoal do teatro. Esqueci-me das publicidades do precário, do “compro ouro” e “trago sua garota de volta”, porém tudo era diferente de receber um panfleto num bairro barato e com gente feliz, Kreuzberg, na ilha <sup>3</sup> chamada Berlim, e chegar lá, numa espelunca qualquer, e ouvir o som dos recém punks, dos “novos aristocratas” aos “alternativos” <sup>4</sup>, tocando e trocando para/com dezenas ou mais de duas centenas de jovens que sabiam porque estavam ali. Festa e ação política. Naquela época, Moderna, não estavam tão difundidos esses happenings como “Produtos Nômades”.

*[O CEP] É um endereço em que o prazer disputa uma forte vocação educacional sem que se possa nem se queira saber qual é sua motivação principal. Seria reunir*

*amigos com uma cabeça artística e, numa ponte entre o Baixo Gávea e Santa Teresa, apresentá-los a outros tantos para que mostrem mutuamente seus últimos trabalhos? Ou seria um palco aberto ao novo, disponível a baixo custo à população carioca para criar e conhecer o fermento das inquietações litéromusicais? Essas duas vocações se fundem no Teatro Sérgio Porto numa atmosfera em que o estranho e o novo são bem-vindos e em que se pode afinar a rebeldia do espírito diante da injustiça e da feiúra, mas também em que se mantém um clima de ação entre amigos e talvez até um certo ar de família (...) Dá ao público carioca a oportunidade de ver o que é feito porque o artista quer criar e transforma em prazer a sua angústia e não porque algum produtor percebeu o marketing de alguma coisa.<sup>5</sup>*

Estava tentando um doutorado em Ciências Políticas. Na Universidade Livre de Berlim. Quem não quisesse servir o Exército na Alemanha Ocidental, e tivesse menos de 18 anos, era ir morar na ilha e viver. Tinha uma rapaziada bizarra. Já contei no meu primeiro livro de ficção, *O Beijo na poeira*. Podia exercer uma identidade mais livre do que a máscara que satisfeito detonava no Brasil: a de político e homossexual “liberal” ligado a um partido, preferencialmente no poder executivo. Simplificando, num país menos tacanho que o Brasil na aceitação dos costumes individuais, com uma cultura européia forte e sem custo alto, já que se podia viver com menos de mil dólares por mês e a Universidade era grátis, eu somaria outros sonhos: ser doutor, ser escritor e ser viado.

Mas a saudade do Brasil, do Baixo Gávea, da política, me impediram de ficar. Era a primeira eleição direta para presidente e Brizola poderia ganhar. A transformação acelerada possível. Dentro do respeito à Constituição. Esperava. Educação e salário mínimo melhores e distribuição de renda. Nada que não se pudesse fazer no Brasil – país em que as elites não gostam do povo <sup>6</sup>. A possibilidade de ser homossexual sem rancor não me prenderia lá.

## DEU NO JORNAL

“Gay assassinado será enterrado como indigente”. Após ter o filho assassinado durante uma briga com o pai, a dona-de-casa Renata Moreira de Souza, de 33 anos, enfrentou ontem mais um dia de sofrimento ao saber que o rapaz terá que ser enterrado como indigente. Rogério Moreira de Souza, de 18 anos, não havia sido registrado em cartório. <sup>7</sup>

Voltei. Cheguei sem doutorado, com um romance quase pronto e a certeza do que queria. Participar. Influenciar. Ter experiências para compartilhar. Morava desde 1982 no Baixo Gávea, fui vendo as modificações que levaram o local a juntar gente com afinidades possibilitadoras de originar um movimento. Era a intuição que se manifestava e até hoje se manifesta. A razão só leva a mais uns passos. A experiência e a observação e a ação e o olhar pra o que foi feito e a aprendizagem com outros é o que vai fazendo o caminho dentro de inúmeras possibilidades, caminho que dependerá de abandonos e esforços modificáveis.

### Mandamento

Não vou xingar mais uma vez meu pai  
 Tenho gente mais solene para xingar  
 Uma Instituição inteira menos a Chiquinha  
 Esqueci, falha, das minhas queridas professoras  
 Homens nem deveriam existir no meu harém  
 Na reencarnação só haverá mulheres  
 Ainda vou pensar no caso dos eunucos  
 Nesta vida sem harém continuarei a pagar putos  
 Não vou xingar mais uma vez papai  
 Tenho dinheiro para cachaça escolhi um bar  
 Do lado. Tem um maneta, um pernetta e o dono  
 Mais barrigudo que eu. E olhe que ambos  
 Parem todos os dias. Quando contamos moneda.

Era leitor de romance. Queria ser um escritor que me sustentasse com o que escrevia. No dia que vi um casal bonito, ele com cara de surfista, porém modificado por um olhar que era mais concentrado, mantendo a doçura, que não era a de um surfista mais normalmente estilizado; ela muito bonita e com um livro do Rilke na mão. Era um dia bonito na Praça Antero de Quintal, já os conhecia de vista do Baixo Gávea, intuí que a poesia poderia ser um meio de me comunicar com a gente jovem e sem tanto preconceito. A rapaziada do Baixo: neste grupo poderia ser homossexual sem enorme sofrimento ou ter de viver apenas com amigos homossexuais. Neste grupo eu poderia mostrar meu saber. Darcy Ribeiro, Goa e Berlim já haviam me iniciado.



Falei com Darcy Ribeiro. Expliquei que queria desenvolver um projeto ligado à poesia para juntar gente. Desde 1983, quando comecei a trabalhar com ele, queria desenvolver um trabalho ligado à arte, e ele, desejando para mim um caminho promissor, dentro da política real, achava que eu devia trabalhar com um horizonte maior. A educação pública ou a eleição para uma das três Câmaras. Achava que a minha proposta de intervenção como a posteriormente





e escolhas como falava Sartre, se é a dialética materialista, se é o dinheiro do contato oficial possível, o fim é gerar um produto/movimento me inserindo como um dos muitos curadores. Mas era tão mesquinho perto do que já vira dentro de um governo como foi o de Brizola de 1983/1987, onde Darcy conseguiu, por escolha do Brizola e capacidade do Darcy, impor os CIEPS para além de outros programas importantes como o projeto de reestruturação dos transportes da Região Metropolitana para o qual Jaime Lerner havia sido chamado: num governo sempre há diferentes visões e falta de recurso. A mistura da capacidade de agregação e das escolhas estéticas era o que provavelmente daria resultado. Deste mesmo modo, o CEP já nasceu com propostas de ação e curadoria divergentes, que serão detalhadas no momento da análise dos anos 90, mas que me parecem remeter às questões pessoais dos dois formuladores de início, eu e Chacal, o que ajudou e + ainda atrapalhou o desenvolvimento do CEP 20.000, mas que é a base da curadoria em suas diferentes fases. A razão das diferenças é que, apesar de eu ser seis anos mais moço que Chacal, meu ethos constitutivo tem base na noção dos “fundadores da pátria”, e tomo esta noção a partir de uma linha de pensadores, escritores e políticos que remetem ao romantismo, mas tem o auge do amadurecimento dos anos 50 até o AI 5, em 1968. Chacal, de modo contrário, tem como referência a figura de Oswald de Andrade, relido pelo chamado “desbunde” do início dos anos 70 e, para além disto, impulsionado pelos participantes da Revista Navilouca, descrita por Heloísa Buarque de Hollanda como “a mais importante publicação de conjunto de pós-Tropicalismo(…)” (Hollanda, 2004: 80). O livro criado por Sergio Cohn, da Azougue Editorial, sobre a Nuvem Cigana ajuda a compreender o belo bardo Chacal.

*Cara, assim... eu acho que o CEP foi o meu, o nosso, sei lá ... foi o meu, o nosso, picola (...) década de vinte, pequenino, Greenwich Village, até Paris década de vinte, um momento para gente. Não sei se tem esta importância para cidade, para o país, mas para gente, para os artistas que participaram teve essa coisa do encontro, da... porque era todo mundo muito jovem e todas estas discussões estavam envolvidas. O próprio fazer artístico, a atividade qual é, a linguagem, a possibilidade de participação (...) onde se está interferindo, qual é a questão política que está sendo tangenciada. Então, eu acho que o CEP foi isso. Um encontro sem a dificuldade de denominar, porque um movimento pressupõe um (o telefone toca)... Pelo menos de uma forma, a tal*

*formal, a questão do movimento é uma certa uniformidade estética, conceitual, que nunca foi o meu objetivo, apesar de que a ausência de uma unidade estética pode ser considerada como uma unidade estética. Até pelo que você colocou antes que existia uma ênfase na linguagem, na comunicação da poesia falada e tal. Então, existia um tipo de unidade. Mas nunca houve está organização para que se tornasse um movimento. Nunca foi colocado dessa forma. Acho que está no nome: Centro de Experimentação Poética. A idéia era um espaço para experimentação.”*

#### ANTECEDENTES

1954 – O tiro que Vargas deu com a bala e com a “Carta Testamento” é o divisor entre o Brasil de um desenvolvimento autoritário – primeiro Governo Vargas –, o Brasil de uma tentativa de democracia autônoma voltada para a melhoria das condições de vida da chamada “massa” ou “povo”, que estava associado à palavra “nação” – segundo Governo Vargas –, e o Brasil da tentativa de governo liberal acoplada à política norte-americana do pós-guerra: a Pax americana e a Guerra Fria. Na Argentina, Perón, na linhagem de Getúlio, é destituído em 1955, e Cuba, tornando-se em seguida comunista, tem na passagem de ano de 1958/1959 o início da institucionalização da revolução.

Nasci em 1957. Meu tio Cleon, irmão de meu pai, morre de overdose aos 22 anos de idade.



## Branco sobre Branco – uma poética da sinceridade

### Minha incapacidade de prosseguir sem ser confessional

Thereza

Visito minha mãe no Jardim Botânico

Faz 2 anos que ela morreu

Parece que faz uma vida

Tenho tanta saudade

Das conversas

Do uísquinho, até do barulho nervoso do gelo

O excesso de uísque ajudou a matá-la

Pena que os excessos matem

Já conheci quem morreu de amor

De excesso e falta

A árvore que eu e minha irmã escolhemos para depositar suas

Cinzas não tem nada de excepcional

É uma Tiliaceae da Malásia

Ela me parece velha

Foi um descuido espalhar as cinzas numa

Árvore que pode tombar logo

Mesmo antes da minha morte

Me parece um canto agradável

Ela deve estar contente no céu

Estou aqui na terra

Depositar cinzas de cremação no Jardim Botânico

É proibido. Tirar fotos de casamento pode

Imagino se todos depositassem seus mortos no

Jardim Botânico assemelharia-se ao Ganges

Todo humano deveria passar uma tarde

Olhando uma cremação no Rio Ganges, na Índia

Depois de pôr fogo no morto, com a presença da

Família, com um pedaço de pau dilaceram-se os

Ossos e o crânio que são muito resistentes ao

Fogo. Tudo é calmo e sagrado. As cinzas vão para o rio

Minha mãe não sofreu muito ao morrer

Eu e minha irmã ficamos contidos. Nossa família é

Assim. Fatalista. Já me falaram que é um resquício

Aristocrático. Sempre nos orgulhamos da

República. Em volta da Tiliaceae nasceram cogumelos

Cada vez que visito minha mãe tem novidade

Em volta da árvore. Minha mãe está sempre

Presente e o chão sempre apresenta surpresas

Os cogumelos formam um ajuntamento como uma ninhada

Do meio salta uma flor! É da raça das Therezas.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Fragmento do texto "Branco sobre branco - uma possível trajetória do CEP 20000", apresentado no exame de qualificação de tese de Doutorado, na PUC-Rio, em agosto de 2006.

<sup>2</sup> Ver sobre nudez alemã no romance *Beijo na Poeira* (Zarvos, 1990).

<sup>3</sup> Sobre Berlim Ocidental antes da queda do muro, ver também *Beijo na Poeira* (Zarvos, 1990).

<sup>4</sup> Jovens que recebiam o mínimo do governo para estudo universitário, seguro-desemprego ou outras facilidades, e vivem para viajar sem a preocupação de acúmulo de capital.

<sup>5</sup> Roberto Athayde, dramaturgo, em depoimento à revista *CEP 20.000 – Inventário (1990-2000)* (CEP 20.000, 2000)

<sup>6</sup> Leitura feita por Darcy Ribeiro em *As Américas e a Civilização* (Ribeiro, 1983).

<sup>7</sup> O Globo, Rio de Janeiro, 03/06/2006.

<sup>8</sup> Evento que originou o CEP 20.000, em que nomes canônicos se misturavam a atuantes do Baixo Gávea.

<sup>9</sup> Onde aconteceram, entre abril e junho de 1990, os primeiros encontros do "Terças Poéticas".

<sup>10</sup> Homenagem ao poema Lance de dados, de Mallarmé.

<sup>11</sup> Michel Melamed, poeta multimídia, em entrevista concedida em 2005 para o filme *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos, lançado em 2006.



# El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel

Paula Siganevich

Todas estas formas hacen la exterioridad, la excentricidad, la dislocación del discurso tanto en el nivel epistémico (la verdad sólo puede decirse a medias y decirse de soslayo), como en el nivel antropológico: discurso fuera de la Ciudad y del Centro pero también desalojado de la Periferia, extrañado, extranjero en su propia ciudad como Antígona, y en el nivel político discurso fuera de las Asambleas y de los Escenarios, discurso disolvente de las fuerzas cívicas y energía que destituye las formas de la representación tanto estética como política, la exigencia de la economía pulsional no puede organizar una feligresía o una iglesia: su patrón es la herejía, su destino es la excomunión.

Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*

De escrituras urbanas y graffías corpóreas que en su agitado desplazamiento discurren su manuscrito. La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la pulsión dionisiaca del desvío. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones del deseo proscrito. La ciudad estática se duplica móvil en la voltereta cola del ritmo paseante que al homosexual aventurero convoca. La calle sudaca y sus relumbros arrivistas de neón neoyorkino se hermana en la fiebre homoerótica que en su zigzaguo voluptuoso replantea el destino de su continuo gueviar. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos masculinos, expuestos, marmolados por la rigidez del sexo en la mezcilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexual que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume. Más bien lo plagia, y lo despide en el disparate coliza de ir quebrando mundos como huevos, en el plateado asfalto del entumido anoecer.

Pedro Lemebel en *Loco afán*,

“Homoeróticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor)”

## Cronos y fotografía

Pedro Lemebel nació en los años cincuenta en Santiago de Chile. En su obra se destacan de manera especial los libros de crónicas: *La esquina es mi corazón* de 1995, *Loco Afán* de 1996 y *De perlas y cicatrices* escrita en 1997. También sus novelas: *Incontables* del 86 y *Tengo miedo torero* del 2002. Además de escritor es artista visual, como tal integrante, en la década de los 80, junto a Francisco Casas, del colectivo de arte conocido como “Las yeguas del Apocalipsis” quienes trabajaron en fotografía, video e instalaciones, protagonizando recordados performances como el paseo a caballo, desnudos, que terminó en la Facultad de Artes de Santiago o la irrupción en el Congreso para exigir a los políticos por los derechos de las minorías.

Las crónicas de *Loco afán* construyen una contra ética del sida y caracterizan un tiempo: los setenta de la caída de la Unidad Popular, la dictadura y la transición de la dictadura a la democracia, de los ochenta a los noventa; comienzan en los setenta y coinciden con los momentos en que “los vaivenes políticos fracturaban la estabilidad de la joven Unidad Popular”. La primera crónica del libro, “La noche de los visones”, relata la última fiesta de la Unidad Popular. De esa fiesta, se dice, sólo quedó una foto. Y la fiesta, entonces, se describe a partir de la pose de esa foto: “la foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone”. La foto que “no se sabe si es en blanco o negro”, de la que se ve solamente “un aura de color amarillo” no es una presencia irrelevante: dispositivo técnico que instala una mirada, nueva memoria antropológica del hombre, inconsciente óptico, la modernidad en Latinoamérica está representada en este caso por una foto de un grupo de locas “casi todas nubladas por la pose rápida y el loco afán por saltar al futuro”. Así la foto es un vestigio: “tal vez la foto de la fiesta es quizá el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevieron aleteos de su futura emancipación”. En esa época en la que aparecen las muchedumbres en las calles Lemebel las imagina entretejidas en ellas, tanto a la derecha

como a la izquierda de Allende, “tocando cacerolas y protagonizando desde su anonimato público, tímidos destellos, balbuceantes discursos que irían conformando su historia minoritaria en pos de la legalización”.

El sentido de las crónicas es construir el trayecto que va del surgimiento del sida, la posición que toman los/las travestis ante ella y la evolución posterior de la enfermedad, cuando de algún modo se institucionaliza. Los travestis asumen en sus cuerpos, como parte de un proceso de liberación, la enfermedad; esto tiene que ver con la economía ya que hay una articulación entre libertad sexual, uso libre del cuerpo para crear una economía y una posición ante la enfermedad que se da de una manera particular en Chile como país latinoamericano. El libro atraviesa el período que va de los setenta al fin de siglo y desde el surgimiento de la enfermedad hasta el momento en el que la medicina la controla.

El cronorelato donde el tiempo cambia las condiciones económicas del cuerpo comienza en pasado cuando dice que “otros delirios enriquecían barrocamente el discurso de las homosexualidades latinoamericanas. Todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación junto a otras causas. El ‘hombre homosexual’ o ‘mister gay’, era una construcción de potencia narcisa que no cabía en el espejo desnutrido de nuestras locas”. La foto es el retrato de ese grupo de travestis entre las que se destacan la Palma, la Pilola Alessandri y la Chumila, adornadas con un visón en la noche del año nuevo que va del 72 al 73. Después, desde allí, relata que “los años se despeñaron como derrumbe de troncos que sepultaron la fiesta nacional”. Hasta que “el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta”. Luego la crítica llega hasta el presente, “la democracia fue recuperando las terrazas y los patios, donde ya no quedan las esculturas que donaron los artistas de la Unidad Popular. También los enormes auditorium y salas de conferencias donde hoy se realizan foros y seminarios sobre homosexualidad, sida, utopías y tolerancias.”

### **El espacio local: la calle sudaca**

Al focalizarse en las zonas periféricas, en los barrios marginales, las crónicas hacen aparecer la calle sudaca y los personajes que la pueblan, la maricada aventurera; construyen un lugar, un tiempo y unos personajes. Las escrituras urbanas diseñan las calles sudacas mientras que las graffias corpóreas muestran al homosexual aventurero, el habitante que las altera con “la pulsión dionisiaca de su deseo”. En las crónicas hay una posición política indisoluble de una poética. Las figuras de “testificar los recorridos”, “redoblar el imaginario”, “duplicarse en el rito paseante” y las otras de transformación, como “devenir gesto”, “devenir beso”, “devenir aletear de pestaña”, hasta la posibilidad de crear una ciudad imaginaria, da la idea de movimiento, del cronista que testifica, redobla y duplica creando con el lenguaje, la ciudad. Esta poética trama la construcción de una escritura como un acontecimiento que reubica y libera una zona de la ciudad, el arrabal, de otros géneros de vida y escritura.

¿Qué significa referirse a la pulsión dionisiaca del deseo? Es leer desde Nietzsche a Deleuze la transformación y crítica a un concepto del psicoanálisis, constituyendo una nueva ética de la pulsión, la energía constitutiva del sujeto humano. ¿Qué quiere decir que la ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones del deseo proscripto? Que se puede pensar, como lo propone Foucault, alrededor de una nueva civilidad que alejada de la prescriptiva de la ley de derecho constituido pueda alojar la utopía de una nueva ley natural. ¿Y qué quiere decir finalmente que la ciudad estática se duplica móvil en la voltereta cola del ritmo paseante que al homosexual aventurero convoca? Aquí apunta a un problema de visión urbana: hay una ciudad que el urbanista puede ver, en realidad la única que siempre vio, y otra, que al estar en un pliegue, se duplica, o que él duplica, que está invisibilizada y que quiere hacer ver.

Vimos aparecer una ciudad a principios del siglo pasado en los apuntes callejeros girondianos cuando el poeta vanguardista necesitó poner en

## El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel

página la ciudad moderna y proponer una erótica de la transgresión por la palabra. En ese caso la disolución sonora, fonética, de la palabra y de la sintaxis, marcó el recorrido. Y cada vez que aparece el proyecto de un nuevo urbanismo los poetas y escritores de la modernidad se convocan para hacer el plano imaginario de la ciudad que responda a él. La crónica como manifestación de una nueva subjetividad es como género de la escritura un género de la modernidad, breve y conciso, nace para comunicar los acontecimientos que tienen lugar en la ciudad, de lo privado a lo público. En *Loco afán* hay un recorrido por la ciudad periférica y marginal para encontrar las grafías corpóreas. Es un recorrido por un sidario, y no podemos dejar de comparar un espacio de tal naturaleza con un leproso, el reducto más estigmatizado y monstruoso de la ciudad premoderna. Siempre hay una correspondencia entre pobreza, enfermedad y marginalidad que no se ha modificado en el trazado de las ciudades desde la época premoderna, la moderna y la posmoderna. Ninguna planificación urbana pudo cambiar esta trama. Y lo que intenta Lemebel es hacerlo en el espacio imaginario de la escritura.

Se construye entonces un pensamiento urbano donde lo periférico se hace central; la elección del género es crucial porque si con el desarrollo de las comunicaciones y la aparición de los grandes medios esta forma nace, crece y se impone, trasladarla a América Latina y a Chile en esta época es darle un giro importante a la perspectiva desde la que se construye la mirada. Lemebel no es el único que ve las posibilidades del género. ¿Quiénes hicieron para esa época crónicas? Manuel Puig, Roberto Echavarrén, Néstor Perlongher. De Robert Walser a Walter Benjamin aprendimos a leer la ciudad moderna a través de los ojos del flaneur, esa especie de dandy acomodado que parpadeaba ante la luz incierta de los faroles de gas de los pasajes de París. ¿Y que veían? Construían una mirada que era capaz de reconocer nuevas subjetividades creadas en el marco de profundos cambios en la percepción producto de las transformaciones en la técnica a partir de nuevos dispositivos. Pero ¿a dónde nos llevan “los relumbros arrivistas de neón neoyorkino” de las barriadas de Santiago por donde se desplazan los travestis desarraigados de la pobreza sudaca? Primeramente a Manuel Puig quién en 1986 durante su estadía en Nueva York escribía *Crónicas de Nueva York* para hacer el relato de las desigualdades sociales y sexuales a las que se veían sometidos los latinos en la ciudad que para ese entonces se reflejaba en las latas duplicadas al infinito de Warhol y en los trajes de cuero de los sadomasoquistas de

turno. Manuel Puig no duda en el momento de hacer del lenguaje el campo de conocimiento por donde hará pasar las transformaciones de su época. Citando en la primera línea de varias de ellas canciones populares de la época como boleros o baladas, con un narrador en primera persona que crea un verdadero muestrario de variedades de español popular impresiona cómo es capaz de mostrar la marginación a partir de apelar a un vocabulario sobre todo en lo referido a la sexualidad, con los distintos matices de los sublenguajes latinos en Nueva York.

También Néstor Perlongher, sin llamarlas crónicas, escribe numerosos artículos con estas características para distintos medios – El Porteño, Cerdos y Peces, Folha de São Paulo. Así “El sexo de las locas”, “Nena, llevate un saquito”, “Matan a un marica” entre otras, sobre la ciudad, pero en particular sobre el sida. Y es Perlongher teorizador de lo que llamó neobarroso rioplatense quién escribe sobre las derivas urbanas de las minorías sexuales construyendo uno de los léxicos poético político de tono situacionista más importantes de la militancia sexual latinoamericana.

Otro que en la misma línea cubre en muchos momentos la crónica urbana es el uruguayo Roberto Echavarrén. En realidad toda la obra ensayística, poética y como artista visual y realizador de films de Echavarrén es el desarrollo de sus ideas sobre el acontecimiento del lenguaje para conformar identidades abiertas fuera de las sujeciones restrictivas de los géneros, esto lo dice tanto en un sentido literario como sexual. En un momento de su libro *Performance, género y transgénero* Echavarrén dice: “Las vanguardias, con o sin manifiesto, apuestan, por lo general, a un modo de experimentación único, reglado: recursos tipográficos, escritura automática, agramaticalidad, o supresión de sintaxis. Las “poéticas neobarrocas” potencian o densifican el conjunto de recursos de la lengua, desde la aliteración hasta una rica sintaxis”.

Esto es lo que hacen estos escritores agregando lo que Echavarrén llama: “el trazo híbrido, mestizo”. En un manifiesto de *Loco Afán* al que explícitamente Lemebel llama “Manifiesto. Hablo por mi diferencia” postula: “no voy a cambiar por el marxismo que me rechazó tantas veces, porque ser pobre y maricón es peor” abriéndole las puertas a una idea de diferencia que en su horizonte pueda concluir como él lo hace diciendo: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro del hombre nuevo?”

Hay otro espacio, además del local, que Lemebel construye en sus crónicas; este espacio es transnacional, mundial, se detiene en Estados

Unidos y, aunque menos, en Francia. Un espacio discursivo en la distancia ideológica entre Sudamérica y Estados Unidos con respecto a cómo pensar el sida. Contra el discurso de pensarlo como una enfermedad propone considerarlo como un proceso liberador que se manifiesta a partir de nuevas subjetividades deseantes que generan una energía transformadora. Por eso, para establecer bien la distancia de la diferencia – a la que se refiere en su manifiesto –, el autor dice que el sida habla inglés y que “la propaganda gringa te hace sentir que te duele mientras que para el sudamericano el sida mismo es un motivo para vivir, para amar la vida y hacerlo por descuento: en este minuto yo soy más feliz porque no habrá otro.” Hay para Lemebel un discurso colonizador que presenta al sida desde Estados Unidos y otro liberador que presenta al sida como un estado libertario del cuerpo en Chile. Cada discurso tiene su retórica y su performance social. ¿Y cómo habla el sida chileno en las calles sudacas? El liberador puede ser descripto como él mismo lo nombra, un barroco alegórico, que en sus extremas oposiciones encuentra la manera de plantear las políticas del cuerpo. Es en ese barroco alegórico donde se crea el acontecimiento del lenguaje como una poética política.

### La alegoría barroca: el cuerpo de Madona

Bajo la misma luz benjaminiana que descubrían los faroles alumbrando las calles de París, Capital del siglo XX, Lemebel parpadea deslumbrado por su descubrimiento de la luz artificial que refuerza el artificio y la máscara del travesti que envuelve su género entre los frufus de los tules y los brillos de las lentejuelas. Aquí el barroco alegórico agrega, como decía Echavarren, el trazo híbrido, mestizo. Dice Lemebel: “Existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre, toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine”. Para agregar: “La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil”. Y aquí reencontramos, dicho de otra manera, lo que leímos en el párrafo inicial: exceso de pulsión, afuera de la civilidad, desfiguración que acerca al monstruo.

Esa es la figura barroca en el lenguaje. En el libro hay muchos, todos los cuerpos: Está Madonna, Elizabeth Taylor y Gloria Gaynor, entre ellas y Rock Hudson, Joan Manuel Serrat, entre ellos. “La muerte de Madonna” es antológica. Madonna es un travesti del barrio de San Camilo. Cuando

ve por la televisión a la cantante norteamericana se enamora de ella y de sus canciones, se identifica, se hace Madonna chilena. La Madonna de acá tenía cara de mapuche, se sabía todas las canciones aunque no tenía ni idea de lo que decían y las cantaba modulando en inglés. Son apenas tres páginas en donde se describe al personaje: pelo rubio que fue perdiendo hasta reemplazarlo por una peluca, grandes hematomas provocados por el amor de los pacos, los policías, a los que desafiaba gritando que era una artista. Dientes de perla que se le fueron cayendo uno a uno. Vivía en un cuarto con miles de recortes de la estrella que tapaban las grietas de humedad y las manchas de los excrementos de las moscas. “Mil Madonnas revoloteaban a la luz cagada de las moscas.”

En la ciudad de Santiago, en el barrio de San Camilo un cuerpo moreno, un rostro de rasgos aindiados, cargando con el Misterio, el mal que aqueja a aquellos que no ponen límites a sus deseos ni condones a su sexualidad aparece bajo la luz amarillenta de la calle. La percibimos como una foto ella misma. La crónica es una foto, la foto es una crónica. Escribir crónicas es como tomar fotografías. Es ponerle ojos a las palabras para que puedan quedar en un tiempo y recordar ese tiempo. Recordemos lo que decía Echavarren acerca del cuerpo híbrido y mestizo del barroco americano. Parangonemos el cuerpo híbrido y mestizo de la Madonna chilena con el cuerpo híbrido y mestizo de las crónicas de Lemebel.

Dice al final del primer capítulo: “del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma.” Estas son las grafías corpóreas. La sintaxis de las crónicas tiene una introducción de varias oraciones donde se detiene el tiempo, se elimina el verbo. Parece que se quisiera parar el cauce del relato, de la narratividad, tomar la foto. Luego sigue la descripción que desarrolla la figura ya iluminada por la luz de la muerte, como dice Osvaldo Lamborghini, “una luz es un punto muerto: un cadáver luminoso”.

Hay dos lecturas a las que inmediatamente conduce la figura del barroco alegórico: una, Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*; la otra de Gilles Deleuze, *El Pliegue y Rizoma*. Para Benjamín la caracterización histórica de la obra del barroco del s. XVI y XVII, los principios de la teoría del lenguaje que hacen surgir la alegoría barroca, la tendencia a la imagen visual, a la exageración, a la ambigüedad, la reflexión moral sobre la

## El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel

representación y la puesta en valor de la obra de arte. Según Benjamín, siempre con una mirada estética donde se conflictua el materialismo con la teología, la alegoría se manifiesta como decadencia, fragmento y ruina. Para el trágico, para el melancólico, las formas reducidas a escombros son la redención y un punto de partida.

Escribir, se dice en *Rizoma*, no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, inclusive las comarcas venideras. La lógica comunicativa del lenguaje propone la posibilidad de transmitir la línea. Pero también está la otra lógica, la del rizoma.

Me pregunto por qué Lemebel habrá comenzado estas cónicas por una foto. Deleuze relata en *Rizoma* la experiencia del pequeño Hans cuya cartografía inconsciente consideraba Freud a partir de una foto familiar. La cartografía es para Deleuze la posibilidad de trazar mapas íntimos que se oponen al calco en el sentido que marcan una apertura del deseo y no su clausura, "al contrario del psicoanálisis, de la competencia psiconalítica que proyecta cada deseo y enunciado sobre un eje genético o sobre una estructura sobrecodificante, que prolonga hasta el infinito los calcos, el esquizoanálisis rechaza toda idea de fatalidad calcada (Edipo, el buen padre y el malo, etc). Esta es la crítica que Deleuze le hace al psicoanálisis. Entonces Freud considera el caso de Hans a partir de una foto familiar y Deleuze ve en esto la posibilidad de estudiar la pose, incluso más allá de la foto familiar, una grupal, y detectar en ella lo que llama líneas de fuga, Estudiar el inconsciente del pequeño Hans, propone, sería mostrar cómo este intenta constituir un rizoma con la casa familiar, pero también con la línea de fuga del inmueble, de la calle, etc.

Así podríamos seguir el pensamiento de Pedro Lemebel, pensar en sus performance, en cómo ha combinado arte y vida y en la escritura que ha dejado pasar lo exterior al interior, en los puntos de resistencia del género, en cómo el pensamiento urbano es un mapa que recorre los puntos de fuga del deseo, en la figura de la alegoría barroca en la que al trágico se le presenta el mundo y él responde con un humor ácido. La ciudad testifica, el plano de la city puede ser testimonio documental para aquel que toca la lengua, el poeta testigo que puede juntar el sustantivo con su más vibrante adjetivo: relumbros arrivistas, bitácora ardiente, plateado asfalto, entumido anochecer. Así, crepuscular pero intenso lo podemos nombrar al pensamiento urbano de Pedro Lemebel.







# Um passeio pela cidade invisível

Karl Erik Schøllhammer

Nos anos 80, o urbanismo pós-moderno de cidades como Nova York e Los Angeles definiu o paradigma para a análise crítica da cultura da fragmentação e do multiculturalismo na cidade global. As cidades globalizadas da Europa e da América do Norte se tornaram os paradigmas da experiência pós-moderna, da impossibilidade de criar uma imagem coerente a partir da multiplicidade e heterogeneidade de sinais, da perda de identidade histórica e da alienação de nossa capacidade individual de mapear mentalmente nossa posição e inserção na totalidade da cultura urbana. A interpretação dessa ilegibilidade pós-moderna da cidade projetava uma visão da cidade futura como um “não-lugar” anônimo ou um reinvestimento local caótico de estranhamento e diferença multicultural. Apesar desse diagnóstico melancólico, muitas cidades ocidentais viveram, no fim do século XX, um certo renascimento, com recuperação econômica, controle inicial do crescimento populacional e, em diversas metrópoles, a realização bem-sucedida de projetos integrados de reformas urbanas. Ao mesmo tempo, os problemas urbanos parecem ter apenas aumentado no contexto latino-americano e, embora seja possível detectar iniciativas de reformas parciais em algumas cidades do continente, como Rio de Janeiro e Buenos Aires, estimuladas pelo processo democrático e pela estabilização econômica, ainda prevalece uma forte segregação social, com o aumento da desigualdade de padrões de vida entre áreas de classe média alta e o crescimento epidêmico de favelas extremamente pobres e não-urbanizadas na periferia, assombradas pela ausência dos serviços e recursos mais elementares, como eletricidade, água encanada, esgoto, transporte público e educação, somados a um aumento do desemprego e do crime organizado.

Num ensaio sobre a Cidade do México, o sociólogo argentino Néstor Canclini (1994) sugere a distinção de quatro cidades, ou quatro níveis principais, dentro da capital mexicana. A primeira é a Cidade do México como centro territorial e *histórico da nação*, fundado pela cultura asteca pré-colombiana em 1324, que define uma boa parte dos monumentos

históricos do centro da cidade. A segunda é a *cidade industrializada*, que projeta o enorme crescimento de território urbano, devido à expansão da população durante a segunda metade do século XX. Em 1940, a cidade tinha cerca de 1.600.000 habitantes; hoje são quase 20 milhões, incluindo mais de 50 municípios. O resultado é que a mancha urbana apresenta uma estrutura policêntrica e multifocal em que antigas cidades vizinhas agora são o palimpsesto de uma cidade disseminada, na qual é difícil recuperar a orientação e saber onde nos encontramos e na qual a experiência da cidade como totalidade é muito restrita ou inexistente. A maioria da população é forçada a circular apenas em uma parte muito limitada da área urbana e somente pode substituir sua falta de conhecimento sobre outras partes da cidade por simulações de unidade oferecidas por substitutos midiáticos como, por exemplo, as pesquisas de tráfego e clima. A terceira é o que podemos chamar de cidade da informação ou Cidade Global; formada por redes que conectam a estrutura física da cidade a outras cidades por meio de um complexo circuito comunicacional. No entanto, partes imensas das cidades latino-americanas são excluídas dessas redes, em consequência da falta de desenvolvimento e de acesso às formas básicas de comunicação contemporâneas, como telefone, Internet, TV a cabo e rede de fibra ótica. Por fim, como último nível, Canclini sugere o reconhecimento da cidade imaginária, demarcada pelo patrimônio histórico e natural visível, mas também pelo investimento simbólico que vai além dos marcos físicos, dos monumentos e de outras representações icônicas de pertencimento urbano em qualquer forma de representação artística, literária e cultural. O resultado é uma cidade sem fronteiras claras ou limites entre centro e periferia, cultura urbana e não-urbana, redes globais e locais, e diferenças culturais e experiências simultâneas de níveis históricos distintos em referências pré-modernas, modernas e pós-modernas como uma paisagem arqueológica a ser explorada e reinventada. Neste artigo, enfocarei a realidade urbana na Cidade do México, uma das maiores cidades do mundo, através do prisma oferecido

pelas intervenções urbanas do artista conceitual belga Francis Alÿs (1959). Quando abordamos a obra de Alÿs, a questão da experiência multicultural da cidade está vinculada à da cidade como cenário do encontro antropológico. O artista é um arquiteto formado na Bélgica que, após o grande terremoto de 1985, mudou-se para o México, onde se instalou e logo começou a realizar experimentos com intervenções artísticas conceituais na cidade, sempre em colaboração direta com artistas mexicanos locais. Para ele, o centro da cidade se transformou em campo de trabalho para uma descoberta social e cultural que, por meio da intervenção, torna-se um tipo de instalação aberta, um evento artístico e um modo de repensar as concepções urbanas. A rua se converte no local de confluência e possibilidades revigorantes, um espaço onde a complexidade da vida popular colide e interage com a prática do fazer artístico. Desde 1991, os “paseos” têm sido o foco da prática artística de Alÿs, e as ruas urbanas, sobretudo no centro da Cidade do México, são seu contexto principal. Seus trabalhos em fotografia, pintura, vídeo, desenho e outras mídias mistas são o resultado dessas caminhadas. Muitas vezes, Alÿs inventa pretextos para definir uma certa rota, um padrão ou um comportamento específico. Em outras ocasiões, ele leva consigo um objeto ou se submete a um projeto idiossincrático que determina sua ação na cidade. O artista, então, registra o caminho e o resultado do passeio, coleta objetos e artefatos e armazena imagens, os quais serão usados depois em pinturas e desenhos. Sua primeira experiência foi *The Collector* (1991-2), em que ele vagava pelas ruas da Cidade do México puxando um pequeno “cachorro” de metal por uma coleira, com rodas magnéticas que coletavam detritos da cidade em seu rastro. Em seguida, ele realizou uma experiência similar na parte histórica de Havana, Cuba, dessa vez percorrendo o centro histórico da cidade com sapatos magnéticos e obtendo resultados semelhantes. Em *Paradox of Praxis* (1997), o artista puxava um grande bloco de gelo por horas pelas ruas abaixo, até que ele se reduzia a um rastro de umidade na terra.

Intervenções similares foram realizadas fora do México, em *The Leak* (1995), por exemplo, um projeto em que o artista andou pelas ruas de Ghent com uma lata de tinta furada, deixando uma trilha até o espaço da galeria, onde finalmente pendurou a lata vazia na parede. Em 1998, ele cruzou Estocolmo com um fio descosturando seu suéter, e no projeto *Narcotourism* (1996) ele gravou sete dias de andanças por Copenhague, cada dia sob influência de uma droga diferente. Esses e vários outros passeios foram executados em diversas circunstâncias, com diferentes contextos políticos como, por exemplo, em Los Angeles, onde todas as manhãs, durante sua exposição, ele tirava uma das pinturas da parede e caminhava com ela pelo centro da cidade, onde ocorreram as manifestações contra o assassinato de Rodney King, e colocava a pintura de volta na galeria ao fim do dia. Alÿs, obviamente, faz uma bem-humorada reencenação da figura do *flâneur*, inventada no início da modernidade por Charles Baudelaire e posteriormente projetada como figura heurística em nossa compreensão da cidade moderna por Walter Benjamin e Michel de Certeau. Reencenar o personagem do *flâneur* nas megacidades contemporâneas pode parecer uma atitude quixotesca ou mesmo um lamento melancólico da perda da autonomia individual e da impossibilidade de restaurar uma relação afetiva entre os moradores da cidade e o espaço urbano, mas é, ao mesmo tempo, uma jornada de descoberta em que o vagar sem objetivo nos recorda as experiências psico-geográficas situacionistas francesas, em que as relações entre o corpo do artista e a paisagem da cidade são levadas ao limite na encenação do vagar aleatório sem começo nem fim, sem mapas e sem rotas pré-estabelecidas, apenas o impulso – *le dérive* – do corpo se expondo às atrações urbanas no mais informal ou mesmo mais miserável nível. Alÿs não recusa o alcance e a curiosidade do estrangeiro, do turista, do gringo, do forasteiro e do voyeur curioso sobre o lado invisível da vida das ruas. É o que ocorre, por exemplo, no show de slides *Ambulantes* (1992-2002), que retrata a presença dos trabalhadores

## Um passeio pela cidade invisível

informais tentando ganhar a vida coletando e vendendo todo tipo de produtos em carrinhos, ou nos slides de *Sleepers* (1997-2002), que mostram pessoas sem-teto deitadas na rua junto com imagens de cachorros dormindo. A exposição dessa zona limite de miséria na paisagem da cidade é uma recordação obscena do colapso de um dos fundamentos da cidade moderna, a distinção entre público e privado, como ele enfatiza: “para o sem-teto, a rua é a sala de estar”. É também, ao mesmo tempo, um tributo honesto à fascinação do artista com o centro da Cidade do México, onde as distinções histórica, social, econômica e cultural se dissolvem em um tipo de hibridismo orgânico em que centro e periferia, passado e presente, rico e pobre se encontram na disputa política da aparência estética. Pode-se dizer que Alÿs está dando prioridade ao retrato da deterioração, mas, como o escritor mexicano Carlos Monsivias aponta, “(no) para extraer de allí una ‘estética de la pobreza’, de la belleza oculta en los territorios de la dejadez, sino algo más asible: la representación de un estado de cosas, una reelaboración del Centro de la ciudad de energías siempre inesperadas, y, más exactamente, del viaje artístico que absorbe urbanismo, sociología y experiencia de vecino en la obtención de imágenes únicas” (2006: 109).

A vizinhança em torno da Praça El Zócalo, no coração da Cidade do México, tem sido o cenário de uma longa série de intervenções de Alÿs, como registra a exposição retrospectiva recente: *Walking distance from the Studio*. Em geral, sua atenção está focada no centro da cidade, num alcance de dez quadras da Praça Principal, El Zócalo, o sítio histórico mais importante do México. El Zócalo era o centro de Tenochtitlán, a cidade pré-hispânica dos Astecas, e tem sido um local importante para a manifestação do poder público, tanto nos edifícios representativos, como em protestos contra o poder. Ali se encontram os restos arqueológicos de um passado nativo magnífico no Templo Mayor, no Palácio de Moctezuma II, no Templo do Sol e no Muro da Serpente. A praça é cercada pela Catedral Metropolitana de um lado e do outro pelo Palácio Nacional. No meio, ela é presidida por uma bandeira gigante, chamada Madre Patria, e essas características fazem dela o palco perfeito para todo tipo de propaganda e espetáculo. Hoje, esse é o ponto focal vital na alastrada Cidade do México – um vasto espaço público usado para todos os aspectos da vida urbana: orientação, encontro, compras, venda, intercâmbio, diversão, protesto. Ela é, a um só tempo, local e global, uma mistura microcósmica da existência humana. Em seus *Patriotic Tales*, de 1997, Alÿs levou um rebanho de ovelhas para a praça e

as fez contornar a bandeira em um círculo perfeito, seguindo cegamente o líder. O significado crítico do vídeo, claramente melhorado pela manipulação digital, é bastante evidente. Em um vídeo posterior, *Zócalo, May 22*, de 1999, Alÿs realiza um filme de doze horas sobre a vida da praça, onde acompanhamos, de uma certa altura, o ir e vir dos encontros sociais diários. No centro, a sombra do mastro da bandeira gira como um gigantesco relógio de sol. Sem consciência da presença de Alÿs e de sua câmera, as pessoas vêm e vão, mas há sempre uma multidão considerável que segue o abrigo à sombra da bandeira. Lentamente, as pessoas se movem em círculo com o sol, de modo a permanecer na sombra; elas buscam espaço na linha fina de sombra seguindo seu ritmo e criando, assim, uma espécie de relógio humano no centro de um inóspito local de encontro.

Em algumas instalações, o engajamento político da arte de Alÿs é mais explícito, como, por exemplo, no projeto de 1994, *Vivienda para Todos*, em que ele construiu uma casa no meio da cidade com de anúncios, posters e outros materiais de propaganda das eleições gerais, em uma declaração irônica sobre as promessas dos partidos políticos. Além disso, seus passeios muitas vezes são marcados por um claro limite político, como em *Re-enactments*, vídeo de 2000, em que seu alter ego de “turista” fez sua última aparição. Neste vídeo, vemos Alÿs, o estrangeiro preocupado, comprando uma pistola Berretta 9-mm, que ele depois segura na mão ao caminhar pelas ruas. Ele não tenta esconder a arma, e os passantes olham chocados, fazendo com que a tensão aumente. Começamos a nos perguntar onde terminará a jornada de Alÿs e o que acontecerá em consequência da “performance”. Após doze minutos, ele é finalmente preso e levado em um carro da polícia, e nós, como espectadores, nos sentimos aliviados e nos divertimos com essa corajosa, porém tola provocação. Do ponto de vista latino-americano, essa parece uma ação muito estúpida e, se ocorresse no Brasil, ele seguramente teria corrido sério perigo de vida. Mas a provocação evidentemente aponta para a presença do crime e da violência e para os problemas urgentes de segurança nas ruas, embora de uma maneira que parece desproporcional à gravidade real dos problemas.

Podemos nos perguntar se esse tipo de intervenção artística é adequada para capturar a complexidade da realidade urbana de hoje. Podemos argumentar que o centro da cidade não representa a realidade vivida pela grande maioria da população, seja devido à urbanização moderna da classe média ou às favelas da periferia. De todo modo, a opção artística

pelo centro da cidade como local da intervenção é uma forma de ler o ilegível, de reduzir os 1500 km<sup>2</sup> de mancha urbana, uma área sem limites, a um princípio fundamental de diversidade que pode ser mapeado pela operação pré-cartográfica do passeio por rotas projetadas, itinerários humanos, em lugar de plantas científicas. Talvez não haja nenhum modo de recuperar o controle mental do espaço urbano, nenhum modo de mapear a totalidade da cidade nessa dinâmica caótica. Mas, enfocando o centro, Alÿs vai contra as correntes da história que reduziram o centro da cidade a um centro “histórico”, um lugar de melancolia dramática, um território de negligência pública que foi abandonado pelos planejadores da cidade por meio século. Ao contrário da tendência histórica da maioria das megacidades ocidentais, a gentrificação do centro por meio de reformas e valorizações bem planejadas dos imóveis nas partes antigas do tecido urbano nunca foi realmente bem sucedida. Mesmo que tenha havido algumas tentativas de usar uma estratégia similar na América Latina, elas não mudaram a realidade presente. No México, os marcos da idade de ouro do centro – La Merced, a Área dos Estudantes, as Vizcaínas, Meave e Santa Cruz, Plaza Garibaldi e Alameda Central – são, agora, ruínas melancólicas de uma história irrecuperável. No passado, o México era, no que se refere à imagem, um país com um centro único, a Cidade do México, uma cidade sustentada durante séculos por suas funções cerimoniais, religiosas e políticas, um lugar onde o símbolo e a realidade eram inseparáveis. O processo histórico de abandono e decadência do centro é longo e complexo, porém, como indica Carlos Monsivais, dois fatores principais podem ser definidos. A transferência da universidade nacional, nos anos 60, dos prédios históricos originais para o novo e moderno campus em estilo norte-americano da UNAM, construído durante o governo do presidente Miguel de Alemán, interrompeu a importância cultural do centro, e a abertura do sistema de metrô nos anos 70 apenas ajudou a aumentar ainda mais a multidão nas ruas do bairro central, sem oferecer realmente uma reforma ou inovação. Assim, qual é o centro do México hoje? O que resta dele? O que foi feito de sua grandeza passada? Deixemos falar novamente Monsivais, o mais proeminente escritor e comentarista da cultura mexicana contemporânea:

Multiplicidad de comercios, museos extraordinarios, pequeñas fábricas, librerías, vecindades, museos, oficinas públicas, bufetes, consultorios médicos, fondas, restaurantes, cantinas, refresquerías, escuelas, teatros de burlesque, la plaza

mariachera, cerrajerías, pastelerías, templos remodelados, almacenes de ropa, hoteles de primera y de tercera, albergues, salones de baile, la Alameda... Y antros para casi todos los gustos (entre las excepciones, los dedicados a viudas nonagenarias y gángsteres honrados a carta cabal), antros para jóvenes pasantes y profesionistas, gays, obreros, desempleados, subempleados, estudiantes ganosos de averiguar como se divertían antes los de entonces, grupos de amigos no muy convencidos del riesgo que es el sinónimo de las madrugadas alegres. (2006: 111-112)

Examinar a cidade por meio do espelho fragmentado do centro é uma forma de restaurar seu valor simbólico e mostrar como o desenvolvimento na América Latina é, muitas vezes, sinônimo de negligência e abandono da história, da herança e da tradição. É aqui que o artista encontra material para a crítica, mas também para uma fabulação imaginária e uma profecia da cidade futura; é aqui que ele dá forma às relações humanas e às estruturas invisíveis que nenhum mapa pode captar. Vagar nos bairros locais próximos a seu estúdio é, ao mesmo tempo, uma forma de reinventar a viagem de descobrimento da cidade, onde viajar se tornou um desafio diário de resistência para milhões de pessoas. Um dos principais problemas das megacidades latino-americanas é a distância entre a casa e o trabalho, e, na Cidade do México, estima-se que cerca de 30 milhões de pessoas viajam todos os dias por veículos públicos ou privados. A cada dia, 5 milhões de pessoas usam o metrô e mais de 3 milhões de carros percorrem as ruas. Essas estatísticas mostram um enorme problema de infra-estrutura, mas também indicam em que lugar das ruas a maioria dos encontros multiculturais realmente ocorrem e onde o medo e o desejo estão catalisando o contorno imaginário da cidade. A caminhada pelas ruas não é mais uma encenação da autonomia moderna e da liberdade pessoal, mas o último recurso de movimento e transporte que resta para uma população desprivilegiada, e a aventura da descoberta em muitas das grandes cidades da América Latina termina por ser um exercício diário de resistência e sobrevivência.

O trabalho performático de Alÿs elucida uma outra relação mais profunda entre os níveis da cidade não capturada pelas divisões de natureza sociológica de Canclini. Podemos ver que Alÿs trabalha simultaneamente em vários dos níveis pautadas por Canclini, entretanto, mostra, pelo privilégio oferecido ao centro da cidade, que o nível simbólico, no sentido semiótico

## Um passeio pela cidade invisível

de Charles Sanders Pierce, incorpora os níveis da cidade histórica e da cidade imaginada com uma temporalidade de séculos e milênios que mesmo assim é susceptível à momentaneidade da intervenção performática. Por isso o nível simbólico representa a maior atração sobre as ações humanas, os habitantes procuram inserção e interação com as partes históricas mais significativas da cidade. Essa presença popular é o fator mais forte na ressimbolização imaginária de símbolos políticos como a praça El Zócalo em consequência de sua mera atração. O contrário acontece no nível icônico, incorporando a cidade industrializada e também a cidade global de Canclini, e que pertence à temporalidade histórica curta dos projetos projetistas e desenvolvimentistas da modernidade industrializada nos quais as forças políticas tentam moldurar iconicamente a vida e a existência dos habitantes e que são sempre susceptíveis à arbitrariedade política que se impõe sobre o cotidiano orgânico das cidades. Aqui a relação chega a ser de imposição e violência e projetos de urbanização são realizados sem consideração com a geografia nem com a população, frequentemente resultados das ambições políticas imaginárias dos projetistas. Algumas performances de Alÿs, como Vivienda para Todos, polemiza contra essa alienação entre promessas políticas e a realidade humana no nível da realidade da rua. Mas não são apenas os encontros locais e o contato físico que Alÿs aborda em seus projetos, também a cidade global da comunicação é alvo de sua performance como no projeto *1-866-FREE MATRIX* de 2001, em que Alÿs aproveitou a tecnologia digital dos sistemas automáticos de atendimento interativo como uma mídia para a criação de “um passeio virtual no espaço virtual”. Uma das experiências mais alienadas do mundo digital contemporâneo é ser obrigado a interagir com uma secretária eletrônica controlada por um centro de chamadas, e Alÿs converte essa experiência em uma possibilidade de jornada virtual de itinerário criado pela repetição de certas ações dentro de opções dadas. Dessa vez, no entanto, o viajante já não é o artista, mas o participante. Quem faz a ligação conduz a narrativa, escolhendo seu movimento através de uma série de opções, mas no final, obviamente, é o artista que por meio da tecnologia controla as possibilidades e essa experiência simultânea da liberdade de escolha e das restrições estreitas dessas escolhas parece análoga à relação contemporânea com a tecnologia e com a experiência urbana em si.

Convidado pela terceira Biennial Ibero-americana de Lima, em 2002, Alÿs apresentou uma contribuição seguindo o espírito da série *Paradox of*

*Praxis*, com um diálogo entre arte-terra, arte conceitual e suas intervenções na cidade. O projeto se chamou *When faith moves mountains* e fazia uma declaração sobre a capital peruana ao escolher uma área isolada, chamada Ventanilla, a apenas poucos quilômetros dos limites da cidade, onde a ocupação espontânea vem ocorrendo como resultado do enorme crescimento da população urbana de 9 milhões de habitantes. As dimensões do projeto eram épicas: um grupo de cerca de quinhentos voluntários armados de pás formavam uma fila ao final de uma duna de areia de 500 metros de largura e 200 de altura e moviam a areia cerca de dez centímetros de seu local original. Nada realmente foi alcançado; nada acrescentado à paisagem e nada retirado dela. O resultado não era realmente importante, o que interessava era o potencial de mito e fabulação alegórica desse ato coletivo. Aqui o projeto se situava no nível indicial em que encontramos a determinação geográfica e paisagista das cidades e a relação direta entre a cidade e suas condições naturais. Esse nível também é submetido às ações imaginárias do projetismo moderno que tenta superar a inércia temporal dada pelas condições naturais, mas o projeto se interessa principalmente pelo ato fundacional e mitológico que surge em função do desafio das condições naturais para as ações humanas.

Da mesma forma que os passeios artísticos no centro da Cidade do México restauraram os níveis simbólicos do mapeamento urbano e do modo que esse processamento cerimonial e cultural está dando forma à relação histórica entre a cidade e seus habitantes, a ação em Lima realçou o índice de resistência da geografia e da paisagem às projeções icônicas na urbanização e no planejamento da cidade. Em ambos os casos, o objetivo foi uma intervenção crítica na moderna dissociação desses níveis, que se evidencia nas diferentes dimensões de tempo e nas dinâmicas sociais e culturais distintas, com o objetivo de restaurar sua unidade na imaginação e na arte. Ao mesmo tempo em que flagram a falta de coesão, nas megacidades como a Cidade de México, entre as demandas de desenvolvimento urbano e as inércias orgânicas do cotidiano da população, as ações na rua por instantes religam as dimensões simbólicas com as questões atuais mais urgentes. O gesto performático de Alÿs consegue resgatar as camadas informais da vida urbana, dos detritos, da economia informal, do abandono e das existências esquecidas nas ruas, e inseri-las na dinâmica simbólica e histórica da cidade, ou dito de outra maneira, mostra que sem essa vida informal de rua, o centro da cidade não seria o centro da cidade, não seria

seu sistema nervoso, seu pulso e sua energia. A partir dessa matéria-prima a arte se coloca à serviço de narrativas por vir e a performance por instantes esboça relações entre os ritmos cotidianos e transitórios da cidade com a memória informal e oral das ruas e com a potência na criação de novas histórias.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Essa performance não é nova, o artista Brasileiro Arthur Barrio encenou em 1970 o projeto “4 Dias / 4 Noites – Obra em processo” como uma aventura temporal através da cidade. Durante quatro dias e quatro noites o artista perambulou sem dormir pelas ruas de Rio de Janeiro se expondo radicalmente às situações vividas.

#### Bibliografia:

- ALYS, Francis. *The Prophet and the Fly*. Madrid: Turner, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Francis Alÿs: Walks/Paseos* (catálogo). Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 1997.
- DAVILA, Thierry e FRÉCHURET, Maurice. *Francis Alÿs* (catálogo, Musée Picasso, Antibes). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Imaginaros urbanos*. 2. ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- HARVEY, David. Paris: *Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2003.
- MONSIVAIS, Carlos. *The Historic centre of Mexico City*. Madrid: Turner, 2006.
- RABAN, Jonathan. *Soft City*. New York: E.P. Dutton, 1974.
- ROMANO, Gianni. "Francis Alÿs: Streets and Gallery Walls". *Flash Art* (Milan), no 211 (March–April 2000), pp. 70–73.
- THÉRIAULT, Michèle. Francis Alÿs: *The Last Clown* (catálogo). Montreal: Galérie de l'Université du Québec à Montréal, 2000.



# Literatura visual urbana

Claudia Kozak

Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria incompreensión de los pocos i el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes.

Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el ocaso de las miradas.

Eduardo González Lanuza  
*Prisma*, nº 2, marzo de 1922

Unas frases declamadas innumerables veces, hace ya mucho tiempo remanidas, me sirven aquí de epígrafe. No se trata sólo, por qué no, de voluntad de anacronismo. Más bien se trata de dar lugar al trazado de algunas escenas sueltas, que permiten formular ciertas preguntas acerca de la literatura y sus límites en el siglo XX.

Primero, la escena más renombrada: en diciembre de 1921 o en marzo de 1922 (según se trate del primero o segundo número), Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges, Francisco Piñero y Guillermo Juan Borges salían de noche cargados con baldes de engrudo y escaleras a empapelar la ciudad de Buenos Aires con la revista mural *Prisma*: “(...) caminábamos kilómetros – dice Borges – pegando las hojas a lo largo de Santa Fe, Callao, Entre Ríos y México”.<sup>2</sup>

Y luego de la más renombrada, una serie algo caótica de escenas más recientes: entre 1985 y 1994 los poetas mateístas de Bahía Blanca, acompañados por varios artistas plásticos, pintaron sobre las paredes de su ciudad murales y poemas propios y ajenos:

*Papá, me pusiste en la cesta / y sigo río abajo / (nada más que limo en las orillas, /  
pequeñas hogueras a veces, / en los ojos de quienes esperan / ver pasar un cadáver).*  
Fabián Alberdi<sup>3</sup>

En 1994, la última acción de los mateístas selló la pared con un verso de César Vallejo: *Hasta el día en que vuelva, de esta piedra.*

De 1989 a 1994 se editaron en Viedma 18 números de la revista mural *Cavernícolas*, dirigida por Alberto Fritz. Durante la década del 80 y hasta el 4 de octubre de 1991, fecha de su muerte, Cachilo, “el poeta de los muros” dejó huella en las paredes de la ciudad de Rosario de una palabra poética de corte más bien tradicional aunque también enajenada – en los múltiples sentidos que a este adjetivo se le puedan dar –:

*Puertas que abras, donde mueren las palabras empiezan las letras.  
Hombre pena./ sangre y arena. –  
Cartero / hombre hormiga / basurero / mosca / diga  
No hagas mal a nadie / que nadie te vá a matar  
Tenés que morir de anciano / paisano  
Cadáver resto, disculpe si molesto<sup>4</sup>*

En abril de 1999 la revista mural *Paré* comenzó a ser pegada en las paredes de la ciudad de Posadas. En cada número, diferentes hojas tamaño A3 (29,7 x 42 cm), pegadas en distintos sitios trataban una misma temática desde perspectivas y abordajes diferentes, con el resultado de propiciar diversidad de recorridos de lectura. En Buenos Aires, desde mediados de los 90, aparecieron varias series de graffitis / poemas firmados por el grupo *Los Sujetos* o por *Kermarak*. En Santa Fe, el grupo *Las Puertas* son de Adorno escribía frases que actuaban políticamente sobre el espacio urbano en forma más bien transparente, pero también algunas otras aligeradas de su función comunicativa por el peso de una torsión poética.

Las escenas podrían continuar. En Rosario, entre 1960 y 1970, “el poeta manco” hizo uso de las paredes de la ciudad con versos de Felipe Aldana; existió también un proyecto de revista mural llamada *El teléfono*, que, aunque nunca fue pegada en las paredes, tenía previstos siete números cada uno dedicado a otro escritor rosarino<sup>5</sup>; en un texto de María Inés Laboranti<sup>6</sup> se nos habla de un graffitero lector de novelas que imprimía



en las paredes de la ciudad frases extraídas de *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera. En Buenos Aires, el grupo de poesía Abriendo la Boca editó y pegó a partir de 1999 algunos números de un afiche mural de poesía en asociación con la revista Boca de Sapo...

Escenas alejadas en muchos sentidos. De las imágenes ultraístas de González Lanuza a la poesía muchas veces rimada con reminiscencias de gauchesca de Cachilo, hay sin duda una amplia brecha. Sin embargo, esta *literatura visual urbana*, como la llamaré de aquí en adelante,<sup>7</sup> presenta en sus diversas manifestaciones un similar impulso a la experimentación con la palabra / imagen por vocación de ciudad. Esto es, no siempre se trata o se trató de poesía o literatura que podamos adscribir a aquello que llamamos comúnmente “literatura experimental”. Lo experimental acontece, sobre todo, porque se trata de una “literatura” que se imprime sobre la superficie urbana; y la ciudad – cualquier ciudad – de principios del siglo XX hasta ahora se sigue resistiendo a soportarla. Porque sigue resultando extraño, es decir, desautomatizador, que estas palabras / imágenes nos intercepten el paso anestesiado. La ciudad persiste en su objetivo de aplanarnos la mirada.

Incluso el auge contemporáneo de la poesía visual, declaradamente experimental – tecnopoésía, poesía visual y sonora, poesía concreta de nuevo cuño, etc. – podría cruzarse con la literatura visual urbana a la que me refiero en la versión “diseñada” de una parte importante de los graffitis esténcil que se hicieron visibles en muchas ciudades argentinas desde comienzos de los 2000: una misma tendencia de síntesis retórico visual, un mismo juego con la palabra devenida imagen. Lo que se agrega cuando se trata de la calle es la huella del trazo, el grosor de la pintura, el resquebrajamiento de la pared. Anacronismo, nuevamente, de los materiales que ensucian y se espesan sobre las paredes, aunque las palabras / imágenes se reproduzcan serialmente mediante el uso de las plantillas.

Nótese, por otra parte, que no planteo en este recorrido de escenas, en primera instancia, la idea de que aquello que puedan tener en común

se relaciona con sacar a la literatura a la calle, desasirla del soporte del libro para llegar a un público más amplio, aspecto que por supuesto está también implicado, pero que pudo tener sentidos no homogéneos. Roberto Giusti se indignaba, en una entrevista aparecida en la revista *Nosotros* en 1926, por el hecho de que se pudiera suponer que los ultraístas de *Prismas* pretendieran con su gesto de revista mural alcanzar un arte para todos.

¿Qué significa pegar revistas murales, como dicen que van a hacer algunos jóvenes de Montevideo, a imitación de lo que hicieron algunos en Buenos Aires, supongo que a imitación de algunos de París? ¿Pretenden hacer arte para el pueblo? Ellos son los primeros que deben rechazar mi absurda hipótesis; que sí no, la rechazo yo; y no siendo así ¿a quién va dirigido ese *affiche*?<sup>8</sup>

Las vanguardias argentinas – e incluso las llamadas vanguardias históricas europeas con su declarado afán de hacer un arte al alcance de todos, de cambiar tanto el arte como la vida – fueron ciertamente movimientos restringidos, si se quiere, elitistas (lo que no conduce, necesariamente, a una impugnación de mi parte). Cachilo, para volver a uno de los ejemplos anteriores más distantes de la escena ultraísta, no sacaba el arte a la calle, porque para él no había adentro desde donde sacarlo: vivía en la calle.

Aún así, desde las vanguardias históricas al letrismo y el situacionismo o, para dar un ejemplo latinoamericano, desde las experiencias visuales llevadas a cabo por Nicanor Parra a partir de *El Quebrantahuesos*, la idea de una desdiferenciación entre literatura y visualidad urbana ha estado presente. También en las escenas ya señaladas. Recorrer esas líneas permitirá considerar las posibilidades actuales y futuras de una nueva poesía urbana “después de las vanguardias”.

Porque las operaciones que implican sacar a la literatura *fuera de sí* – como si dijéramos, *desaforarla* – no se reducen ni al momento, ni al lugar,

## Literatura visual urbana

ni a los postulados de las vanguardias de los 20. En realidad, se trata de operaciones que exhiben una incertidumbre básica y constitutiva que ha recorrido todo el siglo XX a partir del pasaje de las culturas letradas a las audiovisuales/digitales y que podríamos resumir en una pregunta: ¿cómo sostener pero también limitar una práctica artística que se ha consolidado hegemónicamente a partir del eje de un solo medio – la palabra escrita, sobre todo – en un mundo en el que ese medio, cuando no cumple una función instrumental, deja de tener sentido para la mayoría de las personas?

Cuando las respuestas no se perfilan por el lado del silencio o de la autonomía, opciones que en las prácticas concretas han resultado en diversas ocasiones del siglo XX muy “productivas”, y que podrían encuadrarse dentro de una Modernidad negativa, aparecen las respuestas asociadas a la mezcla de lenguajes. Aparece entonces el planteo de una especie de literatura no literaria. En palabras del Benjamin “utópico” de 1928:

La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro.

(...)

La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico (...). Las nubes de langosta de la escritura, que al habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu, se irán espesando más y más cada año (...) vendrá el momento en que la cantidad se transforme en calidad, y la escritura, que se adentra cada vez más en el ámbito gráfico de su nueva y excéntrica plasticidad, se apoderará de golpe de sus contenidos objetivos adecuados. En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término y sobre todo expertos en escritura sólo podrán colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (sin darse demasiada

importancia) se lleva a cabo la construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico.<sup>9</sup>

Las consideraciones de Walter Benjamin hacia fines de la década del 20 acerca de las posibilidades del fin del libro y del lugar que le reservaba la época a la literatura tendrían que ser leídas, en principio, en función de las preocupaciones políticas del autor. En efecto, en este pequeño libro que Benjamin publica en 1928 y dedica a Asja Lacis, la escritura miscelánea mimetiza en sus saltos temáticos de fragmento en fragmento y en sus títulos heterogéneos cierto nerviosismo de la vida urbana. La escritura, la literatura, acoplada a ese vértigo se desprende entonces del libro para ganar la calle. Según Benjamin, los trazos acostados sobre la página del libro se erigen poco a poco hasta cobrar verticalidad e incluso tridimensionalidad en la vida urbana. Pero la apropiación de este impulso pictográfico – no letrado – por parte de la literatura debe surgir de una necesidad íntima del propio “estilo” que es lo que en *Un golpe de dados* Mallarmé, aunque aún tradicionalista, pudo avizorar. Los experimentos dadaístas posteriores son leídos aquí por Benjamin más como un efecto de reacción frente a la idea de arte vigente que como un modo de intervención política constructiva. Porque aunque Benjamin en algún sentido está avalando también la idea dadaísta de una fusión entre escritura y acción (en otros términos: literatura y vida) está pensando aquí en las posibilidades de una literatura que sea al mismo tiempo acción política, intervención, en confluencia con la transformación de las condiciones materiales de la vida. Es lo que podríamos llamar el momento “utópico” o “revolucionario” de Benjamin, el mismo que puede leerse en otros (pero no en todos) de sus textos de fines de los 20 y principios de los 30.<sup>10</sup> Porque, aunque asume que la escritura urbana cubre el espacio público como *nube de langostas*, es decir, aunque la asume más como plaga que como redención, Benjamin supone un momento en el que la *cantidad se transformará en calidad* ya que la literatura, al tomar los materiales vivos, plásticos, de la calle, *se apoderará de golpe de sus contenidos objetivos adecuados*. No es Dadá sino el constructivismo ruso lo que puede leerse detrás de esta defensa de la verticalidad pictográfica de la palabra poética.

Sin embargo, incluso después del derrumbe de las condiciones objetivas de un cambio revolucionario como el que vislumbró en esos pocos años Benjamin, esta *excéntrica plasticidad* de la palabra poética ha

recorrido todo el siglo XX. Dadaísmo, neoismo, letrismo, situacionismo, fluxus, arte correo, poesía visual, sonora y experimental contemporánea tejen a lo largo del siglo XX un entramado de manifestaciones que recuperan una y otra vez un deseo de mezcla: del arte y la vida, de interioridad y exterioridad, de palabra y de imagen. Pero la pérdida de esos *contenidos objetivos adecuados* de los que hablaba Benjamin, esto es, la disgregación de una coyuntura política que haga visible la transformación radical de las condiciones materiales de vida para todas las personas, pone en duda con frecuencia ese deseo y hasta llega a reinsertar en el circuito del arte aquello que pretendía una libre circulación sin mediación de la institución artística. Lo que deja a quienes nos interesamos por esa palabra poética *fuera de sí* en la incómoda situación de no llamar la atención sobre ella, callar, o casi traicionar nuestros propios enunciados si hablamos de ello.

El caso de los graffitis estencil que proliferaron en muchas ciudades argentinas en los últimos años es bastante revelador al respecto. Por una parte, muchos de ellos se asocian al impulso plástico de la poesía visual que dibuja con palabras, con el plus de significación que le otorga a sus producciones el estamparse en la calle; pero por la otra, la práctica se convierte fácilmente en moda, exhibiéndose con mayor frecuencia en zonas urbanas ligadas al consumo de una bohemia amparada en un florecimiento inmobiliario. En todo caso, quienes los leemos, tendríamos que aguzar la mirada para encontrar, entre la maraña, aquello que verdaderamente produce *otros sentidos*.

¿Pero para quién? Porque el sólo hecho de aparecer en la calle no conduce directamente a una ampliación necesaria de públicos. Pensar una “literatura urbana” no literaria o incluso no letrada no significa, con todo, pensar necesariamente en una práctica popular o masiva sino en una literatura que abisma la palabra poética en otra cosa que no se sabe bien cómo llamar: experiencia artística que ha perdido sus fueros – desaforada, decíamos – pero que se resiste también a ser integrada a la estetización de la vida cotidiana publicitaria. Cuando esa experiencia sale a la calle, literalmente, es experiencia de pararse sobre el abismo del artefacto urbano para descomponerlo, para romper el mecanismo de su funcionamiento habitual. Si lo logra, sólo podrán decirlo sus potenciales lectores / experimentadores, como en cualquier otra práctica del arte. Por el momento, puedo trazar los recorridos de la propia lectura, como si se tratara de cualquier otro cuerpo literario al que presto el ensayo de mis palabras.

*Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el ocaso de las miradas* decía González Lanuza.

3.17 am: *El guardia duerme, la ciudad fabrica insomnios...* dice un graffiti anónimo en Buenos Aires algo menos que cien años después.

Y en la ciudad de Córdoba, unos años antes, alguien escribía, mejor, con García Lorca: *El niño estaba / solo / con la ciudad / dormida en la / garganta.*<sup>11</sup>

No me demoraré aquí resolviendo la cuestión de la valoración estética que es posible sostener para cada uno de esos casos. Aclaro, de todas maneras, que algunos de estos graffitis / poemas apelan más a mis experiencias estéticas que otros. Hay mucho kitsch en las paredes, lo reconozco. Aún así, cada tanto se deslizan hallazgos. Y cuando no, algunos devienen hallazgo sólo por estar en la calle:

*Seamos un llanto*

*O me hago sol o muero estrella*

*Ojos-poesía-veneno*

*Llegó el negro diamante*

*Tus lentes filman*

*Nunca vi el silencio*

*El tibio vacío de las cosas*

Recorrer una ciudad permitiendo que la mirada recoja restos aleatorios de esta poesía visual urbana conduce a una lectura imprevisible que transforma nuestros modos de habitar. Se trata, en realidad, de reponer cierta disposición hacia la lectura; actitud poco frecuente en el espectro urbano. Espectro o fantasma; dando vuelta el enunciado: leer aquí es también reponer una ciudad fantasmática sobreexpuesta a la cotidiana. El “corpus” lo construyen caminantes alertas, lectoras y lectores de paredes. Incluso cuando la palabra / imagen viene planteada “con otras intenciones”. ¿Quién le cree en la literatura a las intenciones de los escritores? Lo mismo debería ser válido para la calle: una serie imaginaria que combinara trazos, colores y texturas adosados a nombres de bandas de rock puede integrar también el corpus<sup>12</sup>:

*Séptimo sepulcro*

*Vértigo*

*Pulso fatal*

*Veneno del viento*

*Vestigios*

## Literatura visual urbana

“La lectura – decía Barthes en 1975 – sería precisamente el lugar donde la estructura se trastorna”<sup>13</sup>. ¿Podrá significar esto, para nuestro caso, que no hay estructura debajo – en y detrás – de esos textos urbanos? La ciudad, establecida según catastros normativos, es la estructura soporte que no se borra pero se trastorna en la lectura de estas palabras/imágenes fuera de lugar. Pero también el lenguaje. Ya en el 75 Barthes consideraba irritante – ociosa, quizá – la pregunta acerca del motivo que hacía que el 50 % de los franceses no tuviera deseo de leer. No asombraría saber entonces que en la actualidad ese deseo de lectura se ve aun más limitado, lo que obtura posibilidades para el trastorno. De la estructura, del sentido, de la palabra, ¿de la vida? Algunos escritores anónimos a veces impresionan las ciudades con restos de un lenguaje que trastorna. Prestarle ojos, retrazar sus coordenadas en un nuevo “poema visual” es ceder en un punto a uno de los placeres más raros y deseados que puede llegar a proporcionar la lectura: hacer que también nosotros, lectores / lectoras, escribamos.

### NOTAS

<sup>1</sup> Publicado previamente en Claudia Kozak (comp.) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp.141-151.

<sup>2</sup> Citado en Ariel Fleischer, “Borges: sus primeros poemas publicados en Buenos Aires” en Revista *Esperando a Godot*, n.º 3, abril de 2005, <http://www.godot.323.com.ar/articulos/arto3/ariel.html>

<sup>3</sup> Citado en Rubén Vázquez Falchi. “Datos mateístas” en <http://lacarota.blogspot.com/2005/01/datos-mateistas>.

<sup>4</sup> Por razones de espacio, transcribo cada texto independiente en una sola línea y estrofas, muy habitualmente con letra mayúscula. Dejo para el final el último texto, “el verdaderamente” último, ya que se trata de aquél que apareció en la calle poco antes de la muerte de Cachilo. Transcribo lo que ya escribí en otra parte: “Si pudiéramos juzgar el valor de un poeta sólo por sus últimos versos, no hay duda de que con éstos Cachilo pasaría a ocupar un sitio más que destacado. Síntesis privilegiada, la palabra de Cachilo – y no sólo su persona – es aquí cadáver pero también resto; se dice y se sabe a la vez pasajera y huella que perdura”. En Claudia Kozak, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 216. Los poemas de Cachilo fueron tomados de <http://www.rosariarte.com.ar/cachilo/index2.htm> y de Claudia Kozak, Gustavo Bombini, Istvan y Floyd, *Las paredes limpias no dicen nada*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1991.

<sup>5</sup> Datos tomados de Gary Vila Ortiz, “Cajón de sastre XII” en <http://www.rosario-12.com.ar/2003/08/13/tcontratapa.htm>

<sup>6</sup> María Inés Laboranti, “El graffiti: una travesía de signos”. Ponencia presentada en el Congreso Nacional de Semiótica Visual, San Pablo, 1996.

<sup>7</sup> Con cierta indecisión, de todos modos, puesto que se trata más bien de un modo en que la literatura sale fuera de sí, o en el que palabra artística – que suele asociarse institucionalmente a lo que llamamos “literatura” – se da en otros contextos.

<sup>8</sup> En *Nosotros*, 200-201, febrero de 1926. Citado en: Adolfo Prieto, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 34.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, “Gasolinera” y “Censor jurado de libros” en *Dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1987.

<sup>10</sup> El mismo de “El autor como productor”, la segunda parte de “Experiencia y pobreza”, algunos de los fragmentos de “París, capital del siglo XIX”, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, entre otros, pero no el de “El carácter destructivo”.

<sup>11</sup> Este último ejemplo está tomado de la exposición fotográfica [Manos anónimas] de Lucía Seguí, realizada en el Centro Cultural San Martín del 20 de octubre al 16 de noviembre de 2003. La escanciación de los versos corresponde a cómo aparecían gráficamente en la pared y no al poema de Lorca. El anterior, de una fotografía de Emilio Petersen cuyo archivo visual de graffitis argentinos “Rastros urbanos” puede consultarse <http://www.elportaldemexico.com>.

<sup>12</sup> Estos nombres de bandas de los que dispongo en la mayoría de los casos fotografías han sido recopilados en Claudia Kozak, *Contra la pared*, op. cit. En general, siempre he tenido la impresión de que poca gente ve las variaciones de la palabra poética encima de la ciudad. De allí que, aun cuando las personas puedan llegar a aceptar como válido un discurso sobre el tema, existe muchas veces cierto abismo de abstracción frente al objeto del que hablo. Sin embargo, se trata de algo cotidiano, que aparece apenas prestamos atención. Después de leer públicamente en la ciudad de Rosario la ponencia que ha dado origen a este artículo, volvía caminando hacia el hotel cuando llamé la atención de mi acompañante respecto de un graffiti que nos salió al paso en la vereda de enfrente, y que bien podría haber integrado el “poema visual urbano” que yo había construido para la ocasión. Decía allí enfrente, sin motivo, de modo extemporáneo: Una almohada de viento.

<sup>13</sup> “Sobre la lectura” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1994, p.49.



# Reconstrucción de algunos encuentros. Basada en notas y recuerdos de las cronistas

## Lara Marmor y Ana Amorosino

Una conversación informal, el backstage de una muestra de fotografías que llega a la revista con la intención de mostrar aspectos de la ciudad que vayan creando zonas de significado sirve de base a esta memoria que tiene la impronta de un rally por el conurbano, muestra lugares de tránsito como museos y aeropuertos y llega hasta el barrio coreano o los supermercados chinos. Esta serie que se inició en Grumo 6.1 continúa la propuesta formulada por Lara Marmor y Ana Amorosino a un grupo de artistas fotográficos cuyo objetivo es abrir la muestra desde los espacios consagrados a otras modalidades de exhibición. La revista se transforma entonces en campo fértil para divulgar la creación.

(sábado 31 de marzo a las 17 hs., taller de Ana, en CONCEPCIÓN ARENAL Y LEIVA): Hemos estado hablando sobre ciudades donde pasa de todo, como BS AS y ciudades donde no ocurre nada, como LUCERNA, SUIZA. También hablamos sobre los taxistas y los hombres – empanada en los semáforos de la ciudad. (miércoles 11 de abril, 20 hs., casa de Lara, en ACEVEDO y CÓRDOBA): **Santiago** muestra las fotos que está haciendo, nos cuenta que la ciudad, el lugar, por primera vez en su obra funcionan como disparador. Sale y hace un recorrido por espacios de transformación de la ciudad, desde la ESMA, PUERTO MADERO y llega hasta AUTOPISTA. Quiere hacer perceptible su transformación. Son zonas con significado, luego se sale del recorrido y busca fachadas / **Oveja**: ¿por qué no del otro lado de LA GENERAL PAZ? / **Santiago**: busco arquitecturas fascistas / **Lux**: no se puede hablar de arquitecturas fascistas, por ejemplo BROOKLIN... / **Santiago**: estuvimos hablando sobre BERLÍN con Charly Nijensohn / **Lux**: en BERLÍN es como jamón con melón / **Florencia**: ¿vas a poner información sobre los edificios? / **Santiago**: no / **Lux** habla sobre las fotos y piensa en los edificios imaginados por Perón y cerrados por Menem / **Santiago**: es un cuerpo de laburo que me tiene entusiasmado / **Lux**: es importante el tamaño para ver lo pijo que no se veía en BERLÍN / **Santiago** señala la CASA DE LA MONEDA sin presencia humana, las obras públicas cayéndose a pedazos / **Oveja y Martín** muestran sus trabajos desde la web y cuentan que fueron

convocados por la DIRECCIÓN GENERAL DE MANTENIMIENTO EDILICIO, que han salido en el diario, registran y comentan todo esto dentro del contexto de elecciones en la ciudad de BS AS. Para este trabajo hicieron bocetos, collages... / **Santiago**: ¿corren cuando trabajan? / **Oveja y Martín**: sí / **Ana**: ¿están conectados con otros grupos? / **Santiago**: ¿se disputan los lugares? / **Martín** da el ejemplo de una PLAZOLETA EN CÓRDOBA y BILLINGHURST y menciona que hay mucho de leyenda urbana / **Oveja y Martín** nos cuentan que son las bombas / **Oveja**: en PARÍS pintan fuera del tejido urbano, acá en cualquier lugar, lugares públicos, casas abandonadas. El problema es lo efímero y los materiales / **Oveja** recuerda cuando hicieron la fachada del COLEGIO LICEO 9 para ayudar a un amigo a que recupere su novia, también nos cuenta que están pensando estrategias para ganar plata, brindar servicios... / **Oveja y Martín** pintaron el colegio en entre 8' y 9', 17 metros, el colegio siempre tuvo murales, Martín fue a ese colegio y a nadie, según su recuerdo, le gustaban / todos: ¿recuperó a la novia? / **Oveja y Martín**: no / **Oveja**: me da pena no tener nada filmado / **Lux**: no se puede estar en la procesión y en la misa al mismo tiempo / **Oveja** responde a una pregunta: hay mucho intercambio en PABELLÓN III DE CIUDAD UNIVERSITARIA / **Lux** retoma el trabajo de LA PLAZA EN FLORES y un comentario que hicieron los chicos sobre la idea de mostrar sus trabajos en una galería de arte y les dice: eso es juego de niños / **Ana**: ¿no hay un planteo político de intervención? / **Oveja**: Pum Pum, Doma ... juegan mucho con lo lúdico, la travesura / **Lux**: ¿son apolíticos? / **Ana**: ¿no tienen una idea política de cómo ven la ciudad? / **Oveja**: no hay una reivindicación del espacio público. Para mí, sí tiene un fundamento político / **Ana**: ¿de apropiación? / **Oveja**: para mí en los chicos no es conciente / **Lux**: ¿todavía existen los Kuwait?, yo me compré y no me animé / (sale el tema de los Vergara en los '80 y la pintura de frases) / **Florencia** muestra sus trabajos, nos cuenta que hace recorridos por la ciudad, toma sus vacaciones en BS AS, pasando las noches en hoteles / **Lux**: ¿es oficial? / **Florencia** nos dice que no, que les hacía creer a todos que estaba de viaje. Relata cómo el estímulo de estos proyectos nace de la necesidad de tener la sensación de estar de viaje, como el arte opera como una excusa ... mandando postales

/ **Lux** marca una oposición entre Santiago, quien trabaja con el exterior y Florencia con el interior / **Santiago**: hay una coincidencia mayor porque yo hice hoteles / **Lux**: ¿cuál me recomendás? / **Santiago**: hice una guía / Lux no sé si le pregunta a Florencia o a Santiago si alguno estuvo en LAS FLORES, el hotel donde se casó Bioy (Casares) / **Florencia**: ¿quieren ver las fotos?, son postales con textos, como un guión cinematográfico/ Florencia muestra fotos de sus cuadros, surgen a partir de la búsqueda de clasificados de departamentos de dos ambientes en alquiler recién pintados. Son pinturas grandes en blanco / **Lux**: ¿mezclas agua y aceite? / mirando las obras Lux recuerda que en SUIZA no había paredes con musgos y se sorprende al ver que en BS AS las hay / Florencia nos habla sobre sus excursiones a SALADILLO, LOBOS, CAÑUELAS, sobre los paquetes turísticos / **Lux**: ¿cuánto salen? / Florencia: \$150 / **Oveja**: es como un rally CONURBANO, le muestran al extranjero itinerarios políticos... / Estanislao comienza a hablar acerca de sus trabajos en los supermercados chinos y resalta que para este proyecto quiere reflotar una parte específica, que son las fotografías que le sirvieron para hacer el video, también habla sobre la dificultad para generar vínculos, la dificultad del idioma... / Santiago relaciona a los judíos ortodoxos y coreanos del ONCE, EL BARRIO COREANO EN EL BAJO FLORES / **Estanislao**: son pobres, perseguidos... / **Ana**: ... para los chinos crisis significa oportunidad / **Estanislao**: en la arquitectura es como si hubiera un protocolo (hace mención a los súper), ahora se están pasando a los locutorios / Santiago recuerda los saqueos con De la Rúa, hay mucho maltrato / Todos hablamos sobre el mito de las ratas en los restaurantes / **Ana**: en JAPÓN la segregación es con los asiáticos / **Estanislao** habla sobre sus pinturas: tienen algo de decorativo, de truco, son productos entre pintura y falsa pintura / se habla sobre la técnica y los problemas de conservación de la obra / Ana habla sobre TOKIO, la gente como reflujo, como sombras dentro de un engranaje, mientras que en BS AS es todo lo contrario: TOKIO no es porosa, es algo perfecto como una máquina. En JAPÓN no encontras el paso del tiempo, el camión en la calle refleja, no hay marcas / **Lux**: es como un americanismo exacerbado / **Ana**: redoblado / **Lux**: redoblamos o nos transformamos en

CHINA. Pobres samuráis deben estar acorralados / **Ana**: están en las empresas. Todos subimos a comer pizza y terminamos hablando sobre las personas que trabajan cuidando los autos estacionados en la calle, sus honorarios, el enojo, las discusiones, la perversión del sistema, la experiencia de quienes tienen auto y quienes no, los \$15 que cobran en RIVER cuando hay partido, las tarifas bajas cuando aparece un auto berreta. Lux hizo una obra de teatro al respecto. Lux y Santiago saldrán a estacionar el auto por la ciudad... Fin del segundo encuentro. (miércoles 18 de abril, 21 hs., casa de Ana, CERVIÑO y SINCLAIR): Llego tarde a la reunión y muy cansada, no tomo nota, tampoco lo hice en el primer encuentro. Todos estamos reunidos en la mesa comiendo, para Jorge es su primera reunión, vienen Martín y los otros dos chicos con los que sale a pintar, Estanislao y Horacio junto a Ana. Jorge les hace muchas preguntas a los chicos de los graffitis, sobre formas, mecanismos, hablamos sobre los lugares, sobre todo de los graffitis en EL BARRIO DE BELGRANO. Subimos a ver los trabajos de Horacio, la primera obra que nos presenta es de 1999, realizada para EL MUSEO DE LA MEMORIA EN BS AS, es un camino en medio de un cañaveral, el camino se va construyendo o deshaciendo en la medida que es transitado, también vemos otros trabajos y Horacio los cuenta bastante rápido, imagino que los chicos de los graffitis se quedan afuera con tanta información. Propongo que la próxima reunión se traiga material para hacerlo circular entre nosotros. Jorge nos muestra sus fotos, la serie de los museos y la de los aviones, nos detenemos a hacerle más preguntas técnicas sobre la primera serie pero hablamos más sobre la segunda, Jorge nos cuenta que estuvo varado en EZEIZA varias horas antes de salir de vacaciones, decidió comenzar a sacar fotos como salida. Nos resultan interesantes estos espacios desde donde documenta su situación, en la sala de espera de los aeropuertos, un lugar de tránsito donde la legislación es diferente ya que dejan de ser territorios de jurisdicción nacional.

Marzo 2007





# Ana Amorosino

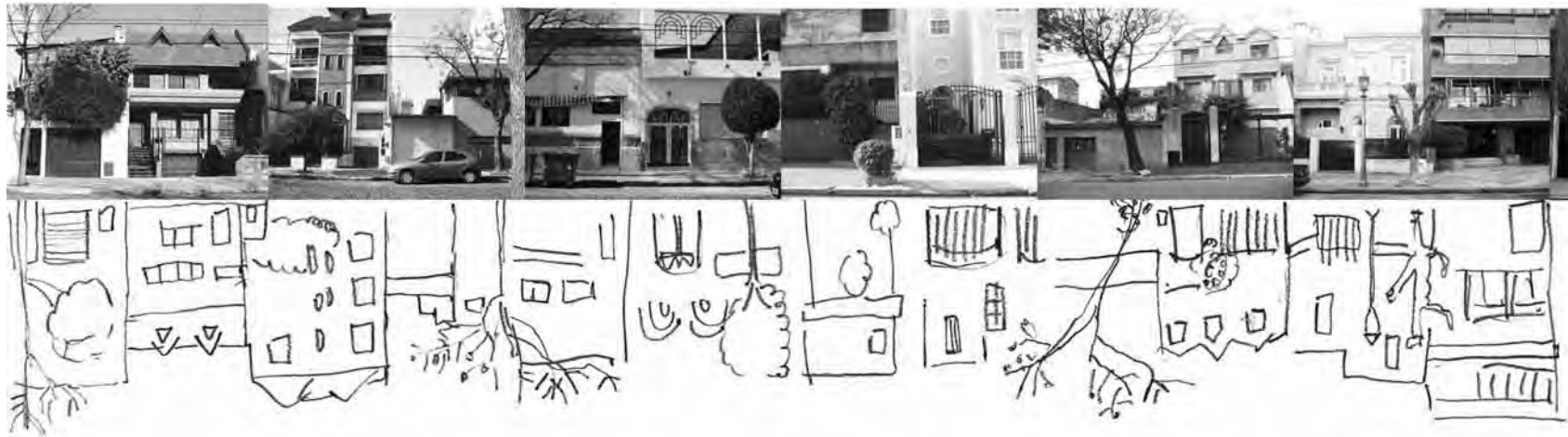
Típicamente ecléctico  
Fotografía y dibujo  
Medidas variables  
2007

Ana Amorosino nace en Buenos Aires en 1948 . Es psicoanalista. Realiza su primera exposición individual en Foro Gandhi, Tokio/Ba (2007). Participa de varias muestras colectivas: Libro de Artista, Espacio Ecléctico, Las camitas, Centro Cultural Recoleta (2003), son algunas de ellas. Es parte del proyecto "lo ridículo" junto a Susana Ditisheim.



Multiplicidad de culturas, tiempos diferentes, inmigrantes, hijos de inmigrantes, nietos de inmigrantes, nuevos inmigrantes. Casas con huellas y como huellas que permanecen. ¿Y los que se fueron? Casa que se reciclan. Se reemplazan. Se descomponen y componen, casa viejas, antiguas, modernas, pos-modernas, de estilos-sin estilos ¿y las veredas?, ¿y el espacio?, ¿y el espacio “común”? El típicamente ecléctico. Mapas y calcos. Cartografía de ideales imaginarios y textos.





¿Cómo se realiza una calle?

Dibujando casitas - casitas múltiples cada una diferente, extraña a la otra. Casa española, casa italiana, casa inglesa. Casa con tejas, con revestimiento de azulejitos azules, casa con revoque blanco. Casa moderna con grandes ventanales. Casa alpina que da a un pequeño jardincito. Casa marina con bolseado sobre la calle, plena de humeantes y ruidosos colectivos. ¿Qué tiempos y que imaginarios crearon esas casas?. ¿Qué le hace una casa a la otra?. ¿Qué un árbol a una vereda?.





# Santiago Porter

Casa de la Moneda  
Fotografía color. Copia Tipo-C  
127 x 165 cm  
2007

Ministerio I  
Fotografía color. Copia Tipo-C  
127 x 165 cm  
2007

Ministerio II  
Fotografía color. Copia Tipo-C  
204 x 170 cm

Hospital  
Fotografía color. Copia Tipo-C  
127 x 167,5 cm  
2007

Santiago Porter nace en Buenos Aires en 1971. Ha recibido numerosas becas y distinciones: Beca Intercampos III, Fundación Telefónica de Buenos Aires (2007), Beca Guggenheim, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Nueva York, Beca Antorchas para estudios en el exterior, Fundación Antorchas, Award of excellence, Society of News Design, Washington (2002) y Visa d'or pour l'image, Festival Internacional de Fotografía Documental, Perpignan, Francia (1997). En 1992 realiza su primera exposición individual, Fotografías en la Escuela Argentina de Fotografía, luego lleva a cabo: Piezas, Fundación Cultural Patagonia, General Roca, Río Negro (2001), Ausencias / presencias, Centro Cultural Aristene Papi, Salta (2002), Piezas, Galería Alberto Sendrós (2003), La ausencia, Fundación Vicente Lucci, San Miguel de Tucumán (2004) y en el Museo de Artes Plásticas Pompeo Boggio, Chivilcoy (2007), Piezas, Leica Gallery, Solms, Alemania, Recent works, Pan American Gallery, Miami, Estados Unidos (2007). Ha sido partes de numerosas muestras colectivas en Argentina, Brasil, Ecuador, Chile, Argelia, Egipto, Alemania, Paraguay y Estados Unidos.



Santiago Porter, *Casa de la Moneda*, 2007. 127x160 cm, copia tipo-C.





Santiago Porter, *Ministerio I*, 2007, 127x165 cm, copia tipo-C



Santiago Porter, *Ministerio II*, 2007, 127x165 cm, copia tipo-C



Santiago Porter, *Hospital*, 2007, 127x160 cm, copia tipo-C



# Florencia Levy

Turismo Local  
Still de video  
2007

Habitación amueblada  
Fotografía color y volante entregado en mano  
60 x 40 cm  
2007

Florencia Levy nace en Buenos Aires en 1979. En 2006 realiza su primera exposición individual Expedición 180 (ramal 155) en La Casona de los Olivera y en 2007 presenta Escena de regreso, 713 Arte Contemporáneo. Desde 2004 conforma diversas muestras colectivas, entre ellas: Ciclo de Video Arte, Museo de Arte Moderno de BA, Transatlántica, Sala de estar, Sevilla, España, Colectiva, Somniac Art Gallery, New York (2007), 14th. Raindance Film Festival, Londres (2006), Certamen Iberoamericano de Pintura, Aerolíneas Argentinas (2004). Ha sido reconocida en múltiples ocasiones: Tercer Premio de Pintura, Salón Nacional de Artes Visuales (2007), Premio regional de Pintura, región Metropolitana, Premio Argentino de Artes Visuales 2006, Fundación OSDE (2006), Mención Especial. Premio Fundación E-com/ Ecléctica (2005), Primer Premio "Premio AAGA a las Artes Visuales 2004", 2da Mención, Premio PROyecto A 3ra Edición, Mención Especial del Jurado, "Premio AAGA a las Artes Visuales" (2003).

## HABITACION AMUEBLADA

Tipo Departamento Nuevos

- **Baño**
- **Kitchenette**
- **Heladera**
- **Tv. por Cable**
- **Aire Acondicionado**  
(frio - calor)
- **A Estrenar**
- **Vigilancia las 24 hs.**

Tel.: 4963-9111

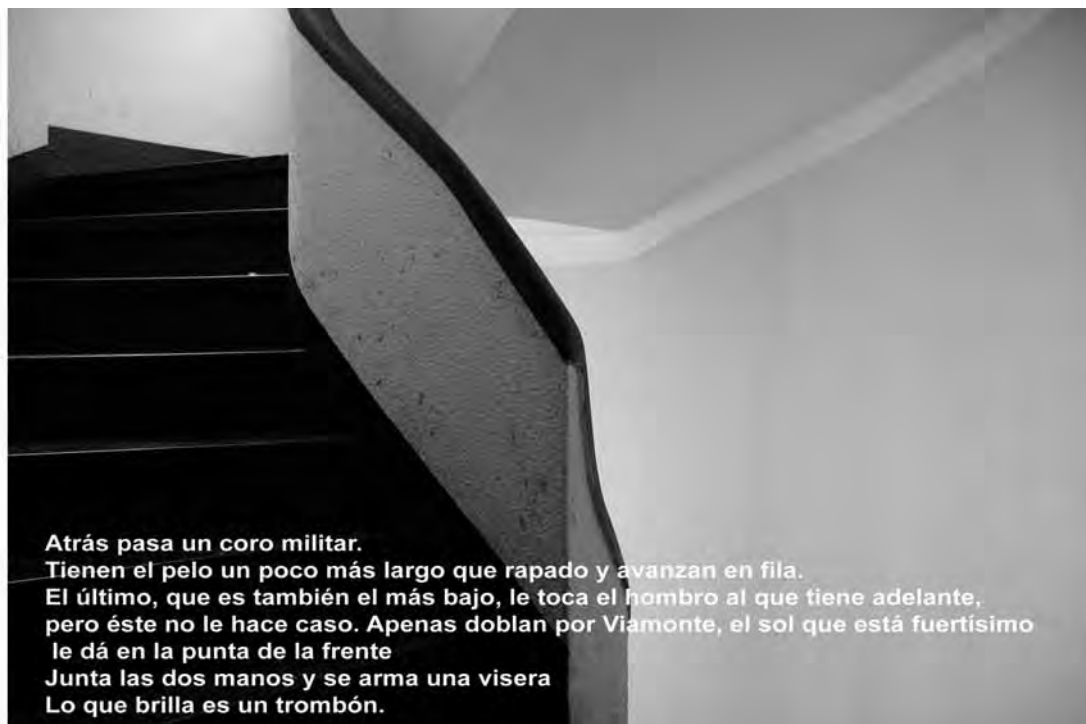
Desde: **\$ 45 x Día**  
PRECIOS ESPECIALES POR PERIODOS PROLONGADOS

\*\*\*\* Ver de 8 a 19hs. \*\*\*\*

■ **Av. Pueyrredón 589** ■

VOLANTE ENTREGADO EN MANO PROHIBIDO ARROJAR EN LA VÍA PÚBLICA LEY 250





Atrás pasa un coro militar.  
Tienen el pelo un poco más largo que rapado y avanzan en fila.  
El último, que es también el más bajo, le toca el hombro al que tiene adelante,  
pero éste no le hace caso. Apenas doblan por Viamonte, el sol que está fuertísimo  
le dá en la punta de la frente  
Junta las dos manos y se arma una visera  
Lo que brilla es un trombón.

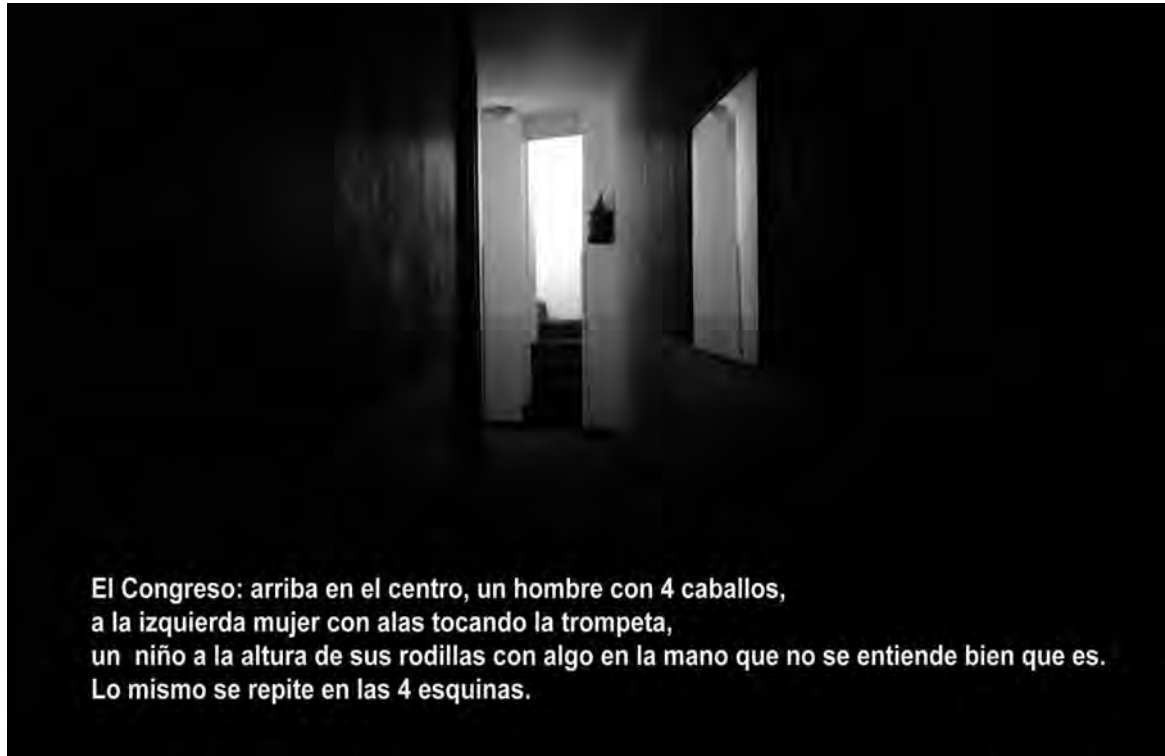
Turismo Local. *Still de video* 2007



*Día 1. Llegada. Instalación en el hotel.  
Tiempo libre para descansar.  
Visita a la ciudad monumental:  
Plaza del Congreso.  
Rincones encantadores.  
Visita a la Catedral, abrazo al santo.  
Recorrido por los lugares más típicos.*

Turismo Local. *Still de video* 2007





El Congreso: arriba en el centro, un hombre con 4 caballos,  
a la izquierda mujer con alas tocando la trompeta,  
un niño a la altura de sus rodillas con algo en la mano que no se entiende bien que es.  
Lo mismo se repite en las 4 esquinas.

Turismo Local. *Still de video* 2007

# DOSSIÊ DEBATE:

## Identidade, espaço e cultura

O dossiê que apresentamos a seguir discute questões relacionadas com o espaço e o território, o local e o global, no urbanismo, nos deslocamentos produzidos no campo artístico e intelectual e nas práticas literária e poética.

Angela Phyrston debate os modos de consolidação das cidades latino-americanas como modelos de urbanidade e de modernidade. Assim, traça um percurso que parte da cópia do modelo europeu e chega ao momento em que as cidades latino-americanas se tornaram elas próprias referências, não apenas para as cidades menores de seus países, mas também de um outro tipo de urbanidade, transformando-se em modelos de uma urbanidade periférica e alternativa.

O texto de Saint-Clair Cordeiro discute políticas urbanas no caso específico da renovação na área central de Belém. Um dos conceitos fundamentais é o de *território* que, longe de significar apenas o espaço, pressupõe a correlação de forças entre agentes diferenciados. Os territórios projetam relações de poder no espaço, configurando-se como espaços definidos e delimitados por tais relações.

Eneida Cunha Leal reflete sobre a cidade de Salvador enquanto lugar de produção de imagens da negritude, da brasilidade afro-descendente e da convivência inter-racial. É no contexto da discriminação e da extremada violência, diz Eneida, que emerge a construção cultural da africanidade baiana. Através de músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil (da música como espaço de construção de imagens identitárias), a autora mostra algumas transformações que se produziram nas últimas décadas no cenário cultural e social baiano.

Angélica Madeira, por sua vez, propõe pensar a prática artística na vida urbana na América Latina, a partir do conceito de *itinerância*, entendido

como deslocamento dentro de um circuito, buscando compreender os agenciamentos sociais e a ordem que rege cada campo, definindo relações entre práticas e *habitus*. Realizando um percurso histórico que vai do período colonial ao início deste século, passando pelas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, o texto acompanha os movimentos do processo civilizador e seu vínculo com as artes.

Carlos Capela aborda *Os sertões* como projeto que, ao lançar os olhos sobre o passado imediato, busca um ajuste de contas com o presente. O livro de Euclides da Cunha é analisado como um desafio a não dar as costas para as falhas e as faltas da História, antes que como uma representação dos fatos ocorridos. A partir de certas *figuras do espanto*, que aparecem também na obra do pintor espanhol Francisco Goya, o texto sinaliza que *Os sertões* é, antes de tudo, uma denúncia contra o fechamento da História que acena para os limites de uma razão universalizante.

No texto de Florencia Garramuño encontramos uma reflexão acerca das conseqüências na poesia contemporânea de uma *sensorialidade* e uma *sentimentalidade* exacerbadas. Numa poesia, como a de Marcos Siscar e Sergio Raimondi, que produz uma minimização do sujeito, tornando-o vulnerável sem fazê-lo desaparecer completamente, predomina não mais a experiência ou a percepção, mas o sentir como forma de exploração do real.

Finalmente, Beatriz Resende fala de uma literatura cuja marca é a manifestação de uma urgência diante da convivência com o intolerável da violência urbana. Em narrativas fortemente marcadas por um *pathos* trágico, a força recai já não sobre questões do passado, mas sobre o momento imediato e sobre a banalidade da violência no cotidiano. Ao trazer à tona esse debate, a literatura se assume como incontornavelmente política.



# Fragmentos urbanos: identidade, modernidade e cosmopolitismo nas metrópoles latino-americanas

Angela Prysthon

O propósito desta comunicação é debater os modos de consolidação das cidades latino-americanas como modelos de urbanidade e de modernidade. Objetivamos investigar como a partir das referências das grandes metrópoles mundiais, e muitas vezes Madri e Lisboa, foi constituída e disseminada uma idéia de “civilização” latino-americana.

Pretendemos investigar de que maneira as cidades latino-americanas se tornaram elas próprias modelos, referências, não apenas para as cidades menores dos seus países, mas também vieram a ser padrão de um outro tipo de urbanidade, transformando-se em modelos de uma urbanidade periférica e alternativa. Muitas vezes até instituindo novas formas de olhar e pensar a cidade. Esse movimento constante (de busca de referências nas grandes metrópoles mundiais, de incessante procura de adequação a padrões – de certo modo impossíveis – de modernização internacional e, simultaneamente, de estabelecimento de um novo cosmopolitismo síntese, de consolidação de um modelo alternativo e híbrido de cidade) faz da história cultural latino-americana um ponto de partida privilegiado de análise (como objeto e como ponto de vista) e faz da produção cultural latino-americana um foco muito rico e cheio de nuances para a compreensão da cultura global. Embora seja importante ressaltar que essa busca de modelos não é uma prerrogativa latino-americana ou periférica. Adrián Gorelik afirma que:

Todas las ciudades se espejaron siempre en otras ciudades, buscando modelos que encarnan virtudes o vicios, Jerusalem o Babilonia, o, menos metafóricamente, la dignidad del progreso o de la historia, París o Nueva York, Venecia o Barcelona. (GORELIK, 2004, 73)

O conceito de cosmopolitismo enquanto fenômeno urbano, de avanço tecnológico, da utopia do novo, se tornará importante não apenas para os grandes centros, para as grandes metrópoles européias que se constituíram como arquétipos da modernidade urbana, mas é um dos pilares da formação

dos modernismos locais, dos movimentos artísticos de vanguarda nos países periféricos. Ao mesmo tempo, enquanto a atitude cosmopolita vem servindo de modelo para as culturas periféricas desde os séculos XVIII e XIX (este artigo refere-se especificamente à América Latina), a apropriação do exotismo, de elementos culturais não-europeus nas primeiras aparições do modernismo (influências africanas no Cubismo, primitivismo, jazz etc.) não deixam de fazer parte do cosmopolitismo metropolitano. Edward Said nota, entretanto, que:

Most histories of European aesthetic modernism leave out the massive infusions of non-European cultures into the metropolitan heartland during the early years of this century, despite the patently important influence they had on modernist artists like Picasso, Stravinsky and Matisse, and on the very fabric of a society that largely believed itself to be homogeneously white and Western. (SAID, 1994, 292)

Se, do lado europeu, essa influência periférica no modernismo ocidental foi, em parte, constante e deliberadamente omitida da maioria dos relatos históricos desse modernismo “dominante”, do lado dos países periféricos, a hegemonia da visão européia vai provar ser difícil de ignorar ou superar.

Nos países da América Latina, a idéia de cópia de modelos metropolitanos foi considerada, desde o período colonial e quase sempre durante as épocas anteriores aos movimentos modernistas, como característica inerente das culturas dessa região, como um fardo a ser carregado por todos os artistas, escritores e pensadores das “margens”. Na verdade, a cópia da cultura européia configurava-se como única forma de legitimar a produção cultural desses países. Neste sentido, a adoção de uma postura cosmopolita talvez tenha um peso, uma gravidade maior na periferia do que no centro. Os sonhos tecnológicos e a fascinação pela moda são mais fantasmagóricos (porque mais distantes, porque em geral chegam depois) para o artista periférico e quizá por isso de alguma forma mais intensos. Convém,

entretanto, não admitir ingenuamente, de antemão, que os latino-americanos seriam mais cosmopolitas que os europeus por esse motivo. De modo geral, inclusive, a afirmação de um produto cultural cosmopolita é mais relevante dentro de um contexto interno (a saber, de um nível nacional) que no contexto amplo exterior (internacional). Como se a cultura cosmopolita fosse mais importante diante de um consumidor local (que estaria supostamente mais exposto aos fascínios das “diferenças em desfile”) do que diante de um mercado mundial (já que o que faria “diferença” seria a cor local, a “diferença” regional ou as marcas folclóricas).

Jeffrey D. Needell menciona um padrão comum nas relações entre a cultura dos colonizados e a dos colonizadores, como constando de três etapas: conflito, adaptação e rejeição (NEEDEL, 1993, 12). De acordo com a sua abordagem, estas três fases se estenderiam desde o início do processo colonialista propriamente dito até um período em que já não se tratava de ser colônia, mas neocolônia (colonialismo cultural apenas, sem que necessariamente existisse vínculo oficial). As últimas décadas do século XIX na América Latina se inscrevem mais certamente na segunda fase do colonialismo cultural, na qual é indispensável a adaptação aos moldes cosmopolitas europeus para que os intelectuais (mais provavelmente também parte da elite econômica) destes países vejam a si próprios fazendo e tendo sentido.

Desde a época colonial, a problematização da “impossibilidade” da afirmação de uma cultura autóctone e das relações da colônia com a metrópole já se havia configurado como o eixo de discussão sobre a identidade cultural da América Latina. Entretanto, a adoção de modelos culturais europeus em um contexto diferente do original ia além do âmbito cultural, fazendo parte de uma estrutura maior, que também dizia respeito a ordens econômicas e arranjos políticos. A óbvia inadequação de certos modelos para o contexto latino-americano não impediu, contudo, que aparecessem soluções imprevisas, originais e sugestivas de combinação entre os elementos nativos e a imitação da metrópole.

Inclusive, simultaneamente a esse movimento de constantemente buscar no estrangeiro (na metrópole) os embasamentos econômicos, culturais e políticos, surge também a ideologia da “identidade nacional”. Justamente quando aparece a noção de que o produto de integração do elemento alienígena com o autóctone vai fundar uma identidade única, iniciará uma cultura propriamente nacional. As “identidades nacionais” latino-americanas estariam sempre, portanto, sob o signo da miscigenação, do hibridismo, do “atraso” e, no mínimo, do descompasso (em relação à metrópole). Considerando-se que tanto hibridismo quanto descompasso são conceitos extremamente negativos no pano de fundo dessa época (século XIX e início do século XX), a auto-imagem resultante para os países latino-americanos não pode ser muito positiva. De um lado o hibridismo, que conota, durante o século XIX e grande parte do século XX, degeneração racial e conseqüentemente sócio-cultural (YOUNG, 1995, 1-25); do outro o descompasso, o atraso em relação às organizações políticas, ao avanço tecnológico, às modas culturais do “Centro” desenvolvido. A identidade cultural latino-americana foi, assim, sendo desconsiderada (tanto por europeus e norte-americanos como pelos próprios latino-americanos) ao longo dos séculos por sua “irrelevância” no mundo ocidental, por estar permanentemente neste lugar intermediário entre Mesmo ocidental e Outro exótico.

O nó da questão é que a Ibero-América sempre foi vista, mesmo por seus pensadores clássicos, não como autóctone, mas simplesmente como obsoleta. (MORSE, 1988, 127)

Apesar da hegemonia de uma visão negativa ou simplesmente negligente das identidades e culturas nacionais latino-americanas (principalmente da parte dos “metropolitanos” europeus e norte-americanos), não só despontam os nacionalismos, como também a construção de uma contra-ideologia, que mina e/ou relativiza as hierarquias, e de uma dialética da colonização

## Fragmentos urbanos: identidade, modernidade e cosmopolitismo nas metrópoles latino-americanas

na América Latina. Embora entre uma e outra atitudes (sentimento de inferioridade ou proclamação de uma superioridade nacionalista) perante o problema da colonização cultural exista o predomínio de uma das duas em distintas épocas, não existe, porém, uma cronologia linear e óbvia que possa definir tal processo. As três etapas da relação cultural entre colonizados e colonizadores descritas por Needell tanto podem se suceder, como se alternar ou mesmo estar em ação simultaneamente.

A concepção de culturas “genuinamente” nacionais latino-americanas faz parte dessa busca de identidade, na qual, em determinados momentos, prevalece a oposição e o combate a tudo o que vem de fora, ao alienígena e ao estranho. Nesses momentos, também pode começar uma oposição entre cosmopolitismo e nacionalismo e, a partir disso, podem aflorar posições conservadoras em relação à cultura popular, à existência de tradições únicas, à originalidade de um povo. Pode vir à tona, da mesma maneira, a lógica do “arielismo” como concebido pelo uruguaio José Enrique Rodó (RODÓ *apud* MORSE, 1989), em que a América Latina simbolizaria o lado mais “espiritual, cultivado e heróico” do Novo Mundo, enquanto os Estados Unidos seriam o emblema da “vulgaridade, do utilitarismo e da mediocridade da democracia”. Contudo, isso também demonstra que sempre será vai ser praticamente impossível sair dos limites de uma tradição e visão de mundo ocidentais (o que pode servir como denúncia da ingenuidade e inutilidade dos nacionalismos isolacionistas e puristas), sempre estará presente a dualidade margens-centro. Como se a América Latina fosse estar sempre condicionada (e “condenada”) pela existência dessa arquetípica anterioridade da metrópole européia.

Mas, exatamente por fazer parte (ou ter sido obrigada a fazer parte) da tradição ocidental, a América Latina é “forçada” a entrar em contato e participar da modernidade, por mais difícil que isso seja para a situação periférica. A modernidade na América Latina é, de início, apenas um desejo: desejo de tecnologia, de urbanidade, de liberdade e de transcendência dos localismos e provincianismos do subcontinente. A modernidade é o grande projeto ocidental e, como parte do Ocidente, a América Latina quer alinhar-se a ele. As dificuldades provam ser maiores que o desejo e a modernidade na América Latina fica reduzida a uma modernização atrapalhada, inconclusa e definitivamente desigual. Seja por uma inerente “inabilidade” democrática herdada do estatismo ibérico ou por razões que escapam à lógica historicista e positivista, a modernidade chega para poucos latino-americanos (e não

havia chegado tampouco para *todos* os do Centro, vale lembrar), para aqueles que pertencem a uma exclusivíssima elite intelectual e, principalmente, econômica. E esta elite periférica vai, em geral, continuar seguindo os preceitos da imitação da metrópole e vai inutilmente correr contra o tempo para compensar o atraso cultural e tecnológico. Ela também tenta ignorar as margens das margens, os ainda mais atrasados dentro do “grande atraso” que seria a condição periférica.

Os burocratas e a maioria dos ideólogos, economistas e políticos latino-americanos viam, desejavam e efetivamente trabalhavam para uma modernidade (modernização) calcada em modelos europeus — com isso também trazendo à tona dívidas externas assombrosas, dependência econômica, social e cultural —, ignorando que estes talvez fossem “inaplicáveis” à sua realidade. Alguns intelectuais e artistas e os movimentos que estes criaram, entretanto, souberam equacionar (até por estarem na privilegiada posição de prescindir de resultados políticos) o desejo de modernidade e cosmopolitismo com uma bem fundamentada dialética da colonização, principalmente depois de um primeiro impacto cheio de deslumbramento e afetação. As vanguardas latino-americanas conseguem simbolizar para a região (mais do que a sua contraparte representada pelos políticos) uma sensação bem mais concreta de pertencer à modernidade, de fazer parte de um novo mundo.

Entretanto, não é mais possível ignorar a real modernização que ocorria nas cidades latino-americanas a despeito das irregularidades e impropriedades deste processo.

No sorprende entonces que modernidad, modernización y ciudad aparezcan entremezclados con nociones descriptivas, como valores, como espacios físicos y procesos materiales e ideológicos. (SARLO in BELLUZZO, 1990, 32)

Algumas cidades latino-americanas, as capitais sobretudo: Buenos Aires, Cidade do México, Santiago, São Paulo etc., tiveram um crescimento gigantesco entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Um crescimento que significou a expansão das diversidades cultural e tecnológica, cosmopolitização compulsória da cultura urbana nessas emergentes novas metrópoles. Então, a modernidade (urbana, econômica e cultural) latino-americana experimentada neste período prepara o terreno para as vanguardas estéticas. As cidades e a sua evolução em cidades

*modernas* serão a principal referência também para os cosmopolitas latino-americanos.

A efervescência sócio-cultural e tecnológica das metrópoles é um dos temas recorrentes dos primeiros modernismos e vanguardas latino-americanos. Todas as novidades que aparecem junto à cidade moderna entram na poética vanguardista: *tramways*, cinematógrafos, publicidade, automóveis, até máquinas de costuras, esportes, danças, figurinos ilustrados... E os cosmopolitas do mundo inteiro, ávidos por essas novidades, dos *gadgets* e sonhos modernos da nova cidade dirigirão o seu olhar para um lugar em particular: Paris. Paris é a Meca dos artistas latino-americanos do início do modernismo, é a matriz de onde se originam todos os discursos cosmopolitas, é a fonte do que pode haver de mais heterogêneo nas culturas ocidentais na virada do século. Para Jorge Schwartz,

Essa dependência cultural dos intelectuais latino-americanos que vêem Paris como modelo, mito e meta, aparece definida da seguinte maneira por Horácio Quiroga, em seu Diário de viagem a Paris: “Para nós, pobres desterrados da suprema intelectualidade, a visão de Paris é a nostalgia de um lugar que nunca vimos e que, hoje ou amanhã, nos leva a conhecer Paris (...)” Esse caráter mítico aparece corroborado por Darío, ao descrever sua chegada a Paris: “E eu ia conhecer Paris, realizar o maior anseio de minha vida. E quando na estação Saint Lazare pisei terra parisiense julguei encontrar solo sagrado”. (SCHWARTZ, 1983, 14)

Esta concepção de um Centro de onde emanam todas as possibilidades da modernidade e o qual todos têm de seguir para não correr o risco de estagnação, obsolescência e, sobretudo, provincianismo, é uma das principais características dos primórdios do modernismo na América Latina. Os intelectuais e artistas, tal qual as elites políticas, buscando numa longínqua (e idealizada) metrópole o aval e as garantias para a sua afirmação no mundo moderno. (Não deixa de ser irônico que quanto mais autoconsciência de provincianos, mais essa vontade de copiar, de não ser provincianos, de estar em Paris.)

A partir do instante em que os primeiros modernistas (ou pré-modernistas) latino-americanos começam a se dar conta da transformação gradual de suas próprias cidades em metrópoles modernas, em “Parises” de dimensões menores, mas comparáveis, a fascinação com o Centro continua e aparecem os paralelismos, as transferências e adaptações de mitos urbanos europeus

(parisienses em geral) para o cenário local. As cidades latino-americanas vêm surgir os seus *flâneurs*, que esbarram em dândis e *demoiselles* muito *chics*, passeando em recém-inaugurados bulevares ou galerias com o último modelo do figurino, esperando a hora do chá para entrar em elegantes cafés. A tecnologia começa a estar ao alcance de uma parcela maior da população urbana. A vivência dessas conquistas da modernidade altera profundamente não só o cotidiano das pessoas (pessoas abastadas, vale ressaltar), como também instiga novas maneiras de pensar e intervir sobre a realidade, em termos artísticos, inclusive. As linguagens adquirem um repertório inédito, renovam-se, rompem com o passado. Nesse primeiro momento, a técnica, a moda e um acentuado esteticismo ocupam o centro das atenções neste renovado repertório. A “descoberta” da modernidade na América Latina significa um impulso de otimismo tecnológico e social, a crença absoluta na lógica ocidental do progresso (esse viés otimista dos primeiros “modernos” latino-americanos vai estar mais evidente em cronistas, nos diários de viagem e nos prosistas mais leves).

Porém, a consciência da modernidade e o advento de movimentos de vanguarda latino-americanos significaram também uma nova maneira de conceber a identidade nacional e resultaram numa revisão dos valores culturais próprios ao subcontinente. Ou seja, depois desse primeiro estágio de identificação total com a metrópole, as vanguardas latino-americanas passam a buscar na combinação urbanidade moderna, transnacional e tecnológica, e nas raízes nacionais e populares a receita de uma modernidade e modernismos estritamente “originais”.

La tendencia modernizadora de la racionalidad metropolitana usa lo nuevo como categoría de exportación, para que la red periférica se ponga al día en materia de novedades y suscriba — dependientemente — su dogma centralista de progreso. Esta red periférica, en su conformación latino-americana, recibe lo nuevo como categoría escindida que le habla de sus propios descalces de identidad entre pasado y presente, entre universalismo y regionalismo, entre dependencia y autonomía. (RICHARD in BELLUZZO, 186)

É exatamente a tensão entre esses elementos que define uma espécie de novo marco zero — como no título de uma das últimas obras de Oswald de Andrade — (embora o marco zero latino-americano, ao contrário de sua contraparte européia não poderia prescindir do passado — mesmo

## Fragmentos urbanos: identidade, modernidade e cosmopolitismo nas metrópoles latino-americanas

que um passado revisitado anarquicamente — para existir) para as culturas latino-americanas. A maioria dos movimentos de vanguarda latino-americanos já identifica desde os seus inícios a necessidade de uma redefinição de papéis do nacional, do popular e da conjunção destes como a emergência de uma cultura cosmopolita que avançava de acordo com preceitos metropolitanos.

A partir das redefinições culturais específicas da região, o modernismo e as vanguardas latino-americanas se inscrevem num projeto de redescobrimto da América (da sua América) e das respectivas “argentinidades”, “brasilidades”, “mexicanidades” etc.. Vão entrar no jogo das identidades nacionais modernas latino-americanas, então, o aprofundamento das discussões raciais (num plano que visa ultrapassar as interpretações racistas e positivistas do século anterior), a idéia de fusão e síntese de várias culturas em uma, a valorização das tradições locais e o redimensionamento da noção de cópia e original. De certo modo, se os modernismos periféricos por um lado destroem as ultrapassadas teorias da sua própria inferioridade racial e cultural, por outro preenchem o vácuo ideológico dessa destruição com igualmente míticas noções da superioridade da mescla (tanto racial, como cultural); de uma (superficial) modernização tecnológica como sinônimo de modernidade política e social (o que leva ao esquecimento das enormes desigualdades de classe e de raça nas sociedades latino-americanas); da cultura tradicional, em certos casos, como uma categoria estática na qual as mudanças ou elementos externos seriam indesejáveis, em outros como única redenção possível do nacional moderno, como fetiche do exótico, do característico, do original. Vê-se, portanto, a posição extremamente complexa dos modernistas e vanguardas latino-americanos quando se impõe, ao mesmo tempo, a retomada de um passado (incluindo o passado pré-colonial), a opção por uma utopia futurista na qual raízes e identidades nacionais são irrelevantes e uma visão de mundo que cada vez mais clama por uma sensibilidade subjetiva e um individualismo anti-heróico.

Esta tensão entre passado, presente e futuro, entre individualismo e tradição coletiva, promove, por sua vez, uma prática dialética nas artes latino-americanas modernas; esta tensão está na base do discurso da maioria dos representantes das vanguardas da época (Jorge Luis Borges, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Vicente Huidobro, entre muitos outros), cuja produção revela a inexorabilidade da experiência latino-americana: ser *Outro* e *Mesmo*, simultaneamente, não podendo ser plenamente nenhum dos dois. É uma condição marcada por “impossibilidades”

plenas de possibilidades. Sendo *Outro*, o espaço latino-americano vai ser sublinhado como território do exótico, do curioso, do marginal, assim difícil de enquadrar-se num “Cânone universal”. Em sua posição de *Outro*, a cultura da América Latina será sobretudo o resultado de um passado, de uma tradição “nativa” pré-colonial e da “ultrapassada” atitude civilizatória ibérica (um quase-*Outro* europeu). De acordo com a concepção hegeliana, portanto, fora da história, fora do Centro e da modernidade representados pelo Norte da Europa. Pois, de um lado, temos as culturas nativas (“primitivas”) e de outro, a tradição “pobre” e “desimportante” dos países colonizadores, Espanha e Portugal. Entretanto, a América Latina também pode inscrever-se como *Mesmo* em outras visões, pois, como já foi dito antes, não escapa à modernidade — mesmo que incorporando-a de maneira problemática —, nem à tradição ocidental, nem aos ideais do Iluminismo. Mas a América Latina, sendo *Mesmo*, estará sempre sob o signo do atraso e da dependência, será sempre um arremedo pálido de um *Mesmo* muito mais poderoso que ela.

Na encruzilhada entre duas impossibilidades (de ser *Outro* e de ser *Mesmo*), encruzilhada perfeitamente encarnada pelo ‘Tupy or not Tupy, that is the question’ do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, a América Latina está exatamente no ponto intermediário entre o auto-exotismo e cultura ocidental, entre o primitivo e o sofisticado, entre o rural e o urbano, entre provincianismo e cosmopolitismo, finalmente entre *Outro* e *Mesmo*. A arte das vanguardas e os modernismos latino-americanos captam justamente esse espaço intermediário, esse cruzamento de “impossibilidades” que se torna paradoxalmente fértil em suas mãos e mentes. Nesse momento, em que o artista latino-americano reconhece o sentido crítico da modernidade dentro do seu próprio contexto, as subseqüentes experiências formais redefinem o projeto de autonomia cultural e política da região em termos mais abertos e sugestivos. Os manifestos que proliferam na América Latina durante as primeiras décadas do século XX são um exemplo disso, como demonstra com humor Girondo no manifesto para a revista *Martin Fierro*:

“MARTIN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés. (GIRONDO in IBIDEM, 262-263)



O humor dos manifestos e declarações modernistas latino-americanas neutraliza e subverte a tendência anterior de considerar-se um fardo ou uma fatalidade o destino cultural das “periferias”. Há, nessa época, um verdadeiro entusiasmo e uma sincera alegria na produção artística e cultural das vanguardas latino-americanas, apesar de todos os horrores e desolação emergidos no mundo moderno.

*A alegria é a prova dos nove. (ANDRADE in IBIDEM, 247)*

Lembra-nos mais de uma vez Oswald de Andrade. E esse otimismo não poderia ser mais integral se não estivesse aí no Novo Mundo, na América Latina, com tantas promessas a serem cumpridas, com tantas potencialidades a serem exploradas. O programa das vanguardas reside precisamente em utilizar e propagar a energia fundamental da América Latina, em estender as promessas inerentes da região como base criadora.

O foco e ponto de partida dos projetos vanguardistas está nas cidades, nas progressivas metrópoles latino-americanas. Nelas, a concentração de energia e promessas do Novo Mundo são maiores. Nelas está a prova de uma adesão (desigual, atrasada, ingênua, mas adesão assim mesmo) à modernidade. A movimentação intelectual latino-americana do início do século XX está voltada indubitavelmente para o âmbito urbano e para todo o imaginário ligado à cidade moderna, que ganha um impulso considerável com os novos meios de transporte e comunicação. Cidade e técnica são, pois, as fontes de metáforas mais poderosas, mais estimulantes, para os vanguardistas latino-americanos. Cosmopolitismo e tecnologia passam a ser, como no modernismo europeu, os pontos-chave nos esquemas modernistas:

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo, sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el asensor eléctrico. (ARCE in IBIDEM, 247)

As cidades e o espírito urbano são invocados constantemente nas vanguardas latino-americanas, assim como nas predecessoras européias. Porém, os latino-americanos acrescentam ao sentimento cosmopolita

uma dimensão muito mais evidente de mistificação localista da cidade, que por vezes poderia ser resultado de um sentimento nacionalista e de um reconhecimento da superioridade da *diferença* latino-americana. Ou seja, ao contrário do cosmopolitismo em geral expatriado europeu, a noção de pátria, de estar em cidades que pertencem a uma determinada cultura, é mais forte mesmo nos mais cosmopolitas dos vanguardistas latino-americanos: sobretudo Borges e seu *Fervor de Buenos Aires* (1923), Mário de Andrade e sua *Paulicéia Desvairada* (1924). A cidade, para além de sua condição de cosmópolis tecnológica, é o centro da construção de uma cultura nacional, é o símbolo da própria identidade nacional (e continental também) que surge da diversidade metropolitana. Ser cosmopolita na periferia, portanto, implica no reconhecimento da diferença latino-americana e na inserção dessa diferença no contexto mais amplo da metrópole moderna, da cosmópolis arquetípica da modernidade ocidental.

As vanguardas latino-americanas da primeira metade do século XX operam nos domínios de uma síntese entre o progresso tecnológico e urbano e o universo natural e simbólico da América Latina, como receita para estéticas modernistas autênticas e originais. Poder-se-ia dizer também que essas estéticas estão contaminadas por um sincretismo cultural no qual serão vão ser apropriados tanto os elementos primitivos e exóticos do passado não-ocidental como também tudo o que há de mais ocidental, como as noções de progresso e decadência, a cultura tecnológica e seus princípios maquinistas, o individualismo... Cabe lembrar, contudo, que os modernistas metropolitanos também lidaram como uma síntese parecida ao incluir na sua estética passeios pelo primitivismo, pelo exotismo, por sinais de uma exuberância não-ocidental (Picasso, Stravinsky etc.) reforçando a idéia da anterioridade européia e da apropriação desse modelo pela periferia.

Ironically, the ‘liberating’ possibilities of an international, oppositional, and ‘revolutionary’ modernism for early-twentieth century ‘Third World’ writers and artists came into being at a time when modernism itself was recuperating the cultural products of non-western countries largely within an aesthetic of the fragment. (SANGARI in ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1994, 145)

Ou seja, esses produtos culturais não seriam os pontos focais ou fundamentais que originariam essa estética. Seriam fragmentos-bônus de um mundo cada vez mais sujeito à mercantilização da cultura. No caso

## Fragmentos urbanos: identidade, modernidade e cosmopolitismo nas metrópoles latino-americanas

da estética modernista latino-americana, ao contrário, os contrastes, as intersecções e os produtos desse cruzamento entre o ocidental e o não-ocidental são os motores para a própria constituição da sua cultura e identidade.

Se os artistas e intelectuais periféricos professam naturalmente esse “sincretismo cultural”, essa mistura de influências e modelos, nas metrópoles latino-americanas o cidadão comum também vai ser forçado a entrar em contato com esta fusão: arranha-céus imponentes e, lá embaixo, carros de boi atravessando as ruas, salões de chá à inglesa e casas de candomblé, passeios de domingo nos bulevares e lutas de faca entre compadritos. Os latino-americanos, principalmente no século XIX, refazem uma Europa a partir da fantasia, mas não conseguem impedir a emergência de elementos incongruentes com esse desejo cosmopolita. Os modernistas/vanguardistas, ao invés de tentar esconder ou impedir a aparição dos desestabilizadores da europeização, promovem e estimulam o aproveitamento dessa estética que desperta uma hibridização cultural consciente na América Latina. Com isso, então, caracterizando uma modernidade (estética) capaz de ir se tornando independente aos poucos de uma urbanidade estritamente europeia, uma modernidade que depende tanto da projeção de possíveis futuros metropolitanos como da reelaboração do arcaico dentro de uma cidade cheia de novidades e tecnologia.

Será esta a “diferença”, o traço comum latino-americano que ao mesmo tempo insere e afasta a América Latina da tradição ocidental, em seguida dando possibilidades de subvertê-la e inová-la? Esta pergunta só pode ser elaborada esquematicamente a partir dos movimentos modernistas e vanguardistas na região, pois, mesmo que antes ela estivesse embutida em qualquer manifestação cultural, a organização, o repensar teórico das questões do nacional, da tradição, da cópia e/ou rejeição da cópia e da cidade, confrontados com a modernidade tecnológica, urbana e social, só se concretizam como área de estudo ou programa estético-filosófico a partir do século XX, com a constituição de movimentos específicos e com o aparecimento de uma consciência dialética por parte dos artistas e intelectuais que os criaram. As concepções “latino-americanas” de modernidade e modernismos, contudo, não são apreendidas ou reconhecidas de imediato. Os modernismos e vanguardas periféricos são simplesmente ignorados, ou são identificados como apenas imitações (mais ou menos) fiéis, dependendo da “habilidade” e do cosmopolitismo do modernismo europeu; ou, no melhor dos casos, como parte menor do projeto totalizador de modernidade ocidental.

Um dos dados mais importantes, entretanto, é que, embora a existência

da consciência moderna e cosmopolita especificamente latino-americana não tenha muita relevância num contexto internacional, para os latino-americanos ela representa a possibilidade de “redescoberta” e “retomada de posse” dos seus próprios países e tradições, além da revisão e reavaliação da própria tradição ocidental. Como postulou Borges em 1932:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en la situación análoga [à dos irlandeses dentro da cultura inglesa]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas. (BORGES, 1989, 273)

Ou seja, o otimismo — ou a visão afirmativa da cultura argentina ou sul-americana — de Borges pode não significar muito em termos da presença no “cânone ocidental”, mas ao longo das várias décadas que sucederam-se às suas primeiras vanguardas, a cultura latino-americana vem constituindo-se como um *corpus* que vai conseguir interferir, fazer parte e, inclusive, demarcar novos preceitos para este cânone.

### Referências bibliográficas:

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- MORSE, Richard M. *O espelho de Próspero. Cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MORSE, Richard M. *New World Soundings*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SAID, Edward. *Culture And Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- SANGARI, Kumkum. “The Politics Of The Possible”. In: *The Postcolonial Studies Reader* (edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin). London/ New York: Routledge, 1994.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- YOUNG, Robert J. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.



# Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém\*

Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior

Na atual tendência de políticas urbanas pautadas no princípio de “recriar a cidade sobre a cidade”, novas funções, atividades e usos têm sido inseridos nas áreas centrais como parte das estratégias de revitalização de espaços tidos como obsoletos, pouco atrativos e decadentes. Associadas em geral a um processo de deterioração, as áreas centrais costumam ser consideradas espaços estratégicos para as políticas urbanas de renovação, sendo esta uma tendência mais recente no Brasil do que em outros países latino-americanos e europeus.

No México, por exemplo, há mais de vinte anos multiplicam-se as recuperações de monumentos com objetivos culturais e turísticos; na Europa, a restauração de residências, ruas e monumentos já ocorre há bastante tempo, inclusive com introdução de estudos de revitalização urbana como parte dos programas de cursos acadêmicos (RIVIÈRE D'ARC, 2004a).

Tais políticas pressupõem um conjunto de ações consideradas eficientes para a atratividade de novos usos e funções em espaços historicamente caracterizados pela centralidade. As matrizes dessas políticas consideram a redensificação das áreas centrais como um princípio para a reabilitação do espaço, levando os governos locais a apostarem em ações incentivadoras da forma urbana compacta em contraponto à forma urbana dispersa, posto ser aquela considerada mais adequada às propostas de desenvolvimento sustentável que definem novas diretrizes das políticas urbanas, como tem sido comum nas cidades européias.

Há de se levar em conta, entretanto, algumas especificidades que caracterizam esses processos de revitalização de áreas centrais urbanas,

considerando os contextos imediatos nos quais eles se inserem. Realidades como a brasileira podem não só reafirmar explicitamente tendências que se reproduzem em nível global, como também sugerir especificidades sócio-geográficas que apenas supostamente levam em conta atributos sócio-espaciais locais. Nessas práticas, costumam-se desenhar novas territorialidades, desestruturando outras cotidianamente definidas e plenamente inseridas na dinâmica da cidade.

Para discutir essa questão, partiremos de uma realidade específica, a cidade de Belém, na Amazônia brasileira, buscando compreender de que maneira as políticas de renovação em sua área central reproduzem tendências gerais de requalificação urbana, definindo novas territorialidades. O ponto de partida da argumentação considera as noções de território e de territorialidade como elementos centrais para a compreensão da problemática de estudo, seguindo-se a caracterização da área central da cidade e de seus territórios vividos, para, finalmente, cotejá-los com as propostas dos espaços concebidos e as novas territorialidades sugeridas nas práticas de revitalização.

## **O território: sua importância face às ações de requalificação urbana**

Estritamente relacionada à apropriação do espaço, a noção de território conforme propõe Rafestin (1993) é constituída de relações mediatizadas, simétricas ou dissimétricas face a uma dada exterioridade. Inclui, portanto, elementos como identidade, exclusividade e também limite. A rigor, o território pressupõe a correlação de forças entre agentes diferenciados, no qual o espaço exerce uma mediação. Nesse caso, uma tríade deve ser

\*O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), uma entidade do governo brasileiro voltada ao desenvolvimento científico e tecnológico.

considerada, conforme indica Rafestin (1993): agente-espaço-agente. A simples relação agente-espaço, caso pudéssemos abstrair uma relação isolada desse tipo, não define a priori uma territorialidade, mas simplesmente uma espacialidade, ou seja, a dimensão espacial das relações sociais.

Mais que espaços de per se, que são, na verdade, substratos materiais de territorialidades, os territórios, projetam, antes, relações de poder no espaço, configurando-se como espaços definidos e delimitados por tais relações. Dito de outra maneira, tratam-se de relações de poder espacialmente delimitadas que operam sobre um substrato referencial de base geográfica (SOUZA, 1995). É nessa mesma linha de raciocínio que Guattari distingue também espaço de território:

Os territórios estariam ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva e o espaço estando ligado mais às relações funcionais de toda espécie. O espaço funciona como uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém. Ao passo que o território funciona em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita (GUATTARI, 1985, p. 110).

Para Rafestin (1977), a linguagem subjacente na interpretação dos territórios e das territorialidades não é simplesmente uma linguagem de formas e de funções, mas essencialmente de relações. Isto porque ela é intrínseca ao espaço socialmente produzido, como uma maneira de garantir a existência e mesmo a reprodução de relações sociais. Assim sendo, o espaço, enquanto meio e condição de reprodução de relações sociais, ganha expressão na existência de territórios e na configuração de territorialidades.

É importante, entretanto, conforme nos propõe Haesbaert (1995), estender a noção de território e de territorialidade para além da idéia de controle e de domínio politicamente estruturado, considerando a apropriação do espaço a partir de sua dimensão simbólica, identitária e afetiva, conforme enfatizam também Guattari e Ronilk:

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

A idéia de territorialização, por conseguinte, pressupõe uma dimensão simbólico-cultural e outra de caráter político-disciplinar. A primeira diz respeito a uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais como forma de “controle simbólico” sobre o espaço onde vivem, sendo, igualmente, uma forma de apropriação; enquanto a segunda é uma dimensão mais concreta e que tem a ver com a definição de limites ou fronteiras visando à disciplinarização dos indivíduos e ao uso/controle dos recursos existentes (HAESBAERT, 1995).

Na cidade podemos falar de territorialidades diversas, assim como de processos de desterritorialização e reterritorialização<sup>1</sup>, tendo em vista a importância dos agentes na produção de localizações e na apropriação

## Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém

das mesmas. Buscaremos aqui mencionar aquelas associadas às políticas de requalificação urbana em áreas centrais e suas relações com espaços vividos e concebidos (LEFEBVRE, 1974).

Nesse tipo de política voltada para o ordenamento urbano, no qual a cultura passa a ser central, conforme no mostra Arantes (2000), há uma estreita relação entre as ações de renovação e os territórios. Destacam-se aqueles de forte vivência cultural, pré-existentes às práticas de renovação, aos quais podemos denominar de “territórios culturais”, como os denominam Vaz e Jacques (2006). Muitas vezes, tais territórios tendem a se esvaziar, dada à força de renovação definida pela implantação de equipamentos culturais, de espaços de lazer e de diversão e às melhorias dos espaços públicos circundantes.

Mais que espaços vazios, entretanto, tratam-se de usos, funções e territórios demarcados notadamente por relações cotidianas nem sempre consideradas esteticamente e funcionalmente desejáveis, seja por parte de determinados agentes de mercado produtores do espaço urbano, seja por parte de um imaginário coletivo induzido pela publicidade governamental, que tende a ganhar força quando se pensa a cidade como espaço estratégico de investimentos e de atrativos turísticos.

Chamaremos aqui de territórios pensados ou concebidos aqueles saídos dos projetos de reabilitação urbana; e de territórios vividos aqueles pré-existent e que se mostram estreitamente associados à vida cotidiana de agentes que efetivamente dão sentido ao uso do espaço como lugar de (sobre)vivência.

### Os territórios vividos na área central de Belém

Nascida das águas, Belém parece não ter perdido completamente esse vínculo aquático que lhe confere um sentido híbrido. Banhada pela baía de Guajará e pelo rio Guamá, sua fundação pelos portugueses em 1616 foi uma forma de consolidar a conquista do território amazônico às proximidades da embocadura do grande rio Amazonas. E com esse papel a cidade cresceu, formando uma grande hinterlândia no interior da região, ainda em grande parte conectada pelos rios, que reforçou sua relação com as águas.

A paisagem da cidade e, especialmente, de sua área central denunciam de imediato esse forte vínculo com a floresta, com os rios, com a Amazônia ribeirinha. Traduzem-se, por exemplo, em espaços de feiras, trapiches e portos, que ganham vida por meio de formas, aromas, cores e movimentos,

cujo dinamismo é dado por barcos, mercadorias e pessoas, as mais diversas e das mais variadas origens.

Dessa cidade ribeirinha, que também se faz presente na sua área central, destacam-se os embarcadouros, que articulam a cidade com as ilhas e os municípios e cidades próximas e distantes – Acará, Ponta de Pedras, Cametá, Limoeiro do Ajuru, Santarém, Alenquer, Manaus, dentre outras –, as feiras – a exemplo do Ver-o-Peso e da Feira do Açaf – e os diversos trapiches e portos, que interligam ruelas da cidade antiga, da Cidade Velha, às águas barrentas do rio Guamá e da baía do Guajará, como o dinâmico Porto do Arapari e o antigo Porto do Sal, onde as práticas sócio-espaciais da grande cidade se confundem com outras das pequenas cidades, ou do interior rural e ribeirinho da própria região:

A ocupação da orla, onde se localiza o Porto do Sal, é marcada pela presença de trapiches que atendem atividades comerciais voltadas, especialmente, para as populações ribeirinhas, oriundas de ilhas e cidades próximas (Marajó e Baixo Tocantins). No trecho compreendido pelas ruas Siqueira Mendes, Dr. Assis e S. Boaventura, dá-se a comercialização, principalmente, de ferragens e materiais de construção por atacado. O panorama ambiental da área é de grande precariedade, refletindo o gradativo processo de deterioração já mencionado (BELÉM, 1998, p. 23).

Sobre esses lugares da área central, uma descrição interessante é feita por Malheiro et alii em estudo que destaca os espaços vividos da orla de Belém:

Esses lugares da orla se (re)produzem a partir de processos de exclusão, a partir de um contato entre circuitos da economia urbana inseridos em uma dinâmica desigual de acumulação, de... uma dinâmica de relações econômicas que têm o rio como espelho do movimento de troca, como meio de sobrevivência e... que se reproduz pela acumulação e reprodução da desigualdade. Um espaço importante de ser considerado quando falamos da articulação contraditória entre essas duas dinâmicas é o Porto do Sal. Esse espaço possui uma geografia histórica que, ora demonstra momentos em que o rio dita o movimento, colocando-se como centralidade para o desenrolar das relações, ora momentos em que a metrópole parece mostrar sua face mais dura: a concentração da pobreza. Não queremos aqui mostrar processos que excluem um ao outro, pelo contrário, o objetivo é mostrar de que maneira esses tempos, movimentos, ritmos, valores, se entrecruzam no processo de produção de uma cidade à margem (MALHEIRO, 2007, pp. 11-12).

Conforme observam os mesmos autores, essas ligações entre atividades mais modernas da economia urbana e atividades alternativas de pequena escala podem ser visualizadas em vários lugares, como na feira do Açaí, também situada na área central:

Barcos chegam de municípios da Ilha do Marajó, da região das Ilhas de Belém, de Barcarena, Abaetetuba, Bujaru e de diversas outras localidades carregados de Açaí (no caso da Feira do Açaí esse movimento se desenrola durante a madrugada...) e desembarcam nesses espaços. A dinâmica desse pequeno fruto amazônico... inclui uma série de agentes do circuito inferior da economia urbana que, em alguns momentos, relacionam-se com agentes de um circuito mais moderno. Não é difícil encontrar nas adjacências desses lugares, contrastando com um movimento dos barcos, um movimento de caminhões de grandes redes de supermercados que, assumindo a condição de marreteiros, negociam o açaí com atravessadores ou, até mesmo, direto com produtores; compram vários painéis e, já na condição de Maquineiros, vendem o vinho do açaí nos supermercados. Vale lembrar que essas grandes redes já possuem atravessadores e produtores específicos com quem negociam cotidianamente (MALHEIRO et alii, 2007, p. 11).

De todos esses espaços, um ganha notoriedade na área central, pelas vivências que circunscrevem fortes territorialidades culturais:

Estamos falando do Ver-o-Peso, um mundo de relações, repleto de cores, sons, gestos, encantamentos, cheiros e odores, onde a cidade se encontra refletida no rio. Um espaço que se torna um patrimônio não apenas restrito a formas, mas principalmente a conteúdos, às relações que ali se processam cotidianamente e que sintetizam vários mundos que se encontram para formar um espaço vivo no centro da cidade que, também, experimenta relações que vão para além da troca de mercadorias, relações orgânicas, relações metropolitanas, mas de uma metrópole diferente da que se projeta aos fugidios olhares urbanos que conseguem enxergar apenas o perigo, a insegurança, a “desorganização”, o caos, observando esse espaço como se ele estivesse distante. A metrópole que ali se produz não apenas contempla o rio, usa-o.

São múltiplos tempos acumulados no espaço contando a partir do traçado das barracas das feiras, da arquitetura do Solar da Beira (onde funcionava a antiga fiscalização municipal e, atualmente, é usado como espaço cultural) ou do

Mercado de ferro (onde funciona uma feira de peixe) a geografia histórica da cidade. O próprio nome do lugar que, por sua vez, foi adaptado na linguagem coloquial do caboclo, remonta-nos ao período colonial. Não existia o Ver-o-Peso, apenas o “Haver do Peso” criado em 1682... Esse espaço, nesse sentido, coloca-se como espelho da memória da cidade, um local de feira, onde se vende desde alimentação e vestuário a ervas medicinais e artesanato, um lugar de práticas culturais, de encontros, de sabores e saberes, um espaço que persiste e resiste como síntese de várias “amazônias”. Nos tabuleiros místicos, no suor dos trabalhadores, na doca, criada no século XIX, onde aportam os barcos peixeiros, no grito dos feirantes, no silêncio da madrugada que anuncia mais um dia de trabalho. Em todos esses aspectos o encontro entre o rio e a cidade se torna mais intenso (MALHEIRO et alii, p. 13).

Para além dessa cidade ribeirinha, rica e cheia de vida, a área central de Belém também se destaca pelas moradias de classe média baixa e pelo comércio popular, que, num processo de substituição do que era o antigo espaço de consumo das classes médias e altas da época da borracha, tornou-se a referência de espaço popular para o consumo das classes de baixa renda:

A Cidade Velha ainda conserva uma característica intensa de uso residencial (domicílios unifamiliares), abrigando em maioria uma população de renda média baixa. A conservação do casario exige investimentos que não condizem com o nível de renda da população habitante, impossibilitando que as famílias promovam investimentos na própria moradia, originando um grande número de residências em precárias condições de conservação (...). O comércio (área delimitada pelas avenidas Almirante Tamandaré, Portugal e Castilho França) pode ser caracterizado, como revela o próprio nome, pelas atividades comerciais. Tendo pouco uso residencial, é um setor rico em número de edificações, das quais muitas ociosas. Na área do Ver-o-Peso (Castilho França e transversais) ocorre uma intensificação do setor terciário. A Campina apresenta-se com uso predominantemente residencial/serviços, sendo ocupada por uma população semelhante à da Cidade Velha (BELÉM, 1998, p. 23).

A presença dos ambulantes, como nas demais áreas centrais de cidades brasileiras, ocorre de forma marcante, com cerca de 2000 vendedores cadastrados pela Secretaria de Economia da Prefeitura Municipal de

## Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém

Belém trabalhando nas principais ruas do centro histórico <sup>2</sup>. Essa caracterização da área central de Belém nos faz considerar que muito mais do que as funções e usos que definem o processo de produção do espaço do centro histórico, precisamos levar em conta os vínculos que esses usos e agentes estabelecem em relação aos seus espaços de vivências, invocando, por conseguinte, uma relação trinitária para com o espaço e que define territorialidades bem específicas. A renovação urbana que ganha expressão no momento atual na área central, dada à maneira como têm se apresentado, consiste em medidas que podem, em vez de reforçar essas identidades e usos, contribuir para um processo gradativo de desterritorialização dos agentes que aí se fazem presentes.

É dessa forma que, na área central, tem sido comum o discurso que mostra a deterioração e o declínio do centro em relação aos demais setores da cidade. Ainda que as vivências e a presença de diversos agentes se façam marcantes, conforme já demonstrado, esses usos parecem inadequados ou indesejáveis no discurso governamental, dada à sua forte relação com a pobreza e a um circuito considerado inferior da economia urbana (SANTOS, 1979). Isso acaba por definir uma dada territorialidade desses mesmos agentes; daí a recorrência ao discurso da decadência para demonstrar a impropriedade dos usos aí presentes:

Tradicional palco das transações comerciais e local privilegiado de habitação, o Centro viu-se logo atingido pelo processo de decadência econômica, com a deterioração de seu casario, a substituição de um comércio dinâmico e de qualidade por um comércio popular onde é grande a presença das atividades informais (com ambulantes ocupando desordenadamente os espaços públicos), como as dos serviços de oficinas e reparo, que em nada contribuem para a manutenção condigna do ambiente urbano. A intensificação do setor terciário no Centro Histórico tem conduzido a um gradativo processo de deterioração da qualidade de vida local, fenômeno observado, por exemplo, na área do Ver-o-Peso (rua Castilho França e transversais) (BELÉM, 1998, p. 23).

A idéia de deterioração aparece recorrentemente associada à noção de “popular”:

Com esse panorama econômico adverso, Belém viu seu centro comercial ocupado pelo comércio informal, ressentindo-se também, nos últimos anos, com o

fechamento de inúmeras casas comerciais que foram substituídas por outras voltadas ao comércio de produtos populares, ou ainda, com a demolição de edificações (BELÉM, 1998, p. 23).

Nos documentos relacionados aos projetos de renovação há um argumento explícito ou subjacente que coloca em destaque a idéia de perda, de decadência e de deterioração, seja da cidade, seja de sua área central, sugerindo a necessidade da renovação:

A falta de um plano de desenvolvimento sustentado, ou simplesmente de investimentos em atividades adequadas, como tem sido o caso do trecho da Cidade Velha entre o Forte e o Carmo, causam utilizações inadequadas, depreciações, etc. e estancam investimentos, com forte deterioração de bens e funções, justamente sobre uma parte da área de maior valor histórico de Belém (SECULT, 2002, p. 61).

Reforçam-se os conceitos de obsolescência funcional, física e econômica nos diagnósticos técnicos e nos argumentos motivadores e justificadores da preservação do patrimônio e das intervenções urbanísticas pontuais no centro histórico:

A área de intervenção objeto desta proposta apresenta grande incidência de duas das causas acima mencionadas: a obsolescência funcional e a obsolescência física. (...) O Mercado do Ver-o-Peso foi concebido como centro de abastecimento de uma Belém com 20.000 habitantes. Hoje, sua localização e porte são incompatíveis com a metrópole de mais de 1 milhão de habitantes (...) A Estação das Docas, cujo porto perdeu sua utilidade por estar comprometido por terra (acessos) e por água (assoreamento), tendo sua função original sido deslocado (sic) para Barcarena/Vila do Conde (SECULT, 2002, p. 83).

Levando em conta que a existência de territórios exige ação e controle de um determinado espaço e de todos os seus atributos, requerendo, assim, esforços constantes para serem estabelecidos e mantidos (SACK, 1986), o que se verifica na área central de Belém, em grande parte, são ações que, apoiadas em um discurso de renovação, contribuem para o enfraquecimento dos agentes aí territorializados, buscando mostrá-los como sendo problemáticos do ponto de vista de suas práticas espaciais. Dessa



maneira, a idéia de perda é mais recorrente nos diagnósticos da área central que a potencialidade dos espaços vividos:

Um aspecto a ser considerado é que uma parte substancial, tanto desses monumentos como de significativas construções menos monumentais, porém integrantes do conjunto, está sujeita a um processo de perda que se caracteriza por vários modos: 1) a substituição descontrolada de atividades, usos e conseqüentemente das edificações; 2) o abandono, parcial ou total, e arruinamento, parcial ou total, de edificações e também de áreas urbanas, com é o caso das áreas à beira rio entre o Castelo e o Porto do Sal; 3) descaracterização de usos e forma, principalmente pela falta de planejamento e investimentos na área; 4) a falta de manutenção e conservação das vias, equipamentos de infra-estrutura e a falta de segurança; 5) a hiperatividade funcional, gerada principalmente pelas dimensões da área metropolitana, sentida particularmente pelas disfunções de tráfego – alta concentração de veículos para a estrutura viária, inexistência de estacionamentos adequados, etc. (SECULT, 2002, p. 61).

Considerando o território como espaço delimitado por relações sociais que servem para conter, restringir e excluir, conforme sustenta Sack (1986), as práticas de reabilitação urbana em Belém parecem cumprir tais objetivos, conforme procuraremos mostrar a seguir.

### **Os projetos de renovação: novas territorialidades a partir dos usos**

Entendido como mediação entre os agentes e o espaço, os territórios configurados no interior do urbano registram ações que o controlam, garantido a espacialidade e os interesses de um ou de vários agentes. Assim, quando se pensa a renovação de áreas centrais em Belém, os espaços requalificados, mais que equipamentos urbanos de natureza cultural e de lazer, mostram-se como verdadeiros enclaves urbanos na área central da cidade, podendo ser reconhecidos como grandes projetos urbanos; caracterizados, segundo Bourdin (2006), menos pelo seu tamanho que por sua complexidade.

Destacam-se quatro desses projetos, colocados em prática nos últimos anos (1995-2006) pelo Governo do Estado do Pará. O primeiro deles, o “Estação das Docas”, refere-se à revitalização de parte do espaço portuário datado do início do século XX. Abrange uma área de 32.000 m<sup>2</sup>, onde funcionaram três galpões do Porto de Belém, que foram transformados em

espaços de lazer e turismo. A área reabilitada inclui facilidades como: galeria de lojas e serviços; terminal turístico hidroviário; agência de turismo; bares, restaurantes, lanchonetes e fast food; espaços para exposições e eventos; feira de artesanato; museu; teatro e anfiteatro; e ruínas de um antigo forte. A área externa aos galpões foi transformada em varandas, extensões das áreas internas, adaptadas com cadeiras e mesas, e passeio com vista para a baía.

O segundo projeto, denominado “Feliz Lusitânia”, diz respeito à revitalização de uma área de aproximadamente 50.000 m<sup>2</sup> no núcleo histórico de fundação da cidade, com elementos históricos datados desde o século XVII. A revitalização abrangeu quatro etapas: 1) revitalização e recuperação da igreja de Santo Alexandre e do antigo Palácio Episcopal; 2) desapropriação e restauração de oito edificações situadas na rua Padre Champagnat, anexas à igreja; 3) renovação do Forte do Presépio e entorno, marco de fundação da cidade; 4) revitalização da Casa das Onze Janelas (antiga residência e Hospital Militar datada do século XVIII) e entorno imediato. O espaço reabilitado inclui: a fortificação propriamente dita; três museus; cafeteria, bares e restaurante; galeria de arte; loja de produtos culturais; oficina de restauração; auditório; biblioteca; espaços administrativos; igreja; salão de recepção; espaços internos e externos para exposições permanentes; sala de atividades de experimentação artística. O entorno foi adaptado e recebeu paisagismo para servir de espaço cultural, jardins e passeio voltado para a contemplação da baía e do rio, incluindo espelho d’água, fonte luminosa, anfiteatro e píer.

O terceiro projeto, chamado de “Pólo São José Liberto”, compreende a revitalização de uma área de 1.600 m<sup>2</sup> de um antigo convento datado do século XVIII, que depois se tornou olaria, em seguida hospital e, posteriormente, cadeia pública, que foi desativada e transformada em centro turístico e cultural. O espaço reabilitado inclui: dois museus; auditório, reformado da antiga capela do convento, com altar-mor recuperado; oficina de jóias e Casa do Artesão; lojas destinadas à venda de jóias; espaço administrativo e de apoio museológico; biblioteca; sala de aula; laboratório gemológico; oficinas e sala de vídeo. Inclui, ainda, um jardim interno com paisagismo temático e destinado a passeios e contemplação; bem como amplo espaço destinado a atividades artísticas e culturais, com apoio de lanchonetes e de espaços para a venda de produtos artesanais.

Por fim, o quarto projeto, o “Mangal das Garças”, consiste em uma área de várzea e igapó de aproximadamente 4.000 m<sup>2</sup> sem uso efetivo

## Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém

para fins urbanos, localizada às margens do rio Guamá e que sofreu intervenção para tornar-se um parque à beira do rio, voltado para atividades de lazer, entretenimento e de incentivo ao turismo. São incluídos como parte do projeto: espaço de exposição e venda de artesanatos, produtos culturais e plantas regionais, adaptado de antigo galpão de ferro remontado; um museu temático da navegação, em estrutura de madeira; um sofisticado restaurante, com apelos à arquitetura regional, cercado de varandas que permitem a contemplação do parque, e especializado em comida regional e internacional; uma torre-farol, com estrutura em aço com mais de quarenta metros de altura e dois níveis de mirantes, de onde se contempla o rio Guamá e o bairro da Cidade Velha; viveiros de plantas e de animais, com destaque para o de borboletas e beija-flores; passeio térreo e outro suspenso, com passarela que atravessa o parque e que permite uma visão geral do mesmo e da reserva que o cerca, culminando com um mirante suspenso à beira do rio; além de quiosques destinados à venda de café e lanches situados no interior do parque.

Em todos os projetos, a intenção de revitalização de espaços decadentes e de pouco dinamismo urbano tende a não reconhecer os territórios vividos do entorno; assumindo, pelo contrário, o caráter de vitrines e enclaves, não obstante o dinamismo das experiências da vida cotidiana ligadas ao comércio popular, às feiras e aos portos, que são expressivas na área central, conforme já demonstrado.

Em lugar dessas práticas, é concedido destaque a um cenário para o acontecer da vida moderna, voltada sobretudo para uma determinada fração de habitantes que acompanha mais de perto o novo ritmo moderno da cidade ou para mostrá-la para os turistas que a visitam. As intervenções seguem tendências de requalificação que fazem apelo a uma sensibilidade (internacional-identitária-estética) portadora de valores específicos (RIVIÈRE D'ARC, 2004b), não incorporando programas sociais e de aderência à realidade local. Nesse sentido, projetos como o “Mangal da Garças” e o “São José Liberto” não levaram em conta as populações que residem no entorno, algumas delas residentes em moradias do tipo palafitas. No caso do “Feliz Lusitânia”, ainda que a intenção de requalificar espaços para uso residencial popular tenha sido considerada, essa não foi levada a termo, principalmente pela inviabilidade econômica (LIMA et alii, 2002) dos mesmos do ponto de vista das aspirações do projeto<sup>3</sup>. As práticas econômicas populares pré-existentes às intervenções não foram articuladas

aos projetos; ao contrário, as atividades estimuladas tendem mesmo à negação daquelas, tal o caráter empresarial e o predomínio de serviços sofisticados, ligados a um circuito superior da economia urbana (SANTOS, 1979), conforme sugeriu o secretário de cultura em entrevista a um programa de televisão local após a inauguração do projeto:

(...) os espaços de uma cidade como um todo têm que ser organizados, têm que ter norma, têm que ter disciplina, para que a própria população tire proveito disso. Nós não queremos transformar esse espaço no que tá hoje a Praça da República. Não é esse o nosso objetivo. Eu penso numa cidade urbanizada, numa cidade urbana, no sentido de que as pessoas possam conviver em paz com qualidade de vida. O ambulante tem o lugar dele, não é qualquer lugar que ele poderá ficar (FERNANDES apud AMARAL, 2000).

O mesmo aconteceu com determinadas atividades com forte tradição cultural pré-existentes, a exemplo daquelas desenvolvidas no Ver-o-Peso e na Feira do Açúcar. O caráter sofisticado e modernizador dos projetos distanciou a renovação urbana dessas realidades, que apresentam dinâmicas mais espontâneas e enraizadas na vida cotidiana da área central, mas pouco sintonizadas às estratégias de viabilidade econômica pensadas para as intervenções.

No que diz respeito à estruturação dos transportes, inclusive daqueles que têm o rio como principal referência, em nenhum dos projetos analisados foram observadas ações que potencializassem e/ou melhorassem as condições de circulação já existentes. Dos quatro projetos mencionados, três deles fazem apelo à importância do rio como elemento da paisagem renovada, mas que aparece, entretanto, simplesmente como elemento de contemplação, sendo, em alguns casos, negada a sua condição de interação e de inserção na vida daqueles que vivenciam cotidianamente o centro.

No projeto “Estação das Docas”, em local onde existia um terminal de transporte da população regional, que servia como ponto de embarque e desembarque para passageiros de localidades ribeirinhas próximas, houve mesmo a transferência dessa atividade para outro local e sua substituição por outro tipo de terminal, mais moderno, funcional e confortável, mas destinado, todavia, aos turistas e ao lazer de camadas sociais de melhor poder aquisitivo. Nos demais projetos à beira-rio, os equipamentos criados prestam-se apenas à contemplação do rio, desconsiderando-se as vivências aí presentes.

A renovação se coloca não só no plano das formas, mas também no plano dos conteúdos e das representações do espaço. A renomeação dos lugares, por exemplo, parece mesmo querer apagar o estigma antes reservados aos espaços ditos deteriorados; razão pela qual cada vez mais torna-se menos recorrente se referir ao centro com sendo a Cidade Velha, o comércio ou “lá em baixo”, como era comum no passado. Quando se vai ao centro, vai-se, sobretudo, à “Estação”, ao “Feliz Lusitânia”, ao “São José Liberto”, ao “Pólo Joalheiro” e ao “Mangal”. Da mesma forma que a “beira”, a “praia”, é redenominada orla, e os trapiches que integram os espaços revitalizados passam a ser chamados de “píer”. Na verdade, não se visita o centro, mas apenas seus fragmentos renovados e enclavados, que definem também novos territórios.

### Considerações finais

No embate entre vivências cotidianas e lazer moderno, há uma clara sugestão em considerar certos setores da área central como sendo de usos pouco desejáveis. Com isso induz-se à formação de novos espaços, por meio da renovação, que implica em subtração do espaço público, negação do direito à cidade e recuo da cidadania (GOMES, 2002). Tais elementos reforçam identidades territoriais, concebidas por meio das novas formas espaciais pensadas nos projetos de reabilitação.

Subjacente aos projetos de renovação, considera-se a área central como espaço vazio, tanto de conteúdos como de representações e que, por isso, deve-se prestar à “revitalização”. A despeito das territorialidades vividas torna-se um novo espaço, pensado para novos usos, novas funções e para a formação de novos territórios a partir de uma estratégia sutil de apropriação de espaços coletivos, pretensamente considerados como públicos.

Ainda que pouco explícito, trata-se de um processo intencional presente nessas políticas que está diretamente associado à lógica primeira de substituição de relações cotidianas e de seus territórios. Estes, por sua vez, nem sempre são considerados estética e funcionalmente desejáveis e aptos à competição de mercado; daí serem definidas outras territorialidades, concebidas e pensadas como atrativas para o turismo, para os investimentos econômicos.

É nesse sentido que podemos considerar tais projetos como verdadeiros indutores de novas territorialidades na área central de Belém. Conforme mostra Roncayolo (1990), o sentido da territorialidade é essencialmente

coletivo e tendem a expressar certa coerência, estatuto e expectativa de indivíduos ou grupos, definindo-se em função do outro. Por isso, a territorialidade não deixa de ser um fenômeno associado à organização do espaço em esferas de influência nitidamente delimitadas, que assumem características distintas e podem ser considerados como sendo exclusivas de quem os ocupa e de quem os define (SOJA apud RONCAYOLO, 1986).

É o que acontece na área central de Belém. A reafirmação de identidades territoriais, que faz desses projetos espaços seletivos do ponto de vista do consumo, dá-se pelo público-alvo para o qual as intervenções são pensadas. A sofisticação dos projetos e os tipos de serviços oferecidos buscam atender precipuamente aos turistas e a uma população que se caracteriza pela solvabilidade, mostrando-se em condições de pagar pelos bens e serviços colocados à disposição; situação esta que, evidentemente, redundava numa forma de “emuralhamento da vida social” (GOMES, 2002), com prejuízo dos sujeitos que vivem a experiência de uso cotidiano da área central.

### NOTAS:

<sup>1</sup> Desterritorialização tem o sentido de perda de território apropriado e vivido em decorrência de diferentes processos originados de contradições capazes de desfazerem territórios; ao passo que reterritorialização refere-se à criação de novos territórios, seja por meio da reconstrução parcial, in situ, de velhos territórios, seja através da recriação parcial, em outro lugar, de um novo território, que contém características do antigo (CORRÊA, 1994).

<sup>2</sup> Dados do final da década de 1990, conforme levantamentos oficiais (BELÉM, 1998).

<sup>3</sup> Os prédios previstos para restauração, em geral, eram sobrados, com área média de 250 m<sup>2</sup>. A proposta levava em conta a instalação de lojas no térreo, adaptadas com banheiros, e uma média de cinco habitações do tipo apartamento nos andares superiores. Os estudos de viabilidade constataram, entretanto, a ausência de programas junto à Caixa Econômica Federal, financiadora de habitações populares, que contemplassem a requalificação de imóveis antigos na área central. Além disso, o limite máximo de financiamento para os imóveis mostraram-se, em alguns casos, inferiores aos valores necessários à requalificação. Indicaram, ainda, uma tendência de manter esses imóveis fechados ou alugados, como uma estratégia de especulação imobiliária, posto que a ausência de planos e programas integrados com vistas ao desenvolvimento da área central, gerava dúvidas - para a população moradora, para a demanda a ser atendida e para os proprietários - sobre a viabilidade do projeto. Por fim, os altos custos da requalificação colocavam em

## Territórios pensados e territórios vividos: apropriação do espaço e práticas de renovação urbana na área central de Belém

xeque a possibilidade do programa atender realmente ao público pretendido, já que a renda mínima exigida para financiamento sugeria a chegada de um outro perfil populacional na área (LIMA et alii., 2002).

### Referências bibliográficas:

AMARAL, M. D. *Waterfront como imagem do urbano: concepções e práticas de gestão na orla fluvial de Belém – o caso do Complexo Estação das Docas*. Belém, 2003. Monografia (Especialização em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas – FIPAM) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará.

ARANTES, O. “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 11-74.

BELÉM. Prefeitura Municipal. *Ver Belém: Plano Setorial de Revitalização do Centro Histórico de Belém*. Belém: PMB, 1998.

BOURDIN, A. « Usages du droit et production de la confiance dans les grands projets urbains français ». In : BOURDIN, A. ; LEFEUVRE, M. P ; MELÉ, P. (Dir.). *Les règles du jeu urbain: entre droit et confiance*. Paris : Descartes & Cie., 2006. pp. 93-125.

CORRÊA, R. “Territorialidade e corporação: um exemplo”. In: SANTOS, Milton et alii (Orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 251-56.

GOMES, P. C. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GUATTARI, F. “Espaço e poder: a criação de territórios na cidade”. *Espaço & Debates*, São Paulo, ano V, no 16, pp. 109-120, 1985.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAESBAERT, R. *Gaúchos no Nordeste: modernidade, des-territorialização e identidade*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LEFEUVRE, H. *La producción de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

LIMA, J. J. et alii. « Requalificação do casario no projeto Feliz Lusitânia: um laboratório de novos protagonistas ». In: *III Seminário Internacional Patrimônio e Cidades Contemporânea: políticas, práticas e novos protagonistas*. Salvador: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2002. (CD-ROM).

MALHEIRO, B, C. *Territórios da diferença: a relação cidade e rio na Amazônia e sua expressão metropolitana na orla fluvial de Belém*. Belém: UFPa, 2007 (mimeo.).

RAFESTIN, C. “Paysage et territorialité”. *Cahiers de Géographie de Québec*. Québec, v. 21, no 23-24, pp. 123-34, sep./dec. 1977.

RAFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RIVIÈRE D'ARC, H. “Metrópole e requalificação urbana: uma comparação entre a Europa e a América Latina é pertinente?” In: RIBEIRO, L. C. Q. (Org.). *Metrópoles: entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004a. pp. 257-267.

RIVIÈRE D'ARC, H. “Requalificar o urbano no século XX: projeto para o centro da cidade de São Paulo – mistura ou gentrificação?”. In: CARLOS, A. F.; OLIVEIRA, A. U. (Orgs.) *Geografias de São Paulo: a metrópole do século XXI*. São Paulo: Contexto, 2004b. v. 2. pp. 341-362.

RONCAYOLO, M. “Território”. In: *Enciclopédia Einaudi: região*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. v.8. p. 262-90.

RONCAYOLO, M. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990. (Collection Folio/Essais).

SACK, R. *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SANTOS, M. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana nos países subdesenvolvidos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

SECULT. *Projeto de revitalização do núcleo histórico e cultural Feliz Lusitânia*: Belém, 2002.

SOUZA, M. J. “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: CASTRO, Iná E. et alii (Orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. pp. 77-116.

TRINDADE JR., S. C.; AMARAL, M. D. B. Reabilitação urbana na área central de Belém-Pará: concepções e tendências de políticas urbanas emergentes. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, Curitiba, v. 111, n. 1, p. 73-103, jul./dez. 2006.

VAZ, L.; JACQUES, P. « Territoires culturels de Rio ». In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. (Dir.). *Corps et décors urbains*. Paris: L'Harmattan, 2006. pp. 61-78.



# Dentro e fora da Nova Ordem Mundial: A Negritude de Salvador

Eneida Leal Cunha

A pergunta feita por Jesús Martín-Barbero em *Al sur de la modernidad*, uma análise que articula globalização, comunicação e multiculturalidade do ponto de vista da América Latina, é uma boa introdução para os caminhos e os alvos desta reflexão:

Podemos ainda pensar a cidade como um todo ou estamos irremediavelmente limitados a perceber apenas seus fragmentos e a saltar entre eles sem outra pretensão além de reuni-los num jogo de figuras sem referente na realidade? <sup>1</sup>

Para o autor, a expansão estonteante das cidades sul-americanas nos finais do século XX, fruto do êxodo incessante de populações rurais, produz a reconfiguração tanto dos limites físicos e das formas urbanas estáveis quanto, principalmente, do modo como a cidade é vivida e percebida pelos seus habitantes. Essas transformações afetam a sua periferia e o seu centro, pois é geralmente entre esses dois pontos que, seja na Colômbia contemplada por Barbero seja no Brasil, se desloca o segmento populacional mais numeroso e mais pobre das cidades contemporâneas, afetando-os irremediavelmente. Entretanto, a desespacialização, o descentramento e a desurbanização que resultam, segundo ele, do caos urbano contemporâneo, são regulados hoje pelo que denomina “paradigma comunicacional” ou “paradigma informacional”, centrado no conceito de fluxo, “entendido como tráfico ininterrupto, interconexão transparente e circulação constante de veículos, pessoas e informações.”<sup>2</sup> As metrópoles contemporâneas ao sul ou ao norte do equador deixaram de ser um espaço a ser ocupado para transformarem-se em um espaço virtual, abarcável apenas através dos meios de comunicação, das imagens captadas pelas câmeras, cada vez posicionadas a maior distância, que reproduzem tanto

a densidade da circulação em suas avenidas quanto a extensão, sempre surpreendente para os que a habitam, dos enclaves miseráveis das invasões ou das favelas. Nessas cidades, os corpos já não precisam ou já não podem ser reunidos, mas sim interconectados pelos media. A dimensão virtual da experiência urbana contemporânea, entretanto, não deve ser atribuída exclusivamente à potência dos meios massivos, pois é uma contraface da relação débil ou mesmo da impossibilidade de relação, de convivência ou de contato entre os habitantes da cidade no território real, separados que estão pelo medo recíproco e por distâncias sócio-econômicas que crescem na mesma proporção do encolhimento do mundo contemporâneo globalizado. Ou seja, é exclusivamente no plano do simbólico e do imaginário que a cidade contemporânea pode ser compartilhada.

Estas reflexões de Martín-Barbero podem abrir vias de compreensão ou fornecer um equacionamento para lidarmos com a simultaneidade de aspectos antagônicos da cidade de Salvador cogitando acerca da sua interdependência. Por um lado a sua proeminência, cada vez mais alargada, enquanto lugar de produção de eficazes imagens da negritude, da brasilidade afro-descendente, da convivência interracial. A velha cidade negra e de todos os orixás que Jorge Amado apresentou ao Brasil e ao exterior, na década de 30 do século passado, na esteira da mestiçagem valorizada por Gilberto Freyre, cujo nome próprio (Salvador) é permanentemente rasurado para deixar entrever a memória da baía que sediou a metrópole mercantil, colonial e escravista.

No presente, disseminam-se [desta] Bahia para o restante do país, através da indústria cultural e dos mídia, os sons, imagens e cores da “afro-baianidade”. No modo de designá-la, pode-se ler a fixação, no imaginário social, de traços

identitários resistentes, que a concebem e reiteram como o centro ancestral, como o lugar natural do acolhimento, do trânsito, da troca, da mistura.<sup>3</sup>

Por outro lado, a mesma Salvador é capaz de levar o cientista político senegalês Doudou Diène, relator da Organização das Nações Unidas, que esteve na cidade para colher dados sobre discriminação racial, a aproximar o número alarmante de óbitos de jovens negros a uma forma de “limpeza étnica”. Diène reconhece que, em qualquer parte do mundo, “o racismo econômico e social se traduz por uma violência do aparelho de Estado, da polícia, dos serviços da ordem, do perfilamento racial e da marginalização. Também há pessoas sendo assassinadas, mas o assassinato de jovens como vemos aqui [em Salvador] é muito preocupante.” E acrescenta: a discriminação racial “sempre se traduz por uma violência física, mas não da mesma natureza em que encontramos aqui. O extermínio de jovens que são na maioria negros, pobres e que vivem nas favelas e periferias, eu não verifiquei em outros países”.<sup>4</sup>

A cidadania continua interdita aos negros e mestiços que constituem a majoritária população de baixa renda da cidade. A contradição flagrante na Bahia – onde os “negromestiços ocupam todo o espaço e quase todo o tempo dos mass media (...) suas manifestações e seus produtos estéticos reinam de forma praticamente absoluta” – recebeu um diagnóstico lúcido do poeta e antropólogo Antônio Risério quando disse “que, usando livremente os conceitos de Gramsci, podemos afirmar tranquilamente que, na Bahia de hoje (a cidade menos racista e mais racista do Brasil) a cultura negromestiça não é dominante, mas é, certamente, hegemônica”<sup>5</sup>.

Mais eloqüente do que a avaliação do cientista social, mesmo quando perpassada pelos jogos de linguagem, é a imagem visiva e musicada que nos oferecem em parceria Caetano Veloso e Gilberto Gil em “Haiti”, construída

pela articulação áspera de Ritmo & Poesia e exemplar tanto da pulsão escópica que, segundo Michel Certeau, possibilita a visada panorâmica e uma apreensão significativa da totalidade<sup>6</sup>, quanto da mediação a que se refere Barbero:

Quando você for convidado pra subir no adro  
Da Fundação Casa de Jorge Amado  
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos  
Dando porrada na nuca de malandros pretos  
De ladrões mulatos  
E outros quase brancos  
Tratados como pretos  
Só pra mostrar aos outros quase pretos  
(E são quase todos pretos)  
E aos quase brancos, pobres como pretos  
Como é que pretos, pobres e mulatos  
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados<sup>7</sup>

A densidade simbólica da cena e dos versos se constitui da combinação entre síntese e redundância. A brevíssima referência espacial (ao adro da Fundação Casa de Jorge Amado, de onde se vê do alto) é plena de evocações duradouras, tanto à construção discursiva da cidade e à centralidade do espaço que o romancista ocupa, no imaginário e na geografia do seu centro histórico, quanto à significação histórica e presente desse espaço, do Largo do Pelourinho, lugar de punição e sacrifício dos negros escravizados até pouco mais de cem anos, foco de concentração dos investimentos atuais na indústria do turismo e espaço simbólico da negritude baiana em nossos dias. Ao apresentá-los condensados, faz-se provocativo convite ao confronto crítico dos elementos que foram justapostos.

## Dentro e fora da Nova Ordem Mundial: A Negritude de Salvador

A seqüência dos versos, contrastante pela redundância, exhibe, desconstruindo, a monotonia perversa das vozes hegemônicas que dissociam cor e classe na realidade social baiana. Como afirmará a música logo a seguir,

E não importa se olhos do mundo inteiro  
Possam estar por um momento voltados para o largo  
Onde os escravos eram castigados  
E hoje um batuque, um batuque  
Com a pureza de meninos uniformizados  
De escola secundária em dia de parada  
E a grandeza épica de um povo em formação  
Nos atraí, nos deslumbra e estimula

É no contexto da discriminação e da extremada violência que emerge a construção cultural da africanidade baiana, no permanentemente trânsito entre a ancestralidade religiosa e matricial, a experiência da diáspora e as representações de outras comunidades de afro-descendentes transnacionalmente capturadas. Este é o “povo em formação”, ao qual não são possíveis (provavelmente sequer desejáveis) a pedagogia própria dos discursos identitários que deram base ao estado nação. São intervenções performáticas e interpelativas cujo alvo principal pode ser compreendido como uma estética da existência ou como tecnologias de si, tal como as considerou Foucault<sup>8</sup>, embora partindo de experiências culturais radical e temporalmente diferenciadas. Em outra perspectiva, são reconstruções discursivas do pertencimento que têm o poder de “estorvar” – imagem cara a Stuart Hall – o desenho estável da comunidade nacional imaginada tanto quanto o de por em xeque as hierarquias classificatórias firmadas pelas políticas culturais do Ocidente.

Ainda em Caetano Veloso podemos encontrar, em outros momentos, o delineamento do que está em pauta na reelaboração das imagens identitárias da afro-descendência baiana:

Preta chique, essa preta é bem linda  
Essa preta é muito fina  
Essa preta é toda a glória do brau  
Preta preta, essa preta é correta

Essa preta é mesmo preta  
É democrata social racial  
Ela é modal

E eu e eu e eu sem ela  
Nobreza brau, nobreza brau

Tem um Gol que ela mesma comprou  
Com o dinheiro que juntou  
Ensinando português no Central  
Salvador, isso é só Salvador  
Sua suja Salvador  
E ela nunca furou um sinal  
Isso é legal  
E eu e eu e eu sem ela  
Nobreza brau, nobreza brau<sup>9</sup>

Com a homenagem à negra Candolina, uma famosa professora de português do ensino público em Salvador (ressalte-se que à época - quase remota - em que este detinha um padrão de qualidade superior ao das instituições de ensino privadas e o “Central” era um exemplo de excelência), o compositor baiano (e mestiço, como quer) delinea a possibilidade de inserção e reconhecimento social que chegou a se esboçar para os negro-mestiços num rápido intervalo entre os anos 60 e 70. Foram os efeitos das políticas desenvolvimentistas da década anterior ou do “milagre econômico”, e compreendem iniciativas como o início da exploração do petróleo, a instalação de pólos industriais e um relativo crescimento do emprego público na Bahia. A trajetória de Candolina é um significativo exemplo do que se identifica como “áreas moles” (10) nas relações raciais e possibilidade de emprego da população negra, que incluem o serviço público, principalmente no sistema de educação.

Nesse contexto, a homenageada representa a escassa e frágil classe média negra, que busca se impor através de itens do consumo e posturas sociais característicos do segmento. Para os que estão nesta condição, a democracia racial não significa exatamente um mito hegemônico acerca das relações raciais no Brasil, imposto de cima para baixo, mas sim a possibilidade de, dele se apropriando, desenvolver “estratégias individuais



destinadas a reduzir a desvantagem racial”, como adverte oportunamente o antropólogo Livio Sansone<sup>11</sup>.

A composição, além de evidenciar o entre-lugar da afro-baianidade que ascende à classe média, a dupla fidelidade sumarizada nas referências à Europa e ao Senegal ou ainda no binômio carnaval e trabalho, articula a cena intervalar de prosperidade e prestígio a dois outros elementos mais duradouros no processo de reconstrução dignificada da afro-descendência: a valorização da aparência física – a afirmação da beleza negra – e da participação na tradição religiosa ancestral. A preta “bem linda”,

Preta sã, ela é filha de Iansã  
Ela é muito cidadã  
Ela tem trabalho e tem carnaval  
Elegante, ela é muito elegante  
Ela é superelegante  
Roupa Europa e pixaim Senegal.  
.....  
E a cidade, a baía da cidade  
A porcaria da cidade  
Tem que reverter o quadro atual  
Pra lhe ser igual.

Tem data bem anterior a “Neide Candolina”, entretanto, a composição de Caetano Veloso que se tornou emblemática do investimento no resgate da auto-estima, no processo de afirmação cultural da negritude baiana. Gravada no final da década de 70, “Beleza Pura”, como afirma ele próprio,

é uma saudação ao início da 'tomada' da cidade de Salvador pelos pretos. Ela sempre foi uma cidade com muitos pretos mas, até os anos 70, eles ficavam mais ou menos 'nos seus lugares': puxadores de rede, de xaréu, tocadores de candomblé, pescadores, vendedores de acarajé, todos muito nobres, bonitos, mas cada um no seu lugar tradicional.<sup>12</sup>

Como uma explicitação de sua dissonância na linhagem dos grandes cantores da baianidade, o depoimento do compositor, por um lado, repõe a história do imaginário cultural da cidade, ou a sucessividade diferenciada das imagens de sua negritude, frisando o contraste entre o que homenageia

em seus versos e – impossível não reconhecer – os personagens-trabalhadores negros, entre o idílico e o exótico, cantados por Dorival Caymmi (e muitos outros), que atravessaram o Brasil desde as ondas sonoras do rádio, nas décadas de 40 e 50 do século passado. Por outro lado, pode-se considerar o jogo entre a negativa reiterada ao longo da canção (“Não me amarra dinheiro não”) e o detalhamento da “Beleza pura” (“A pele escura” e “A carne dura”) como adesão a uma outra linhagem ou como retomada diferencial, atualizadora, de aspectos definidores da música popular brasileira no início do século XX – do samba e da malandragem –, pelo retorno da insubordinação frente a ética do trabalho, pela reafirmação do ócio e da aparência.

A carne dura  
Dinheiro não  
Moço lindo do Badauê  
Beleza pura  
Do Ilê Aiyê  
Beleza pura  
Dinheiro yeah  
Beleza pura  
Dinheiro não  
.....  
Dentro daquele turbante dos Filhos de Ghandi  
É o que há  
Tudo é chique demais  
Tudo é muito elegante  
Manda botar  
Fina palha da costa e que tudo se trance  
Todos os búzios  
Todos os ócios

São evidentes, ao mesmo tempo, as diferenças que emergem na retomada (ou neste retorno do recalcado): em vez do morro, da estigmatizada favela carioca, da efetividade dos espaços habitados pela pobreza, o alto valor simbólico dos atuais territórios negros da Bahia construídos pelos “blocos-afro” (Badauê, Ilê Ayê e o afoxé Filhos de Ghandi); em vez da simulação da elegância citadina, ocidentalizada ou branca, a adoção

## Dentro e fora da Nova Ordem Mundial: A Negritude de Salvador

reverencial a “Toda a trama da trança / A transa do cabelo” ou “Todos os búzios”.

Composições de Caetano Veloso como “Beleza pura” desenham com precisão – ou a “bico de pena”, como quer Taís Viscardi<sup>13</sup> – um mapa da negritude baiana, enunciado os seus espaços e valores principais. Mas talvez as suas canções sejam o lugar adequado para flagrar apenas uma face da atualidade da população negro-mestiça baiana; expõem seus intercâmbios culturais, suas estratégias de sobrevivência e a dimensão identitária que prevalece nas últimas duas décadas, quando quase extinguíram-se as alternativas de trabalho regular ou de emprego e, ao mesmo tempo, expandiu-se a sua representação no cenário cultural brasileiro e internacional.

Essas transformações, ocorridas nas últimas décadas, são sincrônicas ao desenho da explosão das cidades da periferia globalizada que trouxemos no início. Se não tem cabimento falar em empobrecimento dos que foram sempre pobres, da maioria de afrodescendentes que aparece nos indicadores mais baixos em todos os âmbitos da vida social, sempre vale a pena lembrar que, de fato, a cena da violência policial apresentada por Caetano Veloso em “Haiti” tem versões mais fulminantes quase cotidianamente reproduzidas nas telas das televisões. Ou que os mesmos meios que possibilitam o compartilhamento virtual do espaço urbano têm protagonismo ininterrupto na produção de uma ordem social fundada na desconfiança e no pavor “do Outro, qualquer outro (...) percebido imediatamente como ameaça nas ruas” – o que Barbero sinteticamente aponta como a “cumplicidade [essencial] entre os meios e o medo”<sup>14</sup>.

É nesse contexto de pobreza, falta de perspectiva de ingresso no mercado de trabalho formal e reforço dos estigmas que os alijam, que os jovens negros de Salvador elaboram tanto formas de identificação ou de pertencimento quanto produtos culturais que são reconhecidos como afro-baianos e têm circulação ampla, para além das fronteiras nacionais. Para esses, a negritude continua se constituindo como afirmação da aparência física, da beleza do corpo, da gestualidade e de um modo de se vestir. Para esses que, diversos de Candolina, já não têm trabalho, resta apenas o carnaval, a percussão, o vagar pelos espaços de alta carga simbólica para a afro-baianidade, como o Pelourinho. De alguma forma partilham ou podem ser incluídos no sensível diagnóstico do antropólogo Hélio Silva, embora fruto da observação de outro contexto, sobre a produção, no Brasil, de “uma classe popular com luxos aristocráticos, carpe diem”<sup>15</sup>. Pois também

nesta chave pode ser lida a “nobreza brau”, que aprendeu a cantar: “Eu sou negão/ Eu sou negão/ E esta é a Liberdade” e não deve se preocupar com o futuro, porque a ele, majoritariamente, não tem direito.

São esses jovens negros e pobres que viajam para espaços centrais do mundo globalizado, para levar os sons e as cores da afro-baianidade reconstruídos pelos blocos-afro, completando um circuito cultural expressivo: o produto afro-baiano que se forma a partir da auscultação da negritude internacional, reelaborada pelo contato com a tradição da cultura afro-brasileira, transforma-se em expressão local, singular, para retornar à circulação com êxito e destaque nas vias globalizadas, com a marca negro-baiana.

Veiculados intensamente pelo rádio e pela televisão, as canções populares – que há muito tempo no Brasil são o espaço privilegiado da construção do pertencimento e das imagens identitárias – sobrepõem-se ao insulamento e ao antagonismo dos segmentos sociais, fixam e distribuem uma negritude simbólica que funciona como uma espécie de agregação compensatória das distâncias. Produzida na Bahia, esta comunidade virtualmente experimentada encontra recepção e mercado fartos no conjunto do país e para além dele.

O êxito dos bens simbólicos elaborados a partir da afro-descendência e postos em circulação pela usina cultural baiana, vale reiterar, não atenuam o racismo que se traduz – na Bahia e no Brasil – em marginalização, violência e até extermínio da população negro-mestiça e/ou pobre. Para compreendê-lo, ou para compreender simultaneamente a denúncia de Doudou Diéne (sobre o racismo econômico e social) e o ambivalente diagnóstico de Antônio Risério (sobre a condição mais racista e menos racista da cidade do Salvador) é preciso admitir que nem sempre ou não necessariamente, em nossos dias, o racismo se manifesta pelo desprezo ou pelo ódio à diferença étnica. Entre as funções reguladoras da população nos Estados modernos – na economia do biopoder, segundo Michel Foucault<sup>16</sup> –, o racismo intervém (e se mantém) como forma de assegurar a possibilidade de promover e legitimar o corte, a cesura, no interior do corpo social, separando aqueles que se pode “expor à morte” ou para os quais se pode multiplicar o risco da morte.

### NOTAS:

<sup>1</sup> MARTÍN-BARBERO, *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Univ. Pittsburgh, (s.d), p. 127.

<sup>2</sup> Idem, p. 129.

<sup>3</sup> ALVES, L. A., BACELAR, J. e CUNHA, E. L. Bahia, colonization and cultures In: *Literary Cultures of Latin America: A comparative History*. New York : Oxford Univ.Press, 2004, v.2, p. 551.

<sup>4</sup> Jornal A TARDE. Salvador, 22/10/2005.

<sup>5</sup> RISÉRIO, A. *Um mundo afro-barroco*. Apud ALVES, BACELAR e CUNHA. Op. Cit. p. 565.

<sup>6</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano; artes do fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994. p. 170-171.

<sup>7</sup> “Haiti”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi gravada originalmente em *Tropicália 2* (1993) e regravaada em *Fina estampa e Noites do Norte*.

<sup>8</sup> Considere-se aqui o conjunto de trabalhos de Michel Foucault que delinham a produção da subjetividade, tais como o Volume 3 da História da Sexualidade (*O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985), *A escrita de si* ( *In O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992), bem como os cursos sobre Subjetividade e verdade (1980-1981) e *A hermenêutica do sujeito* (1981-1982).

<sup>9</sup> Neide Candolina. In *Cirouladô*, Polygram, 1991.

<sup>10</sup> Cf. SANSONE, Livio, *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004.

<sup>11</sup> Idem, p. 11.

<sup>12</sup> Cf. VELOSO, Caetano (Org. Eucanaã Ferraz). *Letra só + Sobre as Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

<sup>13</sup> VISCARDI, Taís. “Paisagens a bico de pena: a Bahia cantada por Caetano Veloso”. Comunicação apresentada no II SePesq. Universidade Federal da Bahia, setembro de 2005.

<sup>14</sup> Op. Cit., p. 134.

<sup>15</sup> SILVA, Hélio. “O menino, o medo e o professor de Saarbrücken”. In: VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (org.) *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ e Ed. FGV, 1996. p. 29.

<sup>16</sup> Cf. FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 285-315..



# A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil <sup>(1)</sup>

Angélica Madeira

Ao iniciar os estudos sobre os itinerários dos artistas e as razões que os levaram a escolher uma cidade como base, constata-se, antes de mais nada, sua mobilidade, sua disponibilidade para mudar. Compreende-se também o quanto o dever profissional de um artista está relacionado aos circuitos sociais e institucionais que pontuam seu percurso. Itinerância torna-se assim um conceito de interesse sociológico para pensar a prática artística: itinerância como deslocamento dentro de um circuito. Sendo a heterogeneidade um dos princípios da vida urbana, o circuito ajuda a compreender os agenciamentos sociais e a ordem que rege cada campo, definindo relações entre práticas e *habitus*, trocas possíveis nos espaços destinados ao ensino, exibição e consagração da arte.

Os artistas, em geral, viajam muito, por várias razões, para estudos, exposições, ateliers, debates, para não falar da performance mundana, tradicionalmente vinculada à vida de artista. Quando viajam, com eles vão objetos – quadros, esculturas –, mas principalmente idéias, que circulam e passam a fazer parte da vida cultural, da cena artística das cidades.

Os deslocamentos no espaço geográfico se dão segundo circuitos sociais pré-estabelecidos que definem o artista de acordo com sua notoriedade e reconhecimento, o que remete, novamente, por um outro viés, ao campo político, ou seja, à forma como o poder se reorganiza internamente ao campo artístico. Há artistas que viajam em circuitos locais, regionais, outros que participam de uma rede mais abrangente, até o sempre reduzido grupo que consegue se inserir no circuito internacional, seja absorvido pelo mercado, seja ao participar de bienais importantes e feiras oficiais.

Embora o conceito de itinerância guarde alguma afinidade com a idéia de Nomadismo, dela se distingue por remeter a aspectos empíricos dos deslocamentos. Nomadismo se refere, antes de mais nada, aos artistas como seres migrantes, nômades; o nomadismo entendido como atitude interna, radical, condição mesma para ser artista (Deleuze e Guattari, 1980). Nesse sentido, o conceito trabalhado por Deleuze e Guattari a partir da releitura de Nietzsche diz respeito a uma forma de pensamento que não

se deixa apanhar na trama das forças institucionais, encontrando sempre uma linha de fuga que oscila entre os movimentos que tentam contê-la. O artista, tal como se constituiu na sociedade ocidental moderna, sobretudo a partir do século XIX, reivindica o individualismo e uma singularidade que não se limitam aos modelos binários e espaços institucionais enquadrados. Por estar em contato permanente com as forças emocionais, o artista – como o filósofo nômade – deve se libertar das forças sedentárias da moral e da religião para se dedicar à criação. Essa atitude equivale a errar, falar sempre em uma língua estrangeira, mesmo que seja sua língua materna.

Assim, nem todos os artistas podem ser considerados nômades, principalmente no quadro de uma pesquisa que tenta compreender as artes sob o ponto de vista da demanda política ou mesmo do aparelho de estado. Mas quase todos são itinerantes. Participam de um povo inquieto e têm urgências e obsessões inexplicáveis.

Neste texto foi utilizado o conceito itinerância – e não nomadismo – por considerar o primeiro mais flexível e operacional, mais adequado para se referir a fenômenos empíricos, como as viagens dos artistas, a circulação entre grupos e instituições, o trânsito de mercadorias e modelos de arte. Itinerância possui um poder mediador, é menos carregado de conteúdo filosófico e comporta um uso mais preciso do que mobilidade e menos técnico do que nomadismo.

Como tornar produtivo um conceito? Como fazê-lo trabalhar para orientar a pesquisa?

Para o período colonial, pode-se investigar o fluxo de informações e de modelos, traçados e livros ilustrados trazidos por padres, arquitetos, músicos, intelectuais e artífices que viajavam pelos raros núcleos urbanos para exercer seu ofício onde houvesse demanda de arte.

Indiscutível marco e ruptura na orientação do campo das artes foi a chegada ao Rio de Janeiro, em 1816, de um número significativo de artistas, o que ficou conhecido como “Missão Francesa”. A partir daí redefiniu-se o gosto artístico, e a arte acadêmica adquiriu uma hegemonia que duraria os dois impérios, isto é, ao longo de todo século XIX.

Outras viagens tiveram importância para a arte brasileira daquele século. Ferdinand Denis, por exemplo, tendo vivido quatro anos no Rio como funcionário consular, após seu retorno a Paris, publicou um compêndio de literatura portuguesa e brasileira<sup>2</sup> e tornou-se o principal interlocutor dos brasileiros que para lá se dirigiam como Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães e Torres Homem.

Neste período, a vida intelectual e artística ficou fortemente marcada por dois fatos: sua centralização na corte e pelas viagens. Eram europeus vindos em missões científicas ou diplomáticas – Burchell, Rugendas, Thomas Ender, Lord Chamberlain, Maria Graham – ou eram os raros artistas brasileiros que, agraciados com prêmios em salões, tornavam-se “os pensionistas do Imperador” com direito a estudar na Europa. Iam para Roma, Florença, como Pedro Américo e Victor Meireles, ou, como faziam os bolsistas da segunda geração – Almeida Junior, Rodolfo Amoedo, Pereira da Silva - iam para Paris (Madeira, A. 1990).

Na modernidade, o conceito de itinerância se torna mais denso e possível de ser explorado em muitas dimensões. Não somente por ser o século XX marcado por grandes diásporas e fenômenos migratórios, mas também por terem sido ampliadas as possibilidades de ir e vir, as distâncias encurtadas. As informações se tornaram mais ágeis, as viagens se tornaram mais corriqueiras, tanto dos artistas brasileiros que frequentavam ateliês nos grandes centros – Paris, Berlim, Nova York –, como dos artistas e intelectuais europeus que desenvolveram um grande interesse pelo Brasil e pela América. As viagens do fotógrafo e antropólogo Pierre Verger, do poeta Blaise Cendrars e, principalmente, as de Le Corbusier, marcaram a história e a visualidade da arte brasileira do século XX. A arquitetura moderna, particularmente, angariou prestígio, ganhou hegemonia e impôs-se ao ecletismo e ao neocolonial, então vigentes. O pavilhão do Brasil na exposição internacional de Nova Iorque, de autoria de Niemeyer, é considerado um marco, por suas formas arrojadas, sua ousadia técnica e simplicidade construtiva, para a arquitetura, já então sustentada por um grupo consistente – Lúcio Costa, Eduardo

Reydi, Oscar Niemeyer, Carlos Leão – arquitetos imbuídos dos novos valores estéticos construtivistas e de uma ética das formas e dos materiais.

Aos poucos, o campo das artes vai se tornando mais autônomo, embora sempre restrito. Surgem museus e galerias que marcaram a década de 1950, surge um grupo de artistas articulados e inovadores, vindos de várias partes, trazendo experiências diversas. A “política da boa vizinhança” promove o intercâmbio de artistas, músicos e cineastas entre o Brasil e os Estados Unidos. O Rio do pós-Guerra torna-se uma cidade cosmopolita, com um ambiente intelectual avançado e dinâmico, atraindo artistas de todas as partes do Brasil – como Cícero Dias, do Recife, Aluísio Carvão, de Belém, Antonio Bandeira, do Ceará, além de servir de porto de chegada para muitos. Fazem parte dessa geração, dentre outros, Lasar Segall, Arpad Székely e Vieira da Silva, Franz Weissmann, vindos da Lituânia, da Hungria e de Portugal, via Paris, e da Áustria. Surgem novos rituais de consagração, muitos dos quais implicam deslocamentos, como as bienais e os salões.

São esses os valores modernistas, construtivos, racionalistas e funcionais que estão em vigência quando da construção da nova capital. Brasília suscita o desejo de participação e atrai artistas de muitas partes do Brasil. A equipe de Niemeyer que migrou para o Planalto de Goiás, em 1958, trazia engenheiros que eram também escritores e intelectuais como Samuel Rawet e Joaquim Cardoso, assim como Athos Bulcão, artista que se estabeleceu definitivamente na cidade e marcou de modo inconfundível a paisagem. Outros artistas migraram por conta própria, por considerarem que a construção de uma nova capital demandaria trabalho artístico em larga escala. A criação da Universidade de Brasília também foi um importante polo de atração de artistas vindos de São Paulo, do Rio, de Porto Alegre, da Bahia. Muitos deles retornaram a suas cidades de origem após 1967, quando o regime militar impôs a censura e afastou, por meio de aposentadorias compulsórias, professores e artistas de suas funções. Nova chamada e nova leva de artistas se desloca para Brasília, na década de 1970, para substituir os primeiros mestres demitidos. Com a redemocratização dos anos 1980,

## A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil

o ambiente artístico ganhou mais autonomia, tornou-se independente em relação ao aparelho de estado, estreitou os vínculos com a universidade e densificou-se, criando na cidade uma cena artística variada e de grande interesse.

O fato de centrar a investigação em torno de um conceito-chave – itinerância – permitiu reescrever uma breve história da arte no Brasil, por fragmentos, a partir de um desenho sociológico que leva a compreender formas históricas e arranjos institucionais que se desenham entre a estética e a política.

A perspectiva transdisciplinar permitiu uma outra leitura da arte, pelo viés sócio-histórico, explorando as conexões entre arte e sociedade, revelando orientações teóricas e opções metodológicas fecundas para pesquisas desta natureza. Tendo em conta a relação entre arte e vida urbana, a arte nas cidades-capitais será abordada por meio da identificação das práticas sociais específicas, vinculadas às condições de possibilidade do exercício das profissões artísticas e às escolhas estéticas que ressaltam em cada época.

Por meio do recorte histórico-sociológico, foram vistas as primeiras formas de organização dos ofícios a partir da quarta década do século XVI, quando Salvador torna-se a primeira capital do Brasil, e começa a ser implantado algo que poderia se aproximar de um processo civilizador (Elias, 1990).

### Delineamentos sócio-históricos

#### 1. Salvador – 1549- 1763

A mesma armada, composta de seis navios – três naus, duas caravelas e um bergantim – que trouxe de Portugal o primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Souza, trouxe também o mestre-de-obras de confiança do Rei, Luís Dias, acompanhado de um sobrinho, de um filho bastardo e de mais ou menos cem ajudantes, entre pedreiros, ferreiros, carpinteiros e outros oficiais artífices. Ele já trazia um plano traçado, bastante retilíneo, com localizações definidas de edifícios estratégicos, principalmente o palácio, a igreja e as fortalezas. A cidade mais antiga do Brasil foi uma cidade planejada. Um desenho e uma carta de ordenanças para organizar a vida política e para viabilizar a exploração da colônia. Luís Dias e seus ajudantes, em três anos, sobre os escombros da antiga capitania da Bahia, ergueram a cidade, não sem dificuldades, devido às torrenciais chuvas que caíram naquela estação.

Sabe-se que as primeiras imagens sagradas e mais o necessário para o culto católico vieram nessa mesma armada, sendo, inclusive, a imagem de Nossa Senhora da Ajuda responsável pela construção de uma igreja de grande porte em Salvador. Para abrigar a santa, foi levantada pelas mãos

dos jesuítas, dentre eles Manuel da Nóbrega, toda feita de taipa e coberta de palha, aquela que viria a ser conhecida como a Sé de Palha, sede do Primeiro Bispado do Brasil em 1551 (Albuquerque, 1981).<sup>3</sup>

Na relação dos habitantes de Salvador, em 1549, não consta nenhuma referência a algum artista ou artesão em especial. A função de artista deve ter sido desempenhada por muitos marceneiros que dominavam as técnicas do formão, dos tornos e das goivas, transformando as ricas madeiras do Brasil em objetos exigidos para as várias ocasiões e rituais novos, políticos, religiosos e sociais, que se impunham ao se instalar uma capital para administrar toda a colônia. As leituras confirmam o florescimento de gerações de artistas entre os religiosos. Algumas ordens, como os beneditinos e os franciscanos, sendo cultivadoras especiais das artes, integraram-nas a todos os seus ritos.

Em todo esse processo, os jesuítas tiveram grande importância; sua ação pedagógica era seguida por outras ordens e tornou-se mesmo exemplar da ambivalência do projeto colonial. Este é portador de uma teologia intrínseca, permeado por práticas de violência simbólica e táticas de conversão à fé cristã, e também exemplar do modelo de anexação do continente americano ao projeto civilizacional ocidental (Gruzinski, 1988).

Ao expulsar os jesuítas do Brasil, o governo alterou bastante a conjuntura política e os métodos de transmissão de conhecimentos sobre os ofícios, interrompendo uma experiência e uma tradição pedagógica que durara dois séculos e que serviu de exemplo para a ação pedagógica de outras ordens religiosas. Estas foram as primeiras instituições a ocuparem-se do ensino e da transmissão de valores e conhecimentos humanísticos, assim como foram os padres os responsáveis pela demanda, quando não os próprios atores, da produção artística do período. Havia encomendas das igrejas e capelas que se multiplicavam à medida que se multiplicavam as aldeias e as missões. Havia imagens de santos, oratórios e genuflexórios domésticos, desejados e possuídos por pessoas abastadas, assim como imagens de dimensões menores, em geral de fatura anônima e mais rústica, circulando entre a população com menos recursos. Forma-se um arcabouço de imagens e de cultura material próprio desse período de deslocamento e de generalização do Barroco na América, fenômeno comum a toda arte colonial latinoamericana que mescla códigos eruditos a uma fatura vernacular, resultando em um rico desvio do padrão original do Barroco peninsular. Um conjunto de altares, entalhes, detalhes de escadas e de púlpitos sustentados por colunas salomônicas onde eram proferidos os intermináveis sermões.

No Brasil, o Barroco adquiriu o tom exacerbado, dramático, da contra-reforma e o estilo didático da catequese. O estreito elo entre o poder secular e o religioso é visível na exterioridade da arquitetura da época, na predominância das igrejas, capelas, conventos, colégios, ao lado de fortalezas e casas fortificadas, edifícios administrativos e outras edificações exigidas para a implantação de um Governo-Geral, uma instituição centralizadora e forte. A arquitetura, arte maior – e tudo o que está a ela relacionado, como ornamentos, esculturas, pinturas –, é uma superfície privilegiada de leitura da época colonial e do domínio de linhas de força – as instituições austeras, a inquisição –, mas também as linhas de fuga como, por exemplo, a emergência de um Barroco desviante, viajante, nas Américas portuguesa e espanhola.

Quais foram as motivações da escolha de Salvador para primeira capital? Quais as razões da mudança para o Rio de Janeiro em 1763? Como se desenvolveram as cidades coloniais brasileiras? Comparações com outros centros urbanos da mesma época – como Ouro Preto e Olinda – foram reveladores finos da regularidade dos trânsitos e das diferenças “regionais” entre as primeiras experiências urbanas no Brasil.

Salvador foi fundada sobre as ruínas de uma capitania que não prosperara, como se aprende nos livros didáticos. Seu donatário, Francisco Pereira Coutinho, fora morto por indígenas de Itaparica, e seu herdeiro cederá os direitos, mediante indenização, à Coroa portuguesa, que fez da Bahia a primeira capitania real do Brasil. A necessidade de ter mais controle sobre a exploração colonial, de dar assistência e suporte aos donatários, de estimular a ocupação de áreas vazias, de barrar os invasores estrangeiros e de impor o domínio português no Brasil levou d. João III à decisão de instituir, em 1548, o Governo-Geral, com sede em Salvador, que já possuía uma história desde 1501. Por que Salvador? Contaram para esta localização o acontecimento anteriormente referido, o fato de ter um núcleo de povoamento, a disponibilidade das terras devolutas, sua fertilidade, as condições portuárias excelentes, a localização geográfica quase ao centro do litoral povoado e entre duas capitanias prósperas e rentáveis, Pernambuco e Ilhéus.

Salvador torna-se, assim, durante mais de dois séculos, a capital do Brasil. Entre 1549 e 1650, as obras de arquitetura trazem uma fatura mais rústica e uma função pragmática clara, como as igrejas, capelas e colégios, construções jesuíticas. O número e a imponência desses edifícios são reveladores do elo entre arte e religião, reforçado pela instituição do padroado, que faz dos religiosos funcionários do Estado português<sup>4</sup>. Também reveladores das funções primeiras da arquitetura colonial são as

baterias de fortalezas, fortes, baluartes, assim como as casas de câmara e cadeira, os palácios, edifícios necessários à defesa e ao funcionamento da burocracia colonial.

De 1650 até 1730, instala-se um novo gosto estético, mais exuberante, mais luxuoso, como revelado no convento de São Francisco, em Salvador, com sua fachada plateresca, seus painéis azulejares primorosos, que narram cenas e descrevem paisagens dos arredores de Lisboa antes do terremoto.

Um terceiro momento pode ser pensado, tendo como corte os anos da década de 1730, quando já se introduz no Barroco do Brasil um novo regime de imagens, outros modelos, como os provindos da Europa central, um estilo mais leve, derivando para o rococó, ou então, mais classicizante, colunas mais alongadas, de influência italiana. O ano de 1759, data da expulsão dos jesuítas das colônias pelo marquês de Pombal, marca também o início de um regime centralizador e autoritário que predominou nos três reinados, de d. João V, de d. José e d. Maria I. O período coincide com o do aparecimento de uma nova geração de ilustrados, educados na Europa, que possuíam um gosto estético refinado, mais contido e sóbrio.

Por essa época, início do século XVIII, Salvador havia atingido um ápice de luxo e de riquezas, justamente quando o polo econômico da colônia já se deslocava para o centro-sul, principalmente após a descoberta do ouro nas Minas Gerais. Assim, o estudo sobre Salvador levou a textos mais detalhados sobre o Barroco brasileiro que, por sua vez, revelaram itinerários empíricos inesperados, como, por exemplo, a descoberta de uma intensa relação entre os centros urbanos que mais possuíam uma demanda de trabalho artístico, Salvador, Olinda, Rio de Janeiro e, posteriormente, as cidades do ciclo do ouro e do diamante em Minas Gerais, cidades entre as quais os artistas viajavam com mais frequência do que seria imaginável em um momento em que os deslocamentos ainda eram longos e difíceis. Os resultados desse achado historiográfico revelam não a origem de uma civilização ou de um estilo, mas a itinerância, os caminhos percorridos pelos personagens anônimos, pelos artistas que mal aparecem na história oficial e que são os portadores de saberes técnicos e estéticos até hoje parte importante do patrimônio cultural brasileiro. Para essa etapa da pesquisa foi fundamental a produção intelectual dos autores modernistas que promoveram uma reinterpretação do Barroco e da arte colonial no Brasil (5). Esses clássicos trazem informações muito fecundas para esta pesquisa, interessada na itinerância, nos fluxos e no deslocamento de artistas e de idéias, como a já referida descoberta dos deslocamentos concretos de mestres como José

## A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil

da Rocha, português de origem, – sediado no Rio e, posteriormente em Minas, de onde sai para Salvador para formar a Escola baiana que tem em José Teófilo de Jesus, Franco Velasco e Veríssimo de Freitas, seus pintores mais conhecidos. A transmissão de conhecimentos por meio das ordens religiosas não é negligenciável, assim como a circulação mais ampla e generalizada de gravuras, missais, livros de orações, alguns amplamente ilustrados com as alegorias que remontavam à Idade Média, santos com suas palmas e lírios, convenções do imaginário cristão. Sabe-se que as gravuras de Durer (1471–1528) tiveram ampla circulação e se impuseram como modelo na iconografia cristã em toda a Europa e em suas colônias; sabe-se também que Antonio Francisco Lisboa (1738 –1814) possuiu uma coleção delas.

O fato é que, antes mesmo que o evento da transferência da capital se efetivasse, já havia sido transferido o Tribunal da Relação para o Rio de Janeiro, que passa a dividir com Salvador o território jurídico brasileiro.

### 2. Rio de Janeiro – 1763-1960

Ao longo do século XVIII, o Rio de Janeiro já angariara prestígio e autonomia e se tornara uma cidade importante e bela. O aqueduto da Lapa, erguido entre 1719 e 1724, na administração de Aires Saldanha, levava as águas do rio Carioca até um chafariz onde desaguava em dezessete bicas.<sup>6</sup> Ainda no mesmo século XVIII, d. Luis de Vasconcelos, considerado um vice-rei esteta, foi o responsável pelas encomendas de obras públicas que trouxeram grande embelezamento à cidade, como o chafariz do Paço, o projeto paisagístico e as esculturas que ornaram o Passeio Público, obras de Mestre Valentim. Quando, na segunda metade do século XVIII, o Rio se torna a capital do Brasil, a configuração sócio-histórica já havia se alterado na metrópole que entrava em sua fase mais iluminista, mais laica, mais imponente e mais autoritária.

A transferência da sede do Governo-Geral de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, encontra numerosas explicações, dentre as quais a de natureza géo-política: a situação geográfica mais central em relação à totalidade do território do que a cidade baiana, o que permitiria ter maior controle, evitando o desmembramento, como indicavam os conflitos nas zonas de fronteira com as terras sob o domínio espanhol. Também exaustivamente citado é o argumento, de ordem econômica, da importância crescente que foi ganhando o porto do Rio como portal para o escoamento do ouro de Minas Gerais, do açúcar e de outras matérias-primas para a Europa. A atração paisagística parece também ter sido uma forte razão para a transferência da capital: uma topografia irregular e surpreendente,

morros e pântanos, florestas e fontes, altas pedreiras emergindo do mar. O Rio torna-se capital em um momento de rupturas políticas e estéticas importantes ocorridas em Portugal na passagem do reinado de d. João V (1697–1750) para d. José I (1750–1777). Nesse momento, o poderoso ministro, o marquês de Pombal, promoveu mudanças institucionais importantes, principalmente reformas urbanas em Lisboa, atingida por um forte terremoto em 1755. Definiu-se um novo gosto artístico, mais classicizante, que se refletiu também sobre a capital da colônia, promovendo a passagem do Rio barroco para a cidade pombalina do século XVIII, uma cidade mais iluminista e menos católica, mais laica e mais austera. O centro da produção artística deixa de ser a igreja e os mosteiros e passa a concentrar-se no Paço. Sobretudo após a expulsão dos jesuítas, em 1759, e a chegada ao poder de d. Luis de Vasconcelos que, como já foi dito, foi o responsável pelas transformações urbanísticas e pelo embelezamento da cidade. Desde esse momento que antecede à chegada da corte portuguesa, nota-se uma preocupação em dotar a cidade de equipamentos urbanos, espaços públicos, que suscitam a criação de novos hábitos civilizados, como o de passear nos jardins, espaços adequados e agradáveis para a população mais abastada que começa, então, a frequentar as ruas.

A configuração colonial da cidade se rompe com a vinda da Corte Real portuguesa, em 1808 e, mais precisamente, com a elevação do Brasil ao estatuto de Reino-Unido em 1815.

A chegada da família real trouxe consequências incontestadas do ponto de vista civilizacional para a cidade. Com a comitiva de d. João VI, vieram artistas, arquitetos, cientistas, naturalistas, músicos e uma imensa biblioteca, que orgulha até hoje a cidade do Rio de Janeiro. Assiste-se, então, à criação de várias instituições – embora não de universidades – exigindo intelectuais, naturalistas, artistas. Das instituições criadas então, merecem destaque o Horto Real (atual Jardim Botânico) e a Escola Naval, em 1808, a Academia Real Militar, em 1811, a Escola médico-cirúrgica, em 1813, a Imprensa Régia e a Escola de Ciências, Artes e Ofícios (1815).<sup>7</sup>

A partir daí, foi instituída definitivamente como a capital do século XIX brasileiro, sede da Corte, com todas as implicações materiais e simbólicas já exploradas, em relação à Europa, por Norbert Elias (1993), de modelo de civilização e locus do poder. Se para o campo político a data de 1815 é marcante para a elevação da auto-estima dos brasileiros, por ser o momento em que o Brasil se torna Reino-Unido, para o campo das artes, a vinda da Missão Francesa, em 1816, foi marco fundamental. Não há consenso entre



os historiadores sobre o estatuto da “Missão Francesa”. Se ela ocorreu a partir de uma iniciativa dos próprios artistas ou se foi um convite do conde da Barca e do marquês de Aguiar. O fato é que, em 26 de março de 1816, trazidos a bordo do veleiro americano Calpe, desembarcam no Rio de Janeiro – cidade escolhida por ser sede da corte – artistas de muitas especialidades, sob o comando de Joachin Lebreton. Grandjean de Montigny, Debret, Taunay, Pradier são alguns dos que participaram dessa expedição e que marcaram a cultura brasileira, deixando um acervo de documentos visuais preciosos para a compreensão do período, do olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Outro fato é que aqueles artistas foram acolhidos por d. João VI e seus ministros. A Missão traz uma redefinição completa das regras e dos códigos estéticos – ainda lusitanos, herança colonial – e consegue, não sem enfrentar resistências, impor a arte acadêmica como hegemônica. Há uma enorme literatura sobre a mutação brusca dos hábitos e práticas sociais acarretada pela presença da Família Real na cidade, tornada modelo e parâmetro para as classes burguesas e abastadas.

A partir da independência, em 1822, mesmo que tenham sido dois imperadores portugueses a ocuparem o trono, os governantes empenharam-se em organizar a nação em outras bases, chamando os intelectuais para essa tarefa. Nosso Romantismo não foi nenhum vento de revolta, mas um momento de construção de narrativas oficiais sobre a jovem nação livre. Era ainda muito recente a mudança do estatuto colonial. Lê-se, em tudo, um espírito contemporizador, um conservadorismo e um aulicismo que impregnaram toda a literatura, historiografia e pintura que se desenvolviam em torno da Corte, marcada também pela presença constante de viajantes, artistas e naturalistas estrangeiros que visitavam o Brasil. Modelos estéticos e gêneros acadêmicos foram trazidos pelos artistas que freqüentavam os ateliers dos mestres da Academia em Paris.

A independência não poderia deixar de ser um marco político com profundas implicações no campo do ordenamento jurídico e no plano estético. Era necessário implementar instituições que permitissem estabelecer uma nova ordem jurídica e criar uma elite capaz de assumir postos administrativos e políticos.<sup>8</sup> Uma instituição responsável pela pesquisa e pela escrita da história nacional foi criada em 1836, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que se espalhou sob forma de sucursais nas capitais das províncias e manteve correspondentes com academias científicas de várias partes do mundo, levantando, analisando e repatriando para o Brasil documentos importantes para a escrita da história nacional.

Já para o final do mesmo século XIX, no plano das idéias, os interesses voltaram-se para ideologias liberais e progressistas, e todo o período colonial ficou esquecido, sinônimo de atraso e desleixo. Essa desvalorização da tradição lusitana segue paralela à valorização da civilização francesa, o que atinge seu ápice na transição do (1900), a urbanização embelezadora, a mudança nos costumes que se seguiu, que se tornou conhecida como a *belle époque* carioca.<sup>9</sup> São demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, ocupado pela população pobre, para dar lugar a novas praças e avenidas, palácios de mármore e cristal, pontilhados de estátuas importadas da Europa. Segundo os jornais da época, eram as “picaretas regeneradoras” que deixavam para trás a imunda e retrógrada cidade colonial (Sevcenko, 1985:30). Esse momento é tematizado na literatura não como uma abstração, mas trazendo uma percepção viva, encarnada dos contemporâneos que assistiam às enormes transformações que se processavam na cidade, tanto no campo social como na visualidade, na arquitetura<sup>10</sup>, quando dominou o ecletismo; o art nouveau e, posteriormente o *art-déco* se implantaram, sinônimos de bom gosto e modernidade. (Sevcenko, 1985). A elite tornou-se mais intolerante em relação às práticas populares e às tradições africanas e defendia, de modo incondicional, a modernização, a julgar pelas crônicas da época. A velha cidade tinha seus dias contados, as casacas e cartolas negras do Império cediam lugar ao paletó de casemira claro e chapéu de palha da Primeira República.

No Rio de Janeiro do século XIX, dificilmente se pode falar de *campo* na medida em que toda a vida cultural da cidade se dava de forma muito vinculada ao poder político. Ainda bastante incipiente era a produção artística nesse momento de formação de uma inteligentisia e de um novo impulso no esforço para a implantação de um processo civilizador – e modernizador – na cidade. O Rio de Janeiro, sede da Corte, palco das transformações urbanas visíveis, tornou-se o principal modelo dos novos hábitos, dos novos costumes, difundindo-os por todas as capitais das províncias do Brasil que passaram a compartilhar o ideal de modernização.

Com o advento de práticas mais modernas e instituições laicas de ensino, pode-se observar, ao longo do século XX, a paulatina e tímida autonomização do campo da arte, até uma institucionalização mais sólida através da criação de museus, das bienais, das associações de críticos de arte, nos anos 1950, dos departamentos de artes nas Universidades, a partir dos anos 1960. A arquitetura brasileira adquire grande prestígio e proeminência graças a uma conjuntura política e à existência de um grupo bem consolidado

## A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil

de arquitetos que – informados e imbuídos dos princípios funcionalistas e racionalistas do modernismo – tinham em Le Corbusier uma referência. <sup>11</sup> Desde os anos 1930, abriu-se o debate entre os adeptos do estilo neoclinal e os que defendiam o mais puro internacionalismo, o funcionalismo, o purismo e a limpeza como valores estéticos.

O modernismo carioca – muito mais tímido e desorganizado do que o paulista – caracterizou-se por não possuir bandeira nem manifesto, por desenvolver-se de forma um tanto anárquica, tendo na irreverência e no humor das marchinhas de carnaval, das ilustrações e charges sua arma mais afiada. As primeiras décadas do século XX não são chamadas por acaso de *belle époque* do Rio de Janeiro.

As transformações urbanas embelezadoras acarretavam mudanças de hábitos e práticas, substituíam os telhados de beirais generosos por platibandas e traziam as novidades da arquitetura *floral* e, posteriormente, do art-déco, que se implantou de forma sólida e original, alterando profundamente a visualidade da cidade.

Com o Salão de Arte Moderna de 1931, organizado por Lúcio Costa, e a polémica que gerou, o campo das artes plásticas iria se consolidar definitivamente como moderno no Rio de Janeiro. O advento do Estado Novo, em 1937, não podia deixar de ter conseqüências para a organização do campo das artes. Em torno de um ministro esclarecido – Gustavo Capanema – constituiu-se um grupo de intelectuais que conseguiu, mediados por Carlos Drummond de Andrade, criar instituições e promover uma política cultural eficaz e afinada com seu próprio tempo.

A presença de escritores e artistas vindos de várias partes do Brasil – Manuel Bandeira, o próprio Drummond, Rodrigo Mello Franco, Murilo Mendes, Ismael Neri, Pedro Nava, Sérgio Buarque – assim como do estrangeiro – Lasar Segall, Vieira da Silva, Arpad Szenes – evidencia a existência de uma vanguarda, a heterogeneidade e o cosmopolitismo na composição do campo intelectual carioca nos anos 1930 e 1940, que incluiu numerosos artistas estrangeiros, principalmente judeus. Digno de nota é o poder do grupo conservador e católico – Alceu Amoroso Lima, Otávio de Faria, Tristão de Athaíde – fortemente atuante nessas décadas.

Os anos que antecederam à transferência da capital para Brasília – também chamados “anos dourados” – representaram um auge para o Rio tanto em termos de embelezamento – a construção do aterro do Flamengo, a ocupação definitiva da zona sul – quanto em termos de um “saber-viver” que incorporou-se à imagem da cidade. O Rio de Janeiro idílico aparece com

perfeição na cinematografia da época, as comédias da Atlântida, que exploravam enredos simples e banais, alternando grandes tomadas de paisagens das praias e das montanhas com seqüências de bailes de carnaval. Essas imagens do Rio como uma cidade linda, alegre e divertida vão cedendo lugar às representações da violência que já se prenunciavam na literatura – A coleira do cão de Rubem Fonseca é de 1965 – e nas artes plásticas com o advento da “Nova figuração” e das tendências conceituais, intervenções, performances que se encontraram na contramão da arte hegemônica e da política então dominada pelos militares. Nessa década, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, críticos de arte que escreviam em jornais cariocas, tiveram grande importância no encaminhamento dos debates que marcaram a época, como o que envolvia o abandono da figuração ou o que dividiu concretos e neoconcretos no final dos anos 1950, ou ainda a radicalização dos jovens artistas conceituais dos anos 1960.

Nos anos 1950, no bojo de um movimento de urbanização e industrialização, uma nova vanguarda emerge, trazendo propostas estéticas universalizantes, praticando uma arte abstrata ou concreta, que contraria a tradição figurativa e nacionalista dos modernistas ainda vivos e atuantes. O mesmo grupo que participa deste debate entre nacionalismo e internacionalismo na arte – Mário Pedrosa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica – será o responsável por uma nova guinada no campo estético, em meados dos anos 1960, quando o regime político já não suscitava a simpatia dos artistas e quando os princípios puristas que haviam orientado os concretos e neoconcretos passaram a ser questionados. O momento pedia uma arte suja, imiscuida nas questões sociais. Surge uma tendência brasileira da “Nova Figuração”, nossa maneira de elaborar uma arte pop, altamente politizada, como nas telas de Rubens Gerchman ou Wesley Duke Lee. Mas são os experimentos conceituais que se tornam cada vez mais radicais, as instalações, chamadas então arte ambiental, e as performances dominam a cena artística durante toda a década de 1970, anos em que exerceu-se rígido controle sobre a produção artística em geral, e mesmo sobre as artes plásticas. <sup>12</sup>

### 3. Brasília: a nova capital – 1960-2008

Essas últimas informações são importantes por estarem também referidas ao início da formação do campo das artes em Brasília, o que na verdade ocorreu em 1958, ano da transferência da equipe de Oscar Niemeyer para o Planalto Central. A construção do campo das artes na cidade de Brasília

pode ser pensado como tendo seu início em 1958, quando da transferência da equipe de Niemeyer e dos primeiros projetos de painéis de Athos Bulcão para compor a arquitetura de Brasília. A cidade modernista compõe-se esteticamente com uma arte clara, purista, limpa, dentro dos parâmetros do construtivismo da época. Muitos artistas, em seguida, deslocam-se para a nova capital, sobretudo após a inauguração da Universidade, em 1962, que exigia profissionais para preencher os lugares e ensinar na instituição. Amélia Toledo, vinda de São Paulo, Gastão Manuel Henriques, do Rio, Glênio Bianchetti, do Rio Grande do Sul, Rubem Valentim, da Bahia, via Rio de Janeiro, todos chegaram atraídos pelas novas possibilidades que se descortinavam em uma cidade nova em que tudo estava por fazer. Alguns ficaram pouco tempo, outros se estabeleceram definitivamente na cidade.

Durou pouco esse festim utópico das artes. Com o advento do regime militar, mas sobretudo após o Ato institucional nº 5, promulgado em 1968, muitos artistas foram afastados da Universidade, e outros se afastaram da cidade que, segundo o depoimento de alguns, parecia um quartel. Do ponto de vista dessa pesquisa, o Salão Nacional de 1967 também tornou-se emblemático por exibir a distância que, naquele momento, se estabeleceu entre o campo artístico e o campo político. A exibição de uma obra conceitual, irreverente e transtornante – o “Porco empalhado” de Nelson Leirner – desencadeou intenso debate sobre a atribuição de valor em arte, evidenciou como a arte brasileira entrava na contramão, demarcando-se e impedindo sua identificação com o regime. Ruptura, confronto entre a força, a potência, da arte e o poder repressivo de um estado militar, a censura, a tortura, extradições, prisões, assassinatos, tudo aquilo que os artistas não podiam nem denunciar nem escapar. A arte que emerge então traz as marcas de uma arte suja, marginal, bem distante dos projetos da cultura oficial. A cidade começa assim a expulsar seus artistas que ganham o Rio ou São Paulo, compondo a cena artística daquelas cidades, onde já havia grupos de artistas organizados de forma mais independente da política. Segundo depoimentos dos que ficaram em Brasília entre 1967 e 1972, período de mais forte autoritarismo, aqueles foram anos abafados, sem ar, quando a cidade parecia um quartel e os jovens, ainda assim, precisavam criar.

Antes mesmo da inauguração da cidade, quando o local era apenas um canteiro de obras, vieram arquitetos, artistas, engenheiros e escritores como Joaquim Cardoso e Samuel Rawet, Nauro Esteves, Alcides da Rocha Miranda, Milton Ramos, João Filgueiras. Naquele momento, havia consenso sobre os valores modernistas presentes nos edifícios, no

desenho e no mobiliário urbanos, assim como nos painéis azulejares ou de concreto concebidos por Athos Bulcão, o artista plástico do grupo.

A partir de meados dos anos 1960, Brasília já possuía uma pequena comunidade de intelectuais. A universidade havia sido inaugurada em 1962 e, com ela, vieram artistas-professores e revistas e livros de arte para compor suas bibliotecas. Pela cidade circulavam jovens bem informados que, tendo experiências de outras cidades, contribuíram para escrever uma parte da história das artes em Brasília. Eles assumiram uma posição não-oficial, contra-cultural ou mesmo marginal, como eles próprios se denominavam. Esse é um momento de redefinição das regras, de novos conflitos entre o estético, o artístico e o político, campos dotados de forças próprias e que, naquele momento, divergiam ou colidiam.

Em meados de 1980, ocorrem mudanças significativas no regime político com a redemocratização do estado, as eleições em 1984, a Constituinte em 1988, assim como no regime das artes, caracterizando-se por um lado por acolher e propor agendas mais politizadas e alinhadas com a experiência contemporânea; por outro lado, sob o prisma de suas condições de produção, por absorver mudanças institucionais importantes nos mecanismos de patrocínio e de divulgação da produção artística da cidade.

A partir da década de 1980, novas alterações estéticas e políticas provocam rearranjos no campo e redefinem as relações de força. As transformações se dão tanto internamente, no campo das artes, quanto externamente, no campo político, com a redemocratização e com as novas modalidades de mecenato e demandas do mercado. Quanto às mudanças internas ao campo das artes, poderiam ser citados o esgotamento dos valores estéticos da modernidade e as novas linguagens tornadas possíveis pelas tecnologias de produção de imagens e sons. Os fluxos de informação se tornam mais importantes que os deslocamentos concretos. Os artistas não se organizam mais em grupos ou movimentos, embora sejam capazes de formar coletivos temporários para participar de eventos efêmeros, o que acontece com muita frequência, utopias efêmeras de intervenção nos espaços urbanos, na dignificação pela arte de espaços degradados.

#### **Prolegômenos a uma tentativa de periodização: novas questões metodológicas**

Por se tratar de períodos bastante longos – tanto o que se refere a Salvador (1549–1763) quanto o que se refere ao Rio de Janeiro (1763–1960) –, foi necessário trabalhar com demarcações temporais que permitam recortes

## A itinerância dos artistas: a constituição do campo das artes nas cidades-capitais do Brasil

mais finos e estritos, sempre levando em consideração a relação entre arte e poder, a estética e a política para conectar e analisar os dados encontrados. Esta etapa da pesquisa é eminentemente sócio-histórica e busca, através de documentos, narrativas e relatos, compreender a organização do trabalho artístico em Salvador e no Rio de Janeiro durante o período colonial e, em um segundo momento, no Rio de Janeiro durante o Império, que durou praticamente todo o século XIX, e ao longo da República, com ênfase nas primeiras décadas até meados do século XX, quando a capital transfere-se para Brasília. Em relação ao campo das artes, Brasília também, apesar de recente, exige periodização fina, pois, nas cinco décadas de existência da cidade, podemos detectar momentos de inflexão e de ruptura entre o campo das artes e o político. Se os primeiros artistas vieram participar de uma utopia, desde o final dos anos 1950, na década de 70, a cidade tornou-se hostil aos artistas e aos intelectuais em geral, diga-se de passagem, expulsando-os, levando-os a buscarem outras cidades, onde participaram da cena contracultural que se formou então, entre 1967 e 1984, no Rio e em São Paulo. As três últimas décadas oferecem dificuldades particulares, seja pela proximidade, seja pela coexistência de uma diversidade de tendências, propostas e estilos igualmente hegemônicos na contemporaneidade.

Assim, se fecha um ciclo que pretendeu cobrir, por um viés particular, o da itinerância, a história da arte brasileira, seguindo os movimentos do processo civilizador e seu vínculo com as artes, acompanhando o processo de implantação e a itinerância dos artistas pelas das capitais itinerantes do Brasil.

Parte-se aqui de uma concepção clássica da sociologia, que afirma a historicidade intrínseca aos produtos da cultura, modeladores do próprio tempo e da sociedade em que emergem. Interessa analisar essa produção material e também a atuação dos diferentes personagens, o papel das gerações, as transformações ocorridas no campo, por razões de ordem política ou institucional. Após uma tentativa de apreensão do campo como um conjunto, em cada configuração histórica específica, foram realizados trabalhos pontuais sobre artistas que modelaram uma visualidade própria para cada época e cada cidade estudada. Daí resultou um banco de imagens mais que eloqüentes sobre os modelos de arte e as rupturas identificadas. Interessa saber quem são os artistas, as obras e as instituições mais importantes na produção estética do período, com ênfase nos artistas que teriam marcado a fisionomia e o debate sobre as artes na cidade.

O conceito de campo, quando referido à arte brasileira, deve ser entendido muito mais como uma metáfora topológica, parte da matemática,

da teoria dos conjuntos, do que da sociologia propriamente dita. Dificilmente pode se pensar o campo da arte como autônomo, na colônia, no século XIX, ou mesmo ainda hoje no Brasil. No período colonial, não havia “arte”, no sentido moderno da palavra. Havia santos, altares, tetos pintados; mobiliário, colunas; e os artistas nem se sentiam artistas; eram apenas especialistas em seus ofícios, mais próximos dos pedreiros e dos carpinteiros do que dos artistas subitamente tornados príncipes com a modernidade. Os dados são reveladores do quanto estavam imbricados um no outro o poder político e religioso com o campo das artes

Foi possível compreender como se reproduziam as profissões, como eram recrutados seus membros, como eram feitos a transmissão e o controle dos ofícios artísticos no período colonial. Ao longo do século XIX, assistiu-se à implantação do gosto artístico acadêmico e os novos procedimentos institucionais de reprodução das profissões artísticas. Esses valores estéticos, trazidos com a Missão Francesa, só foram questionados com a primeira geração de artistas modernos já afinados com o gosto das vanguardas européias do início do século XX, que promoveram uma revolução visual nas artes brasileiras.

Esse estudo também permitiu acompanhar as inflexões pelas quais passou o modernismo, seus diferentes momentos, a sucessão de vanguardas desde os primeiros anos da década, passando pela geração de 1945, até as propostas concretistas e neoconcretistas das vanguardas do Pós-Guerra.

A história de uma cidade não pode ser pensada de forma homogênea. Isso fica extremamente claro quando nos aproximamos de uma experiência relativamente recente, como Brasília, da qual podem ser acompanhados os movimentos de idas e vindas dos artistas.

Foram assim delimitados recortes, escolhas de momentos densos da história, momentos de inflexão, em que mudam as direções, políticas e estéticas, nas artes nas cidades brasileiras. Salvador, capital do Brasil-colônia; Rio de Janeiro, capital do Brasil-colônia, do Vice-reinado e do Império; mais tarde, do Brasil republicano; e Brasília que apesar de sua curta e conturbada história, permite compreender as rupturas ocorridas nas últimas décadas, os movimentos de aproximação ou de afastamento entre o campo das artes e o campo político.

Neste texto, a categoria itinerância foi utilizada em todos os momentos para se referir aos deslocamentos dos artistas e às transformações no campo das artes. Foi constatada a grande mobilidade dos artistas, o jogo entre a necessidade e o acaso, a importância dos circuitos, dos convites e da rede social de relações. Constatou-se também as relações mutáveis – conflitos,

conluíus – entre os dois campos – a política e a arte – em permanente confronto. O artista migrante pode ser um artista oficial, um funcionário do Estado? Isso seria possível com um percurso interior nômade? Há artistas contemporâneos que cavam seu caminho longe dos estereótipos, fugindo da sedentarização, criando valores para o campo da arte. Deles se pode dizer o que Deleuze disse do ferreiro e de seu risco de sedentarismo: “Sua relação com os outros decorre de sua itinerância interna, de sua essência vaga e não o inverso. É em sua especificidade, enquanto ele é um itinerante, enquanto ele inventa um espaço vazado, que (o artista) comunica com os sedentários e com os nômades” (Deleuze, 1980:516).

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Foi construída uma periodização para marcar os momentos de inflexão ao longo da história. São recortes temporais que, buscando os nexos entre os dois campos em ação, permitem visualizar a dinâmica das relações entre estética e política. Em todas as etapas da pesquisa, teóricas ou empíricas, foi levado em consideração o modo de organização dos grupos, o vínculo entre estética e política, com ênfase no conceito de itinerância. Foram também explorados alguns dos aspectos conceituais da categoria itinerância e sua utilidade para pensar, do ponto de vista da sociologia da cultura, a produção estética das cidades.

<sup>2</sup> *Résumé de l'Histoire littéraire du Portugal suivie du Résumé de l'Histoire littéraire du Brésil*, publicado em Paris, em 1826. Denis viveu no Rio entre 1816 e 1820. Em Paris tornou-se diretor da Biblioteca de Sainte Geneviève, onde recebia seus amigos e diplomatas brasileiros.

<sup>3</sup> Esta igreja, posteriormente foi remodelada em pedra e cal, foi demolida em 1912.

<sup>4</sup> O Padroado foi uma instituição colonial, um tratado entre a Santa Sé, assinado em 1465 pelo Papa Calisto III, Portugal e Espanha, que vinculava os religiosos ao Estado do qual recebiam foro, desempenhando um papel fundamental no controle político-ideológico do projeto colonizador português.

<sup>5</sup> Além de alguns autores clássicos como Germain Bazin ou Lourival Gomes Machado, há numerosos estudos, na maior parte curtos, sobre pintores ou escultores específicos, pertencentes a uma ordem ou confraria religiosa. Estudos de conjunto foram levados a cabo por Lúcio Costa e Paulo Santos (sobre a arquitetura barroca jesuítica), por Rodrigo Melo Franco de Andrade (sobre a pintura no período colonial), por Mário de Andrade, que escreveu vários estudos sobre arte colonial brasileira (Aleijadinho, Padre Jesuíno do Monte Carmelo), e, mais recentemente, por Affonso Ávila, responsável pela divulgação da narrativa “Triunfo Eucarístico” e de estudos inovadores sobre o Barroco.

<sup>6</sup> Esse chafariz era localizado onde hoje se encontra o Largo da Carioca.

<sup>7</sup> Ver Veloso e Madeira, *Leituras Brasileiras*, p. 64

<sup>8</sup> Daí a decisão de criar os cursos jurídicos, implantados em 1827 em Olinda e em São Paulo.

<sup>9</sup> O “bota abaixo” – assim denominado pelos jornais da época – foi o movimento das grandes demolições que antecederam às reformas embelezadoras e higienizadoras do governo de Rodrigues Alves, com Oswaldo Cruz e Pereira Passos.

<sup>10</sup> O romance de Lima Barreto, *Vida e morte de J.M. Gonzaga de Sá*, tematiza esta questão de modo bastante radical.

<sup>11</sup> Le Corbusier fez uma primeira viagem ao Brasil por conta própria e uma segunda a convite de Lúcio Costa, que considerava suas obras o “Livro sagrado da arquitetura” segundo expressão do próprio Costa (apud Netto, Marcos Konder, 2006).

<sup>12</sup> Mário Pedrosa estranha a aplicação da censura às artes, representada pelo fechamento do salão da Bienal jovem do Rio de Janeiro em 1967. Por ser uma forma de expressão que interessa a uma minoria, as artes plásticas não foram tão atingidas pela censura como o teatro ou a música popular, de divulgação mais ampla.

#### Referências bibliográficas:

- ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Pequena História da formação social Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1981.
- CARNEIRO, Edison. *A cidade de Salvador (1549) – uma reconstrução histórica*. Rio de Janeiro, 1950.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. Minuit, 1981.
- ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador I*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1990.
- GRUZINSKI, Serge. *La colonisation de l'imaginaire*. Paris: Ed. Gallimard, 1988.
- MADEIRA, Angélica. “Os pensionistas do Imperador” in *Lusitânia*, vol., I, no 3. Nova Iorque: Avilez Editor, 1990.
- NETTO, Marcos Konder. “Setenta e cinco anos de Arquitetura Moderna no Brasil” in GUIMARÃES, C. *Arquitetura e movimento moderno*. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2006.
- SMITH, Robert. *História das Artes na cidade de Salvador*. Salvador: PMS, 1967.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- URRY, John. *Sociology beyond society*. Londres: Ed. Routledge, 2000.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

# Espantelhos e afins

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Si ya ha sucedido todo, nada vale la pena.

Paolo Virno

...el hombre es lo indestructible, y esto significa que no existe límite para la destrucción del hombre.

Maurice Blanchot

El recuerdo restituye al pasado la posibilidad, dejando irrealizado lo ocurrido y realizado lo que no ha ocurrido. El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido, sino su potenciamento, su volver a ser posible.

Giorgio Agamben

Un gran libro es siempre el reverso de otro libro que sólo se escribe en el alma, con silencio y con sangre.

Gilles Deleuze

Escrevi este livro para o futuro.

Euclides da Cunha

Em dezembro de 1902, quando, após anos de árduo trabalho, finalmente publica *Os sertões*, Euclides da Cunha sabia que não podia contar com o fator da novidade a favor de seu livro. O episódio de Canudos ocorrera, afinal, já há pouco mais de cinco anos, e uma série de autoridades, jornalistas, escritores e intelectuais havia discutido e debatido o conflito, que se tornara motivo de diversos estudos, memórias, ficções e poemas.<sup>1</sup> Canudos, vale lembrar, foi o primeiro evento de vulto ocorrido no Brasil que teve sua cobertura jornalística facilitada pelo uso do telégrafo, o que proporcionou, junto a uma repercussão mais ampla, uma maior imediatividade dos relatos com respeito a fatos e versões.

O próprio Euclides da Cunha participara da empreitada, como correspondente de *O Estado de São Paulo*, jornal que, entre agosto e

outubro de 1897, transcreveu os telegramas por ele enviados desde a Bahia. Tais telegramas entretêm um fascinante diálogo intertextual com o Diário que na mesma ocasião compôs o escritor, que por sua vez insinua-se, de maneira inconfundível e intermitente, ao longo de *Os sertões*. Trata-se de uma série bastante significativa, em que eventos e repercussões, estas inclusive da cunha de Euclides, perfazem um sugestivo processo de deslizamento. Assoma uma figura do tempo; o pensamento coleia-se — como o exército, quando em movimento harmônico, e como o jagunço, quando irrompe do nada: serpente frente à cidadela, enigma de enigmas.<sup>2</sup>

Para a realização do livro, Euclides da Cunha trabalhou com afinco e fervor. Recolheu documentos e depoimentos, armou-se teoricamente com muito do que havia de mais relevante no pensamento contemporâneo, no campo das humanidades e das ciências naturais, ampliou o leque de informações sobre a região e o homem sertanejos, reviu e reconsiderou posições, mesmo as suas. Ao que tudo indica, mais do que a denúncia do ou o testemunho sobre o caráter de barbárie e insanidade de que o conflito se revestira, o absurdo e a violência da guerra, incomodava-lhe o fato de esta não ter propiciado uma melhor compreensão de dilemas históricos, sociais e políticos nela condensados e atualizados. Dilemas que para ele comprometiam o futuro da nação. As denúncias contidas nesse que foi o único “livro vingador” que logrou escrever eram contra a apatia e a indiferença, manancial que tornava fértil o já robusto plano da superstição e do simplismo intelectuais. Estes, por sua vez, abriam campo para o recurso à violência, completando um ciclo vicioso no interior do qual lhe parecia estar imobilizada, e se imobilizando, a sociedade brasileira.

O empreendimento teve por norte um evidente viés esclarecido, iluminista, constituindo um chamado para que fossem tomadas providências para uma sorte de incorporação da população brasileira, ou de sua adequação, a um mesmo complexo de tempo e espaço. Euclides da Cunha subscrevia a tradicional equação que contrapunha ciência e saber, de um lado, e

violência, de outro.<sup>3</sup> O problema, desde o início, é que aquele complexo parecia, no caso brasileiro, uma miragem. Tempo e espaço eram ainda para ele, no Brasil do alvorecer do século XX, fatores disjuntivos. O sertão, isolado, se imunizara, avesso ao tempo; o litoral nada mais exibia que o verniz de uma “civilização de empréstimo”, de modo similar deslocada. A civilização, deste modo, era químera, prevalecendo e persistindo uma inadequação que abarcava tanto o eixo da História (estávamos fora do tempo) quanto o da Geografia (estávamos fora de lugar, desprovidos de um próprio). Daí a negatividade, ou, por outra, a percepção de um conjunto de faltas, que perpassam *Os sertões* e se espriam por outros livros e ensaios do escritor: o brasileiro como ficção, colonizado, estrangeiro ou exilado no e do próprio país.<sup>4</sup>

Canudos, conforme Euclides da Cunha, fora um evento trágico que poderia ter propiciado um ensinamento. Este, porém, não lhe parecia ter sido aproveitado nem tampouco percebido pela imensa maioria de seus contemporâneos. Daí, entre outras coisas, o escritor reclamar justamente a ausência de reflexões mais consistentes sobre aquele estranho, embora eloqüente, descompasso, trazido à luz pelo episódio. A luta, como os homens, e a terra, comportavam camadas que de há muito se sobrepunham e que, se escavadas com paciência e perscrutadas com sabedoria, trariam um ganho de conhecimento, portanto político.<sup>5</sup> Eis aí o palimpsesto, ou o labirinto, que o escritor não se cansa de buscar e explorar, a partir dos sertões, na escritura de *Os sertões*. Decifrar e cifrar, em Euclides da Cunha, são operações ou atividades complementares. Daí, também, a pertinência e permanência do livro.

Tratava-se enfim de, trazendo o sertão para a História, abrir, e abrir-se para, a nossa História. Simbólico, sacrificial e revelador, Canudos foi proposto como o lugar ou o evento que propiciara a junção de elementos disjuntos, a conexão de desconectos. É o díspar, como o definiu Gilles Deleuze, “o sombrio precursor, a diferença em si, em segundo grau, que põe em

relação às séries heterogêneas ou disparatadas”<sup>6</sup>. Canudos: lugarejo obscuro, Tróia ou Jerusalém de taipa, labirinto, cidadela-mundéu, tapera colossal, caverna dos bandidos, vilarejo do sertão, tapera enorme, tapera babilônica, arraial intangível, urbs monstruosa, cosmos, enfim, havia proporcionado uma volta ao passado, um retorno que não se quer eterno:

Insistamos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos, inopinadamente, ressurreta e em armas, uma sociedade velha, uma sociedade morta... Não a conhecemos. Não podíamos conhecê-la. (...) Iludidos por uma civilização de empréstimo; respingando, em faina de copistas, tudo que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patricios... (...) Tivemos um espanto comprometedor ante aquelas aberrações monstruosas; e, com arrojo digno de melhores causas, batemo-los a carga de baionetas, reeditando por nossa vez o passado, numa entrada inglória, reabrindo nas paragens infelizes as trilhas apagadas das bandeiras... (p. 244)

Poderia ter sido, e poderia vir a ser, a porta de entrada para uma outra História, o acontecimento a partir do qual, invertendo o diagnóstico regressivo, “havia (que) temer-se o juízo tremendo do futuro”.<sup>7</sup> Canudos fora uma falta.<sup>8</sup> Uma falha da qual tinham despontado, junto às “*cabeças-de-frade*”, cactos que sugerem “a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali a esmo, numa desordem trágica”, outras singulares formas de vida. Como aqueles “vegetais estranhos” que tanto despertaram a atenção do escritor, arbustos baixos cujas estranhas raízes “se entranham a surpreendente profundura”. E impossíveis, estes, de serem desenraizados, posto que, como ele atônito ressaltava, o “eixo descendente aumenta-lhes à medida que se escava. Por fim se nota que

## Espantalhos e afins

ele vai repartindo-se... (...) Não são raízes, são galhos”. Arbustos que na verdade, embora dispersos pelo solo, na superfície múltiplos, formavam “uma árvore única e enorme, inteiramente soterrada”.<sup>9</sup>

Assim, se a História não havia ido até ali, seria a partir dali, daquele hiato, daquele deserto, que ela poderia ser desdobrada. Foi essa uma ambição de Euclides da Cunha, e visto o rumo que no país as coisas tomaram, e tomavam, e isso a despeito da atuação do escritor, não é de estranhar a ataraxia que ele confessava estar sentindo, meses antes de sua morte, em carta a Oliveira Lima.<sup>10</sup>

\*\*\*

Euclides da Cunha tinha consciência de que em seu livro teria que ir além do mero registro dos fatos, mesmo que, como escritor, tenha afirmado sentir-se propenso ou limitado a isso.<sup>11</sup> Impossibilitado de alterar aquilo que foi, fazia sua aposta naquilo que (nos) resta. *Os sertões*, nesse sentido, é documento de um esforço sincero e tenaz de leitura, uma leitura que intenta, a partir de um lançar de olhos sobre o passado imediato, um ajuste de contas com o presente, alternativas para o futuro. Leitura que libera uma proposta de intervenção pela qual procura encontrar e devolver potência ao que já fora, e que, em sendo, tornara-se impotente. No intervalo entre o poder-fazer e os fatos ocorridos, que dali considerados tornam-se inesgotáveis, é que o escritor funda a sua experiência e compreensão da História.<sup>12</sup>

Se aceitarmos a sugestão de Paolo Virno, de que a potência é, de um lado, simultânea ao ato e, de outro, “un pasado no cronológico, indefinido, formal”, então podemos concluir, com o autor, que o “*passado potencial* es el soporte de la temporalidad”.<sup>13</sup> Delineia-se, a partir daí, um quadro teórico que pode nos ajudar a vislumbrar, em sua amplitude, o complexo mecanismo temporal engenhado por Euclides da Cunha, e não é simples acaso que Virno, ao definir a potência como objeto da memória, recorra à imagem singela de um texto, “que deve ser evocado nuevamente”.<sup>14</sup> No caso de *Os sertões*, o texto incita a uma evocação de mão dupla: sobre si mesmo, enquanto história, e sobre a própria História, que (nos) desafia. Como a recordação da potência, para ficarmos com os argumentos de Paolo Virno, implica o recorde de um tempo total, isto é, no qual coexistem tanto o “agora” que foi quanto o “agora” que virá a ser<sup>15</sup>, longe do reduzir-se a um mero que passou, o passado tal como suscitado por Euclides da

Cunha instaura uma bifurcação, que, por sua vez, se multiplica, subterrânea: é revisão de fatos acontecidos; é potência não atualizável.

Tal modo de operação nos surpreende e fascina em *Os sertões*. Ainda que recorrendo a fatos e saberes instituídos, estabelecidos e fundamentados, ali e em outros de seus escritos Euclides da Cunha procura não dar as costas para o não-compreendido e não-comprometido, e tampouco para o insolúvel. Sua atitude frente à ciência é ilustrativa. De um lado, e a princípio, atesta adesão a teorias evolucionistas, aposta no atavismo ou nos determinismos histórico e geográfico. De outro, porém, insiste no caráter paradoxal dos seres de que trata, em especial do sertanejo, cuja interpretação é fundada no, mas não deixa de escapar ao domínio da ciência.<sup>16</sup> Pensamento e labor disciplinados, por certo, adjacentes em relação à lei, mas além dela, que se insinua numa movência errante, em que o destino se fabrica sobre rastros e se projeta a partir dos próprios passos, em que fim e começo se imbricam. O sem fim nos confins dos sertões.

Tomando como ponto de partida uma narrativa de Xenofonte, Alain Badiou, num ensaio de publicação recente, procura discernir sentidos do conceito de “anábasis”, termo com que o historiador nomeara o seu relato. Após chamar a atenção para o aspecto de movimento implicado pela palavra, Badiou ressalta três traços que seriam típicos do deslocamento anabástico: um princípio de extravio; a perda ou abandono de um contrato anterior, o que demanda uma tomada de decisão, a assunção de um destino livre<sup>17</sup>; a invenção de uma errância que será a *posteriori* tomada como um retorno, com o que se configura um trajeto antes, porém, não conhecido.<sup>18</sup> Assim concebida, a noção de “anábasis” projeta outra sugestiva e pertinente caracterização da dinâmica do pensamento e da escritura euclidianos.

A percepção da insuficiência do já-dado e do já-dito exige do escritor uma resposta deslocada e deslocante. Demanda um ir-além, isto é, quando menos uma reorganização do material coletado, de antemão relacionado a ou que ele relaciona com o episódio, através da qual outras leituras, figuras e imagens possam ser esboçadas. O trabalho realizado, posto que concernente à esfera da interpretação, do desvio e da errância, é antes de tudo criativo. Daí os acentos postos no inesperado, em aspectos surpreendentes e espantosos que o narrador não se furta de registrar. Passagens em que assomam perplexidades, quando inconsistência e incontinência de homens, coisas e eventos irrompem.<sup>19</sup>

São momentos nos quais Euclides da Cunha revela toda a sua perspicácia, sua inquietação e insatisfação com respeito ao previsto, em que o geral e o



universalizante, que se coadunam na razão ordinária, encontram seu limite. Ou seja, quando, ao se depararem com particularidades cujas sutilezas lhes escapam, ou que incompreendem, caso franqueados não conseguem obstar deslizamentos e movimentos de outros possíveis, de antemão e de ordinário não concebidos. Vale lembrar que uma dinâmica deste tipo, em que avanços e recuos se alternam, em que vitórias e derrotas se confundem, é característica dos relatos das batalhas de Canudos. Constitui, nesse sentido, esse ritmo de confrontação um atributo não apenas do pensamento do escritor, tal como exposto em *Os sertões*, mas ainda uma espécie de regime em torno do qual o livro se organiza.

À parte as ações, movimentos e fenômenos colocados sob o signo do surpreendente e do inusitado, ali se destacam ainda algumas verdadeiras figuras do espanto. Podem ser estas personagens, soldados ou jagunços e que em verdade se confundem e não raro trocam de valência, ou seres misteriosos e imprevisíveis da natureza com os quais se depara o escritor. Bem como objetos insólitos, deslocados, e mesmo idéias, cujo caráter aberrante lhes é atribuído pela voz narrativa. Pela sua recorrência, e não só em *Os sertões*, entre tais figuras destacam-se aquelas de espantelhos e afins.

Com efeito, já na primeira parte do livro, em que descreve aspectos da geografia, do clima e da flora do sertão, o narrador não sem assombro narra seu encontro, quando percorria as “cercanias de Canudos”, sob uma única árvore de um árido vale, com um soldado que, visto de longe, parecia descansar. Na seqüência, porém, informa o narrador, quando deixa patente o prazer que lhe traz o inesperado: “Descansava... havia três meses”. Após esclarecer, então, com minúcias, a posição em que se achava o cadáver, ele aproxima suas lentes para revelar efeitos indelévels e surpreendentes do clima sertanejo:

E estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranqüilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja. Nem um verme (...) lhe maculara os tecidos. Volvia ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a *secura extrema dos ares*. (p. 120)

Atenção similar recebe o vulto de um cavalo, que traz um adendo ainda maior de fantasia e inusitado graças ao vento que lhe move a crina.<sup>20</sup> Considerada, como em todo o livro, aliás, como agente, como organismo

dotado de um imperscrutável poder volitivo, a natureza, que congela o tempo, é também posta sob o signo da falsificação, como fabricante de ilusões, prestidigitadora. Nos sertões, além do tempo, morte e vida se fundem, confundem.

Uma das passagens mais marcantes nas quais aflora uma figura de espantelho aparece no segundo capítulo da sexta parte de “A luta”, na seção sintomaticamente intitulada “Recordações cruéis”:

Despontavam em toda a banda recordações cruéis; molambos já incolores, de fardas, oscilando à ponta dos esgalhos secos; velhos selins, pedaços de mantas e trapos de capotes esparsos pelo chão, de envolta com fragmentos de ossadas. À margem esquerda do caminho, erguido num tronco — feito um cabide em que estivesse dependurado um fardamento velho — o arcabouço do Coronel Tamarindo, decapitado, braços pendidos, mãos esqueléticas calçando luvas pretas... Jaziam-lhe aos pés o crânio e as botas.

E do correr da borda do caminho ao mais profundo das macegas, outros companheiros de infortúnio: esqueletos vestidos de fardas pontas e rotas, estirados no chão, de supino, num alinhamento de formatura trágica; ou desequilibradamente arrimados aos arbustos flexíveis, que, oscilando à feição do vento, lhes davam singulares movimentos de espectros — delatavam demoníaca encenação adrede engenhada pelos jagunços. (pp. 365-366).<sup>21</sup>

O esforço dos homens repete arranjos e formas trágicas forjadas pela natureza. Ao que se soma o trabalho do acaso:

Muitos lutadores ao baquearem pelas ladeiras, em resvalos, tinham caído em barrocais e grotas; outros, mal seguros pelas arestas pontiagudas das rochas atravessando-lhes as vestes, balouçavam-se sobre abismos... (p. 295)

\*\*\*

Não há registros, ao que se saiba, de que Euclides da Cunha tenha conhecido aspectos da vida e da obra de Francisco Goya. São inegáveis, no entanto, afinidades entre ambos. Ambos, artistas de países então periféricos e em momento de transição e conturbação política, seduzidos pela ciência, pela técnica e pelos ideais republicanos, são adeptos de uma mentalidade de molde iluminista e esclarecida. Foram críticos ferozes da

## Espantalhos e afins

falta de razão que identificaram entre seus conterrâneos. Como o pintor espanhol, que em seus *Caprichos*, por exemplo, criticou duramente superstições e crendices que atoleimavam a população espanhola, e atacou ainda a igreja pelo misticismo e sectarismo que impunha, também Euclides da Cunha era um defensor ardoroso da instrução e do conhecimento laicos, rigorosos. Em seus escritos não são raras passagens em que elogios à educação ou alertas sobre a urgência de o governo traçar e implementar políticas sociais e planos educacionais são formulados.

Os dois tiveram ainda a experiência de terem sido testemunhas de um conflito armado, que marcou profundamente suas criações. O terror e a destruição são, em Goya, tema central de *Los desastres de la guerra*, série de gravuras em que a invasão da Espanha pelas tropas napoleônicas é condenada pela sua violência desmedida. São imagens impressionantes pela crueldade que revelam, nas quais Goya, todavia, nas palavras de Jean Starobinski, “permanece ainda fiel testemunha do destino das “luzes””: descreve sua perversão, tal como a viveu a Espanha de 1808”.<sup>22</sup>

Algumas das gravuras de Goya mostram cadáveres retalhados e decapitados pendendo de árvores baixas, como espantalhos, em paisagens desoladas que acentuam o clima de devastação. Uma das mais chocantes foi nomeada pelo artista, ironicamente, “Grande hazaña! Com muertos”<sup>23</sup>:

O horror diante do suplício e da violência aproxima os dois autores, de par com a decepção, com o fracasso ou com a suspensão da razão, do equilíbrio e da palavra. Sintomaticamente, na edição de *Os sertões da Obra completa*, a passagem em que Euclides da Cunha descreve o corpo mutilado do Coronel Tamarindo pendendo de uma árvore, como um tétrico espantalho, motiva e fornece coordenadas para uma das imagens introduzidas no texto original. A ilustração entretém um inegável e fascinante diálogo com algumas gravuras realizadas por Goya em *Los desastres de la guerra*.<sup>24</sup>

Aqui, como lá, os espantalhos têm subvertidos os efeitos ou propósitos a que usualmente obedecem: não mais dirigidos, para afugentá-las, às bestas, mas tornados signos da bestificação dos homens, de sua terrível capacidade de produzir e liberar monstros. O absurdo da guerra é, para os dois artistas, algo que subsume quaisquer diferenças entre aqueles que pelejam, não importando a que campo pertençam. Se na gravura de Goya antes reproduzida a atrocidade é de responsabilidade do exército francês, que como, armada das luzes, deveria ter primado pela contenção e pelo

respeito à dignidade e à ordem, em outros de seus desenhos da mesma série é a população, em especial a camponesa, que comete barbaridades. Postura similar encontra-se em *Os sertões*. A prática recorrente da degola por parte dos soldados, por exemplo, complementa os desatinos dos jagunços, corresponde a eles: uma das conexões entre a Rua do Ouvidor e o sertão se dá pela violência desmedida, mediada pela ignorância e pelo fanatismo.

Mas a figura do espantalho aparece ainda em outros momentos do livro de Euclides da Cunha. Como uma espécie de totem, é mais um dos elos simbólicos com os quais são conjugadas a natureza e as forças da civilização e do atraso, identificando-as, o recurso a ela embutindo sempre um mesmo propósito: semear terror e torpor, o medo e o mesmo, excitar e conter, como um simulacro.<sup>25</sup> O escritor, entretanto, não se limita a registrar os diversos espantalhos com que se defronta. Ele mesmo os cria, serve-se deles, e, com isso, desdobra a denúncia contra o fechamento da História, acenando para o caráter inesgotável do entendimento e da leitura? enquanto potência.<sup>26</sup>

São vários, e não só em *Os sertões*, os momentos em que figuras de espantalhos são convocadas para qualificarem, e desnudarem, uma série de “Temores vãos”, este o nome de um dos ensaios do escritor, de *Contrastes e confrontos*, no qual a imagem se insinua, travestida em “espectro” ou “fantasma”, alertando para a impropriedade do temor que alicia, denunciado como pura fantasia.<sup>27</sup> Em *Os sertões* aparecem para qualificar atitudes dos sertanejos diante da seca (“Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas da infância, o espantalho das secas no sertão”; p. 182), da “opinião nacional” frente à suposta ameaça de restauração monárquica (“Em tudo a obsessão do espantalho monárquico, transmutando em legiões (...) meia dúzia de retardatários, idealistas e teimosos”; p. 345; “O espantalho da restauração monárquica negrejava, de novo, no horizonte político atroado de tormentas”; p. 423), e a tentativa do exército de apavorar os jagunços valendo-se da imponência do canhão Whitworth de 32”, por estes chamado de “a matadeira” (“Era, porém, preciso assustar os sertões com o monstruoso espantalho de aço, ainda que se pusessem de parte medidas imprescindíveis”; p. 356).

Com as figuras de espantalhos, seres em princípio desprovidos de qualquer potência e cujo poder, de resto ilusório, brota de uma grotesca semelhança, Euclides da Cunha rasura os limites da razão, propondo um além do realismo e do empirismo. Canudos, palimpsesto, aliás, exhibe

uma imagem que, como visto, obedece também à lógica simulatória do espantinho: signo de uma falta, de uma carência. O escritor realiza, ao compor com espantinhos e compor seus espantinhos, um tipo de experimento que pode ser colocado entre aqueles considerados por Giorgio Agamben segundo “paradigma(s) de la experiência literaria”, já que não concernentes “a la verdad o a la falsedad de una hipótesis, a la verificación o a la falsación”, mas que questionam “el ser mismo, antes o más allá de su verdad o falsedad.” Trata-se, enfim, nas palavras de Agamben, “de experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata de la verdad.”<sup>28</sup>

Com sua intervenção, Euclides da Cunha coloca em jogo “la experiencia del poder ser algo verdad y al mismo tiempo no verdad”. No caso não importa o ser ou o não-ser de algo em ação, mas, sobretudo, “su ser en potencia”.<sup>29</sup> Estamos diante, portanto, de um experimento e de um conhecimento contingentes, algo próprio da liberdade humana e que não se circunscreve aos cálculos e limites previsíveis da necessidade. A exemplo de Herman Melville, com a personagem do escrevente Bartleby, o escritor reclama o passado não com algum intuito redentor, mas para devolver-lhe a potência que lhe é arrancada quando convertida em ato. A figura do espantinho, tal como usada por Euclides, ao mesmo tempo traz também em si, ou desperta, uma forma sutil de memória, uma memória do que poderia ter sido, mas não foi, ou, nos termos de Agamben, como “recuerdo de lo que no há sucedido”<sup>30</sup> e que, desta maneira, resta salvo.

Se a natureza produz seus espantinhos, se os jagunços constroem os deles, nos dois casos a partir da morte, os de Euclides da Cunha possibilitam revolver o passado, que se tornara um cadáver atormentador, e agitá-lo diante dos olhos de seus leitores. Denuncia, com isso, a estratégia pela qual o temor paralisante acabava servindo como indutor, como chamamento para que ações fossem tomadas com e contra aqueles submetidos ao domínio do medo, aqueles sintomaticamente culpados por uma falta não cometida, por um hiato desconhecido.

Os espantinhos do escritor produzem ainda um outro efeito, um efeito contrário ao que lhes é usual: eles tornam inoperante aquele espanto produtivo, no mínimo, desestabilizam-no, ao revelarem que tal produção culmina em catástrofe e preservação da ignorância, tanto mais nefasta à medida que ignorante de sua própria natureza. Com seus espantinhos, ele, de modo concomitante, desvela e desmonta o princípio básico, tradicional, que justificava a criação e manutenção de figuras como tais ? o temor

projetado desde o passado impondo uma mesma lógica de reação. Com os seus espantinhos, além disso, revela ter aprendido, com os jagunços, entre outras coisas, a reconsiderar e refuncionalizar espantinhos forjados pelo poder e pelo saber. Em Canudos, afinal, os terríveis monstros de aço haviam sido convertidos em simples bigorna.<sup>31</sup>

Menos que destruir, Euclides da Cunha compreende que há que desmontar os espantinhos, usá-los de maneira crítica, criativa e não-convençional para, com eles, assim, e a partir deles, desvincular a potência de um ato que apenas reitera, procurando dissimulá-la, uma prática já (re)conhecida, catastrófica. O espantinho: aquilo que deve ser virado do avesso, que deve ter exposto seu vazio interior, sob o risco de não se verem descobertas aquelas verdades que esconde em sua imagem funesta, as verdades de suas faltas e de suas falhas, das fraquezas e credices daqueles mesmos que o criaram e que, detrás dele, se protegem, sua máscara.

Mas aqueles canhões tornados forjas eram menos potentes que o Whitworth de 32”. Para este o exército reservou lugar especial. Às portas da velha Canudos, hoje inundada pelas águas de um açude, na praça de Monte Santo, o monstro foi anos mais tarde eternizado, a matadeira, como monumento, o espantinho.<sup>32</sup>

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Para ficar com apenas alguns: em 1898 saem Os jagunços, romance de Afonso Arinos, *Última expedição a Canudos*, do tenente-coronel Dantas Barreto, *A quarta expedição a Canudos*, do major Antônio Constantino Néri, e *Guerra de Canudos*, de Júlio Procópio Favila Nunes; em 1899, *Descrição de uma viagem a Canudos*, de Alvim Martins Horcades, e *O rei dos jagunços*, de Manuel Benício; em 1900, *Tragédia épica*, poema de Francisco Mangabeira.

<sup>2</sup> O *Diário* e os telegramas foram reunidos e publicados, tanto na Obra completa de Euclides da Cunha, vol. II, RJ: Nova Aguilar, 1995, sob o título *Canudos (Diário de uma expedição)*, como em edições avulsas, a exemplo daquela organizada por Walnice Nogueira Galvão, *Diário de uma expedição*, SP: Cia das Letras, 2000.

Euclides da Cunha serve-se da imagem da serpente para caracterizar tanto os movimentos dos soldados do exército como os dos jagunços, isso tanto em Os sertões como no *Diário*.

<sup>3</sup> “Decididamente”, escreve ele, “era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais

## Espantalhos e afins

demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitasse, os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.” Euclides da Cunha, *Os sertões* (Campanha de Canudos), em *Obra completa*, vol. II, RJ: Nova Aguilar, 1995; p. 455. Como todas as citações do livro provêm desta edição, doravante serão assinaladas, no corpo do texto, apenas as páginas em que se encontram as passagens transcritas.

<sup>4</sup> No argumento de Euclides da Cunha o sertão, ensimesmado e desconhecido, e o litoral “civilizado”, inconseqüente e superficial, constituem ambos variáveis de uma mesma situação específica que os afasta do movimento geral da “verdadeira” civilização. As duas regiões encontram-se imunes com respeito a este plano mais amplo, imunidade concebida nos termos de Roberto Esposito, como “un concepto esencialmente comparativo: más que la exención em si misma, su foco semântico es la diferencia respecto de la condición ajena”; Roberto Esposito, *Immunitas* (Protección y negación de la vida), trad. Luciano Padilla López, Bs As: Amorrortu, 2005; p. 15.

<sup>5</sup> “Sob tal aspecto era, antes de tudo, um ensinamento, e poderia ter despertado uma grande curiosidade. A mesma curiosidade do arqueólogo ao deparar as palafitas de uma aldeia lacustre, junto a uma cidade industrial da Suíça... Entre nós, de um modo geral, despertou rancores. Não vimos o traço superior do acontecimento. Aquele afloramento originalíssimo do passado, patenteando todas as falhas da nossa evolução, era um belo ensejo para estudarmo-las, corrigirmo-las ou anularmo-las. Não entendemos a lição eloqüente.” Euclides da Cunha, *Os sertões*, op. cit.; p. 347.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed., RJ: Graal, 2006; p. 176.

<sup>7</sup> É esta a passagem em sua integridade: “Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro”. Euclides da Cunha, *Os sertões*, ob. cit.; p. 486.

<sup>8</sup> “E contavam: uma, duas, três, quatro mil, cinco mil casas! cinco mil casas ou mais! Seis mil casas, talvez! Quinze ou vinte mil almas ? encafurnadas naquela tapera babilônica... E invisíveis. De longe em longe, um vulto, rápido, cortava uma viela estreita, correndo, ou apontava, por um segundo, indistinto e fugitivo, à entrada da grande praça vazia, desaparecendo logo. Nada mais. Em torno o debuxo misterioso de uma paisagem bíblica: a infinita tristura das colinas desnudas, ermas, sem árvores. Um rio sem águas, tornejando-as, feito uma estrada poente e longa, mais longe, avassalando o quadrante, a corda ondulante das serras igualmente desertas, rebatidas, nitidamente, na imprimadura do horizonte claro, feito o quadro

desmedido daquele cenário estranho”; Euclides da Cunha, *Os sertões*, ob. cit.; p. 401.

<sup>9</sup> Euclides da Cunha, *Os sertões*, ob. cit.; respectivamente pp. 130 e 127-128.

<sup>10</sup> É esta a passagem: “Sinto mesmo esse plácido e magnífico bem-estar soberano de uma alma inteiramente a cavalo da fortuna, para o qual os gregos criaram o vocábulo *ataraxia*. Digo-lhe mais: sou absolutamente indiferente ao que acaso o governo resolva. Andam nesta terra tão ao nível das maiores mediocridades as mais altas posições, que fora, na verdade, ridículo o entristecer-me com o não conseguir o modesto lugar de professor de Lógica...”. Euclides da Cunha, *Epistolário*, em *Obra Completa*, ob. cit; vol. II, p. 748 (nesta e em todas as citações os itálicos são dos originais). A carta não surge datada, estando apenas indicado o ano de 1909 como de sua composição. Em outra carta, esta encaminhada a Octaviano Vieira, de 05/07/1909, o escritor deixa ainda mais explícito seu desânimo, de uma forma e com uma fórmula taxativa: “Já dei o que tinha de dar.” *Epistolário*, em *Obra completa*, op. cit.; p. 750.

<sup>11</sup> No seu discurso de recepção à Academia Brasileira de Letras, por exemplo: “Escritor por acidente — eu habituei-me a andar terra-a-terra, abreviando o espírito à contemplação dos fatos de ordem física adstritos às leis mais simples e gerais; e como é nesta ordem de fenômenos que se aferem, mais de pronto, as transformações contínuas da nossa inteligência, vai-se-me tornando mais e mais difícil esse abranger os caracteres preexcelentes das coisas, buscando-lhes as relações mais altas e formadoras das impressões artísticas, ou das sínteses estéticas”. Euclides da Cunha, “Academia Brasileira de Letras (Discurso de Recepção)”, *Contrastes e confrontos*, em *Obra completa*, vol. I, ob. cit.; p. 231.

<sup>12</sup> “Pues bien: es la brecha permanente entre el poder-hacer y los hechos consumados lo que funda la historicidad de la experiencia”; Paolo Virno, *El recuerdo del presente* (Ensayo sobre el tiempo histórico), trad. Eduardo Sadier, Bs As: Paidós, 2003; p. 57. Daí tornar-se possível dizer que o método historiográfico construído por Euclides da Cunha tem natureza anacrônica, de um “anacronismo formal”, para ficar com categorias emprestadas de Paolo Virno.

<sup>13</sup> Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, op. cit.; respectivamente pp. 67 e 145.

<sup>14</sup> Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, op. cit.; p. 78.

<sup>15</sup> “Acordarse de la potencia significa acordarse del tiempo total en el cual se dan tanto el “ahora” que fue como el “ahora” que es lo que será”; Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, op. cit.; p. 79.

<sup>16</sup> Numa nota, por exemplo, discorre longamente acerca de particularidades climáticas para concluir: “Não estão, nestes exemplos, que multiplicaríamos se quiséssemos, palmares violações das leis gerais dos climas?” (*Os sertões*, op. cit.;

nota 6, p. 137). Ou ainda, após recorrer à classificação de Hegel das “três categorias geográficas” que influíram sobre os homens, criando diferenciações étnicas, quando se refere aos “sertões do norte”, após assinalar suas particularidades observa que faltava a eles “um lugar no quadro no pensador germânico” (*Os sertões*, op. cit.; p. 135).

<sup>17</sup> As próprias reencenação e reconsideração do passado conformam um gesto que patenteia uma atitude decidida de Euclides da Cunha. Afinal, conforme Paolo Virno, “aquele que toma del legado de la tradición “la fuerza silenciosa de lo posible”, antes que expuesto a una coacción inapelable, se halla también en condición de tomar libres decisiones (o, al menos, de adoptar comportamientos no prefijados) en la situación presente. Repitiendo y decidiendo, el Ser que permanece manifiesta la propia y auténtica historicidad”; em *El recuerdo del presente*, op. cit.; p. 158.

<sup>18</sup> Alain Badiou, “Anábasis”, *El siglo*, trad. Horacio Pons, Bs As: Manantial, 2005; p. 116.

<sup>19</sup> Euclides da Cunha relaciona o inexplicável sobretudo à resistência e à astúcia dos sertanejos: “Os jagunços em desordem, contudo, depois do primeiro arranco da fuga, volveram ainda ao mesmo resistir inexplicável” (*Os sertões*, op. cit.; p. 384); “Canudos só seria conquistado casa por casa. Toda a expedição iria despender três meses para a travessia de cem metros... E no último dia de sua resistência inconcebível...” (*Os sertões*, ob. cit.; p. 419); “A luta sertaneja não perdeu por completo o traço misterioso, que conservaria até o fim” (*Os sertões*, ob. cit.; p. 466); “Sucedeu, então, um fato extraordinário de todo em todo imprevisto” (*Os sertões*, op. cit.; p. 479).

<sup>20</sup> “À entrada do acampamento, em Canudos, um deles, sobre todos, se destacava impressionantemente. (...) Ao resvalar, porém, estrebuchando mal ferido, pela rampa íngreme, quedou, adiante, à meia encosta, entalado entre fraguados. Ficou quase em pé, com as patas dianteiras firmes num ressalto de pedra... E ali estacou feito um animal fantástico, apumado sobre a ladeira, num quase curvetear, no último arremesso de carga paralisada, com todas as aparências de vida, sobretudo quando, ao passarem as rajadas ríspidas do “nordeste”, se lhe agitavam as longas crinas ondulantes...”; *Os sertões*, op. cit.; p. 121. A imagem de cadáveres insepultos e avessos à ação do tempo reaparece ainda em outros momentos do livro: “E dias, semanas e meses sucessivos, os viandantes, passando, viam-nos na mesma postura: estendidos à sombra mosqueada de brilhos das ramagens secas, o braço direito arqueando-se à frente, como se a resguardasse do sol, com a aparência exata de combatentes fatigados, descansando. Não se decompunham. A atmosfera ressequida e ardente conservava-lhes o corpo. Murchavam apenas, refegando a pele, e permaneciam longo tempo à margem dos caminhos ? múmias aterradoras revestidas de fardas andrajosas...”; *Os sertões*, op. cit.; p. 427. Em seguida, observa o

escritor que os “primeiros aguaceiros varrem, de pronto, esses espantalhos sinistros” (*Os sertões*, op. cit.; p.428). Euclides da Cunha chega a descrever o jagunço com atributos de espantalho, como “espectro” dotado de uma pele “áspera como a epidermo das múmias” (*Os sertões*, op. cit.; p. 435).

<sup>21</sup> A passagem citada complementa outra, anterior, em que o narrador se atém ao procedimento dos jagunços após uma batalha, que “reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces voltadas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os restos de farda, calças e dólman multicores, selins, cinturões, quepes de listras rubras, capotes, mantas, cantis e mochilas...” (*Os sertões*, op. cit.; p. 342). E é complementada por outras duas, em que o cenário é retomado: “dos galhos tortos dos angicos pendiam restos de divisas vermelhas, trapos de dólman azuis e brancos, molambos de calças carmezin ou negras, e pedaços de mantas rubras ? como se a ramaria morta desabotoasse toda em flores sanguinolentas” (*Os sertões*, op. cit.; p. 425); “Exageravam-se, calculadamente, outras: os mártiros dos amigos trucidados, caídos nas tocaias traiçoeiras, ludibriados depois de cadáveres e postos como espantalhos às orlas dos caminhos...” (*Os sertões*, op. cit.; p. 486).

<sup>22</sup> E, prossegue Starobinski: “A França revolucionária, foco de onde irradiava a luz dos princípios, e de que Goya esperara a expansão pacífica, faz irrupção sob a fisionomia de um exército violento, semeando à sua passagem os assassinatos e as violações absurdas. Uma inversão maléfica substituiu a luz pelas trevas. A esperança foi traída; a história, que parecia progredir no sentido da liberdade, perde seu eixo positivo e se torna uma cena insensata.” Jean Starobinski, 1789 – *Os emblemas da razão*, trad. Maria Lúcia Machado, S.P.: Cia das Letras, 1988; p. 129.

<sup>23</sup> Trata-se da prancha nº 39 da série *Desastres de la guerra* (Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos). Reproduzido de *Goya and the spirit of enlightenment*, coord. Alfonso E. Pérez e Eleanor A. Sayre, Boston: Museum of Fine Arts, 1989; p. 201.

<sup>24</sup> Os editores das *Obras completas* não informam com precisão acerca da autoria da ilustração, e tampouco de boa parte das demais imagens que se distribuem no decorrer do texto. Informam apenas que os “desenhos relativos à ação e ao habitat descrito no texto” são “originais de Percy Lau, Agostini e outros”, “retirados de publicações da época e de outras fontes credenciadas”; em *Ciclo D’Os Sertões, Obra completa*, vol. II, op. cit.; p. 78.

<sup>25</sup> “O eterno retorno só concerne aos simulacros, aos fantasmas, e só os simulacros

## Espantalhos e afins

e fantasmas é que ele faz retornar.” Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, op. cit.; p. 184.

<sup>26</sup> “De hecho, el entendimiento en potencia no es una cosa, sino la intención mediante la cual se captan las cosas, no es más que pura cognoscibilidad y receptividad (*pura receptibilitas*), y no un objeto conocido”; Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, em *Preferiría no hacerlo*, trad. José Luis Pardo, 2ª ed., Valencia: Pre-textos, 2005; p. 107.

<sup>27</sup> Em “Temores vãos” “o perigo alemão e o perigo *yankee*” são caracterizados a princípio como “espectros” e em seguida como “fantasmas” (*Contrastes e confrontos*, op. cit.; pp. 196 e 198); já em “O ideal americano” o mesmo “perigo *yankee*” é agora caracterizado como “espantalho”, ao qual o escritor contrapõe o “espantalho do perigo sul-americano” (*Contrastes e confrontos*, op. cit.; p. 194); em “Ao longo de uma estrada”, há a menção ao “espantalho de uma civilização tacanha nas cidades decaídas” (*Contrastes e confrontos*, op. cit.; p. 224); em “Judas-Asvero” a figura do “espantalho errante” traveste-se em “monstrengo de palha”, “manequim vulgar”, “viajante macabro”, “figura demoníaca” e “fantasma vagabundo”, confundindo-se com o próprio seringueiro que a conforma (*A margem da história, em Obra completa*, vol. I, op. cit.; pp. 294 a 297); em “Numa volta ao passado” a “grandeza decaída” constitui o enchimento do “espantalho” (*Outros contrastes e confrontos, em Obra completa*, vol. I, op. cit.; p. 499); em “Olhemos para os sertões”, temos o “espantalho dessa civilização suspeita” (*A margem da geografia, em Obra completa*, vol. I, op. cit.; p. 553).

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, op. cit.; p. 119. Na seqüência (p. 120) Agamben refere-se ao sentido que adquire tal experimentação para o sujeito que a pratica: “Quien se aventura en ese experimento no arriesga tanto la verdad de sus enunciados como su propio modo de existir, y realiza en el ámbito de su historia subjetiva una mutación antropológica que es, a su manera, no menos decisiva de lo que fue para el primate la liberación de la mano en la posición erecta o para el reptil la transformación de las extremidades delanteras que lo convirtió en pájaro.”

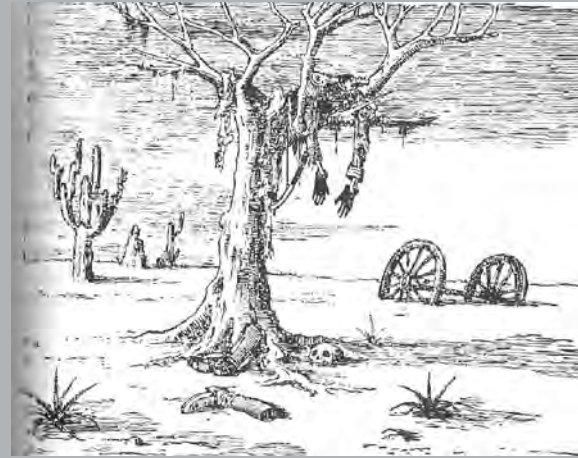
<sup>29</sup> Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, op. cit.; p. 121.

<sup>30</sup> Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, op. cit.; p. 130.

<sup>31</sup> “E aquela ferraria pobre do sertão tinha uma bigorna luxuosa, do mais fino aço, que se fundira em Essen: um dos canhões da expedição Moreira César” (Os sertões, op. cit.; p. 497).

<sup>32</sup> A fotografia, sem título, é de Pierre Verger, tirada em 1946. Reproduzida de Canudos, Cadernos de fotografia brasileira, nº 1, SP: Instituto Moreira Salles, 2002; p. 89. Lembremos, ademais, segundo observa Roberto Pompeu de Toledo, com base em uma referência do coronel Davis Ribeiro de Sena, que a matadeira, devido

a uma série de percalços, “não teria participado da guerra senão com seu peso difícil de carregar e, pior, seus achaques. A explosão que lhe arrebentou a culatra, logo nas primeiras horas de uso, a teria posto definitivamente fora de combate”; Roberto Pompeu de Toledo, “Caderneta de campo (Viagem aos domínios do Conselheiro)”, em *Euclides da Cunha*, Cadernos de Literatura Brasileira, ns. 13-14, SP: Instituto Moreira Salles, 2002; p. 79. O canhão, assim, por deliciosa ironia, teria servido mais como mero símbolo de morte e poder que como arma efetiva. Um insólito espantalho, portanto.



# La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos

Florencia Garramuño

## El reino de los sentidos

Una mirada rápida a diversas prácticas artísticas y culturales de los últimos años es suficiente para que de ese paisaje emerja una pregunta por la variabilidad cultural – en términos más epocales que locales o discursivos – de los sentidos. Porque, desde el extremo de cierta estridencia sensorial hasta una suerte de minimalismo afectivo y sensorial que sin embargo decididamente exhibe en esa superficie austera más el acallamiento y contención de afectividades y sensaciones palpitantes que su efectiva ausencia, los sentidos y las sensaciones han invadido descaradamente el lugar del arte y la cultura.

¿Qué implica ese predominio de los sentidos en el arte más contemporáneo? ¿Dónde, y cómo se manifiesta? ¿Cuáles son las consecuencias que esta predominancia trae para una noción de obra o práctica artística y para la cultura que la produce y la consume? Y, en una pregunta que, dado lo provisorio de estas notas, quedará sin respuesta, ¿qué podría haber precipitado ese predominio?

Según Martin Jay en su monumental estudio sobre el sentido de la visión en la cultura occidental, el sentido de la visión habría sido el “master sense” de la modernidad y habría ido perdiendo progresivamente su lugar de privilegio durante el siglo XX, especialmente en el pensamiento francés. La intensificación de esa “denigración” de la visión a partir de los años sesenta debe asociarse a la crítica a la modernidad que se intensifica en ese mismo período. <sup>1</sup> A ese progresivo apagamiento le habría sucedido la predominancia del sentido del tacto que se manifiesta no sólo en las prácticas artísticas que comienzan a experimentar con materiales y formas que apelan al tacto y a la manipulación, sino también en una gran cantidad de pensadores y filósofos que evidencian una renovada preocupación por el sentido del tacto. <sup>2</sup>

En el estudio de Jay, la organización de más de 100 años de pensamiento en una narrativa articulada en torno a un solo eje es sin dudas problemática y

puede ser contestada en más de un punto, aunque tiene la ventaja de evidenciar ciertas transformaciones más generales que atraviesan diversas disciplinas. <sup>3</sup>

Más que pensar en el reemplazo de un sentido por otro, prefiero, al reflexionar sobre estas prácticas contemporáneas, concentrarme en la idea de una sensorialidad exacerbada, que en algunos casos se conjuga además con una intensa *sentimentalidad*, para la cual el tacto debería pensarse, apenas, no sólo como figura abarcadora de una extendida sensorialidad, sino también de una apertura al mundo marcada por una extrema vulnerabilidad, tanto de la obra como del sujeto, frente a ese mundo. <sup>4</sup> En la exhibición de esa vulnerabilidad, estas obras se convierten en espacios para la circulación de afectos y sentimientos que no necesariamente se confunden con la sobrecarga emocional, con referencias a un régimen de significación entre cursi y popular, aunque sí puede ocurrir esto en algunos ejemplos. Pero en otros casos, la sensorialidad táctil que despliegan resulta en una apelación a sentimientos y emociones que no se confunden con el exhibicionismo escandaloso de esas otras formas sentimentales, pero que sí hacen presente una idea de obra como escenario para la circulación de afectos y sensibilidades. Concebido el tacto, más que como sentido, como apertura y vulnerabilidad ante el mundo, esa predominancia sensorial señala además – en muchos casos – un descrédito de algunos de estos artistas hacia una concepción de la estética en términos exclusivos de autonomía artística. <sup>5</sup>

Como bien lo demuestra la diversidad de áreas que abarca el estudio de Martin Jay – desde las artes plásticas, pasando por la literatura, hasta la filosofía y el pensamiento intelectual –, la predominancia de uno u otro sentido no se reduce a una mera predilección formal manifestada en algunas obras artísticas y literarias, por lo que la investigación de esa variabilidad sensorial no debería concentrarse exclusivamente en la forma – es decir, en buscar figuras del tacto o de la sensorialidad en la propia forma de estas prácticas – sino pensar en la transformación cultural que está en el origen de esta sensorialidad táctil. Helio Oiticica, en las reflexiones teóricas sobre



el arte táctil que desarrolló en sus obras y el objetivo que buscaba con esas experimentaciones, especificaba claramente su alejamiento de una mera preocupación esteticista:

Não quero isolar aqui as experiências sensoriais, vivenciais etc.; que este seria o lado esteticista da coisa; quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, um comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas.<sup>6</sup>

No habría que dejarse conducir por un formalismo irredento y concentrarse en las imágenes sensoriales o en las figuras del tacto y del sentir: de tomar ese camino, derivaríamos en un esteticismo que, es la hipótesis de estas provisionales notas, gran parte del arte más contemporáneo pone en cuestión. En vez de ese camino, las preguntas que conducen esta indagación son de otro calibre: ¿Qué implica para el arte centrarse, ya no en la experiencia o en la percepción, sino en los “sentidos”? ¿Qué implica, en síntesis, esa extendida *sensorialidad y sentimentalidad*?

Si hago referencia a estos estudios y problemas no es porque sea mi intención embarcarme en un estudio de dimensiones y aliento enciclopédico semejante al de Martin Jay, pero sí me interesa enmarcar dentro de esta transformación cultural más general una lectura muy provisoria de alguna poesía argentina y brasileña contemporánea que, en su exploración de la sensorialidad y la sentimentalidad, proporciona algunos senderos para investigar estos problemas.

### La experiencia del tacto

Of all the senses, touch is most linked to emotion and feeling. To be touched or moved by words or things implies the process of identification and separation by which we apprehend the world aesthetically.

Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*

En una serie muy diversa de poemas contemporáneos puede verse un paisaje poblado de sensaciones y sentimientos. No se trata simplemente de imágenes sensoriales, aunque en algunos casos éstas puedan abundar, sino de una poesía escrita en torno a aquello que penetra por los sentidos y que suele ocasionar la manifestación de sentimientos diversos. Podría decirse que se trata de una poesía de la experiencia vivida y de las percepciones, dado que una y otra aparecen como la materia que se capta a partir de la información que nos proporcionan los sentidos. Puede tratarse de la experiencia ancestral de la inmigración, como en algunos poemas de *A Terra Inculta* (1994), de Marcos Siscar, o de la experiencia de la paternidad o el trabajo asalariado, como en *Poesía Civil*, de Sergio Raimondi, aunque en ambos casos referirse a la experiencia que estos poemas registran con ese nombre comprensivo y totalizador sería incorrecto, porque tanto los poemas de Raimondi como los de Siscar coinciden – a pesar de sus claras diferencias formales – en extraer de esa experiencia apenas el resto exacto de un momento que se disecciona con intensa afectividad:

À medida que chegavam  
na linha do equador e seus quiasmas  
desfaziam-se dos velhos frutos da Europa  
podres em malas de couro batido  
tiravam primeiro o casaco  
a roupa grossa de cristão  
guardavam os nomes de família num baú com seus espólios  
perdiam a brancura e o sotaque  
e no fim do percurso uma ponta de terra  
ainda bem longe avistada  
deslumbrados de futuro  
procuravam na memória a palavra adequada  
e não achavam<sup>7</sup>

## La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos

La ausencia de nombres – aunque el poema está incluido en un libro, *A Terra inculta*, dedicado “para minha mãe/ para meu pai, in memoriam” – y la pluralización de los sujetos disuelve la individualidad de una experiencia particular pero logra manifestar los sentimientos claramente subjetivos de esa vivencia en una descripción de objetos cargada de afectividad que se ve acentuada, en sus intermitencias, por la medida variable de los versos.

También la sensorialidad a la que me refiero se manifiesta en la gran predominancia de poemas que se construyen como exploraciones de objetos, cosas, y situaciones: un pez “mudo em toda água turvo” – en “O peixe”<sup>8</sup>, también de Siscar –, que se convierte en signo de una poesía de contención y reflujo, según la denominara Celia Pedrosa<sup>9</sup>, o el sueño, en “Sileno en la Estación de Ferrocarril”, de Sergio Raimondi:

Acostado de lado, con un codo incómodo  
apoyado en el cemento y la cabeza  
tirada hacia atrás, duerme. Rodillas dobladas,  
pies contra el culo, al aire la panza enorme,  
boca abierta al cielo, chata nariz.  
Esto es obra de dos o tres tetra-brik .  
Si fuera de mármol estaría expuesto  
en un museo de Roma, Londres o París  
como ejemplo de arte helenístico.  
y no le molestarían las moscas.

Como si el sueño – la experiencia del sueño, el cansancio y la borrachera del tetra-brik – quedaran congelados, impresos como una estatua, en la materia moldeable que es el poema, sobre el cual el acontecimiento del sueño deja su impresión. En la oposición entre la materia inerte del mármol que señala a la obra de arte en tanto objeto expuesto a la exhibición, el poema se propone como lugar de revoloteo de la vida misma.

“Esfinge sem pergunta”, de Siscar, resume, en varios sentidos, esta poesía en la que reinan los sentidos:

(conversam ao pé da porta quando anoitece  
alguns nos contam estórias outros nos fazem contemplar  
contemplar não tem tamanho  
até hoje não ouvi chuva de madrugada em

que estivessem à nossa espera  
soubemos ser ousados onde  
cai a poeira vermelha onde  
o papel de seda fica enrugado ao sol do meio-dia  
como saberemos se  
como decifrar os seus segredos como vir colar o seu silêncio  
contra a virilha contra o rosto lábios começemos pelo fim) quem

*Contemplar não tem tamanho*: si esa constatación abriga una poesía cargada de sensualismos, se trata, sin embargo, de una sensualidad contenida y hasta sumamente opaca aunque no por ello menos intensa. Los versos se construyen con líneas interrumpidas conformadas por construcciones en las que la apelación a diversos sentidos (el tacto del papel arrugado, el sonido de la lluvia y las conversaciones, los claroscuros del anochecer y del mediodía) se combinan con sentimientos contenidos –casi enjutos– de osadía pasada y enigma presente, de desciframiento y secreto, en la que el uso de los paréntesis aísla gran parte del poema como si este se ocultara, o se dijera en silencio, o se pensara mientras se observa, mientras *se contempla sin tamaño*, subordinando todo el poema a una persona apenas referida por un pronombre relativo.

Es verdad que en algunos ejemplos de este tipo de poesía abundan, por un lado, situaciones y vivencias; por el otro, objetos percibidos y desmenuzados. Sin embargo, postular que se trata de una poesía de la experiencia y de la percepción sería, aun cuando se intentara pensar en estas dos posibilidades como una única posibilidad en conjunción – lo cual ya mejoraría bastante la idea –, incorrecto o, por lo menos, insuficiente. Porque lo que más interesa en esta poesía como problema – y trae tantas consecuencias y transformaciones para un pensamiento sobre la estética y sus modos de habitar lo real – no es tanto el objeto o su materia, ni tampoco – quisiera proponer de modo, lo sé, inevitablemente polémico – su forma, sino *el modo en que la experiencia y lo real ingresan* – y las razones de ese ingreso y las consecuencias que ese ingreso arrastra – *a la superficie del poema*.

En “Talvez”, de Marcos Siscar, los versos se organizan en torno a un núcleo que parecería poner al lenguaje entre paréntesis, como si lo que se dijera fuera algo dicho a medias, un discurso que le hubiera sido robado al silencio:

se você descesse de chinelos  
a muralha do prédio e desse

com o primeiro passante e  
sua máscara de vime fosse  
folha da primeira palavra ah  
como a vida o protegeria  
vivo ou morto dos tapetes  
brancos que o embalam no sono  
(aproveite para descer o lixo  
da experiência que eu fico  
esperando você lá embaixo)<sup>10</sup>

Los encabalgamientos constantes y sumamente marcados que dividen hasta las construcciones más solidarias como la de un sustantivo – al final de un verso – y su correspondiente adjetivo – en el verso siguiente – cumplen en este poema dos funciones hasta cierto punto contradictorias. Por un lado, el corte abrupto interrumpe el fluir semántico de la idea, que se ve completada recién en el verso siguiente. Pero como el verso siguiente introduce una nueva idea que, a su vez, vuelve a completarse ahora en el próximo verso, el poema va elaborándose de modo sinuoso en una suerte de trenzamiento de ideas y de sensaciones que apuntan a esa intensidad emocional y sensorial.<sup>11</sup> Los cortes, las interrupciones y esos encabalgamientos marcados conspiran contra el acabamiento de una idea y de una sentimentalidad claramente apresable, construyendo un poema en el que pareciera ejercerse una operación de limpieza de la experiencia (“aproveite para descer o lixo da experiencia”) de modo que el poema recibiera, hospitalario, el resto limpio y exacto de esa experiencia. En este sentido, y pese a lenguajes y posturas formales muy distintas, la relación con la experiencia vivida y lo real que postula esta poesía resulta muy semejante a lo postulado en la poesía de Raimondi, postura que encuentra su manifestación más clara y programática en “A los reales seguidores del realismo”:

No es, como gustan decir, la voluntad  
implacable de nombrar la experiencia  
de quien ha sufrido y por eso desecha  
el recurso del adorno mortecino. Es,  
en todo caso, su confianza en los sustantivos,  
su adjetivación rala y apenas expresiva  
y cualquier atisbo de acción subordinado

a la persistencia y fijeza de una imagen.  
Suyo el artificio, en fin, de que el verso  
existe porque en algún lado se vivió,  
no de que el verso es la vida y lo intolerable. 12

Aunque se trata aquí de una confianza en el sustantivo y de una adjetivación rala – de mayor austeridad y hasta frialdad aparente que lo que puede notarse en la poesía de Siscar –, también aquí la poesía es ese artificio en el “... el verso existe/porque en algún lado se vivió”.

En ambos casos, se trata de una poesía en la cual reina ya no la experiencia o las percepciones, sino el sentir, y el sentir en sus dos acepciones diferentes – sentir en tanto sentimiento, sentir en tanto sensación – de un modo que en estos textos esa separación y distinción se haría irrelevante. Porque una y otra sólo se distinguen en la diversidad de los objetos – si es que así también puede llamarse a una provocación, a un deseo, a una furia – de un mismo proceso por el cual algo incide en un sujeto, lo penetra y lo atraviesa. Una poesía de los sentidos – o esta poesía de los sentidos – sería, por lo tanto, esa poesía que anida – equilibrista – en el límite entre exterior e interior que proporcionan los sentidos. En ese límite el verso se propone como un verso realmente realista, como lo propone el poema, en tanto plasmación de una imagen que persiste: de esa experiencia que se vivió, el verso no es su reproducción o recopilación, sino la imagen perseverante y fija, lo que resta, limpio, de esa experiencia.

En la primacía de esos sentidos podría verse un resabio romántico, pero de signo invertido: el verso se propone como la superficie sobre la que se imprime la información que esos sentidos y esa sensorialidad percibe, y en tanto tal deja la huella de que el verso existe porque en algún lado se vivió.<sup>13</sup> La postulación es sin embargo compleja, porque en algún lado la vida también incide, pero sólo en tanto causa, y nunca como representación o mimesis. Es decir: no se trata en estos casos de poemas que se exhiban como escenificación de los sentimientos o expresiones del poeta – como quería Wordsworth<sup>14</sup> –, sino del poema como materia moldeada por el exterior y la experiencia. En ese sentido, la predominancia de los sentidos debe leerse como signo de un realismo absoluto y postdeconstructivo porque en esta poesía la realidad, con su contundencia táctil, no da lugar a una referencialidad certera, sino que se constituye, a través del poema, en problema y materia de la poesía.<sup>(15)</sup>

## La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos

### Según Siscar:

A poesia se relaciona com a realidade não como suposição mas como problema. Essa realidade redescoberta na denúncia de seu teatro poderia instalar um pensamento sobre a situação e o sentido da poesia? Podería mudar a relação com o problema da modernização conservadora, ou aprofundaria as razões dessa tese? O resultado de tal processo não está decidido de antemão e pode evoluir tanto para uma dispersão do espírito crítico, quanto para a abertura de outras vias de relação com o mundo. No entanto, a necessidade de dar um passo na direção do seu ter lugar me parece bem colocada na poesia brasileira hoje. Nesse sentido, a tarefa do discurso crítico seria a de acolher a preocupação como o deslocamento e deixá-la fazer a prova dos paradigmas que pode eventualmente atingir.<sup>16</sup>

Poesía como exploración de lo real, podría definirse también a esta poesía que deposita en acontecimientos y objetos de un mundo externo una intensa afectividad y sentimentalidad que logran ser definidas en el poema en términos materialistas y concretos.

### Sujetos mínimos

Esa predominancia de los sentidos se corresponde en esta poesía con una minimización del sujeto. Mientras que podría esperarse a partir de la predominancia del sentir su correlación con una poesía netamente subjetiva, ese subjetivismo se encuentra presente sí, pero sólo en tanto escenificación de un proceso por el cual el exterior incide en sujetos mínimos de los cuales, en tanto sujetos líricos, poco queda: porque de ellos resta apenas una subjetividad que es pura materia moldeada por aquello que ingresa en la poesía y en el sujeto lírico a través de los sentidos. Al centrarse en los modos del sentir y de la sensación, los poemas acaban desviándose del resultado posible que ese proceso dejaría en la construcción de una personalidad. Se trata en cambio de sujetos inestables, egos mínimos, pero también túes u otros sujetos posibles que aparecen en flujos incesantes. Se trata siempre de personajes sin nombre, sin identidades, “un cualquiera” (Raimondi, p. 19), definidos por una pura sensación o sentimiento en las que esas emociones y sentidos no coagulan en la definición de un ego estable, sino de estados, que tampoco son estados, o sólo lo son en tanto estados en transición, o estados transicionales.<sup>17</sup>

### Como en “Autobiografía”, de Siscar:

não sou você nem eu nem isto  
faço de mim o nosso excesso artifício você  
já me tem mas me quer meu melhor  
retrato distorce o que me visto preciso  
de um beijo a outra metade  
quem sabe é você  
que enquanto desisto é que resisto  
ao seu sábio precipício

De allí que ese subjetivismo se conjugue con un fuerte impersonalismo: en muchos de estos poemas, es como si la emoción o el sentimiento pudieran pertenecer a cualquiera y ya no definir una personalidad o un sujeto específico, particular.

### El poeta menor ante el nacimiento de su hijo

Luego de hallar, tras días de búsqueda, el lápiz en la cabina del camioncito de los bomberos, y de comprobar la independencia de juicio del heredero, que rompe las páginas predilectas e intactas deja las indiferentes, el poeta menor decide dialogar con su mujer sobre un tema clave: la organización espacial y temporal de su labor, en la casa, luego del nacimiento del hijo. A lo largo de la conversación se tocan varios temas: Compra de comestibles y artículos de limpieza, Pago de impuestos, turnos para el cuidado, Diversión, alimentación e higiene del niño, Ausencia de cuidado, diversión, alimentación E higiene de la pareja, necesidad de registrar sus primeros pasos, frecuencia de uso del – vulgarmente denominado – chupete, amables formas de imponer distancia a los abuelos. Cuando una mutua mudez evidencia el final, El poeta menor comprueba que su inquietud ha sido desplazada en vista de otras urgencias. Esa noche, como un inspirado romántico

Que aprovechase el silencio de los mortales  
 Para dejar fluir el carácter alado de sus versos,  
 Canta durante horas una canción de cuna.<sup>18</sup>

En ese distanciamiento de la individualidad, esta poesía de los sentidos conjuga un fuerte impulso de objetivación, por un lado, y por el otro una exploración del sujeto pero ya no como personalidad expresiva sino como materia ella misma moldeada por la incidencia de esos objetos y acontecimientos.<sup>19</sup>

### Formas y heteronomía

En esa poesía del tacto en tanto zona de contacto entre el exterior y la subjetividad, puede hablarse de la postulación de una *heteronomía* de la cultura. Porque la poesía ya no se postula como cápsula autónoma marcada por un principio autónomo de forma, sino que la poesía se sale de sí para invadir, en algunos casos, espacios no asociados tradicionalmente con el arte, o para dejarse invadir por ellos, revelando una vulnerabilidad tanto del sujeto como de la forma hacia el mundo. Creo que esa vulnerabilidad ante el mundo puede pensarse como una heteronomía de la cultura en tanto estas obras y prácticas se conciben como reflexiones sobre el modo en que la poesía se relaciona con ese mundo externo que le sirve, como en el último poema de Raimondi, más que en excusa de la poesía, en el objeto mismo que impone lógicas a menudo contradictorias y desestabilizadoras, tanto de una obra contenida como de un sujeto que permanezca inmune ante el envite del mundo. En ese sentido se trata, sí, de una poesía objetivista – en tanto son los objetos del mundo su materia – pero también subjetivista, en tanto es sobre un sujeto que esos objetos dejan una impronta. Si bien algunos estudios sobre esta poesía insisten en la presencia incontestable de objetos, la postulación de esta poesía como una poesía objetivista sin más especificaciones me parece incompleta, pues no da cuenta de la diferencia – creo que radical – entre el objetivismo de una poesía que borra todo tipo de sujeto y emoción y la de este nuevo objetivismo que, en todo caso, está cargado de afectividad, aun cuando esta se presente de modo “frío” y objetivo.<sup>20</sup>

En un artículo sobre la poesía de Gambarotta, Sergio Raimondi ve en esa poesía un trabajo sobre la lengua que es también un trabajo sobre el mundo, en tanto la lengua – herramienta de la poesía – incluye en sí,

como un aleph maleable, todo el mundo.<sup>21</sup> En esa indistinción entre lengua poética y mundo esa poesía de los sentidos establece algunos senderos para investigar esa nueva heteronomía de la estética, para el que obras y prácticas parecen proponerse más como exploraciones de lo real que como discursos autónomos sostenidos en la autoridad de un sujeto. No se trataría, aparentemente, tan sólo de una transformación en la sensibilidad, sino de una transformación de los sentidos y funciones posibles del arte en la sociedad contemporánea.

### NOTAS:

<sup>1</sup> Señala Martin Jay: “Vision, it bears repeating, is normally understood as the master sense of the modern era, variously described as the heyday of Cartesian perspectivalism, the age of world picture, and the society of the spectacle or surveillance. It will come therefore as no surprise that the critique of modernity would find congenial many of the same arguments against the hegemony of the eye that we have been tracing in this study.” Cf. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, p. 543.

<sup>2</sup> Para un detalle de estos pensadores y de las implicancias de esta transformación ver Jay, *op. cit.*, especialmente el último capítulo, “The Ethics of Blindness and the Postmodern Sublime: Levinas and Lyotard”. Mário Pedrosa es uno de los primeros estudiosos en verificar esta transformación en el contexto del arte brasileño a partir del arte de Lygia Clark y Hélio Oiticica, en sendos artículos complementarios incluidos en *Dos murais de Portinari a Brasília*. Gonzalo Aguilar ha trabajado en esta transformación en dos artículos, “O olhar excedido” y “Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante”. De seguir a Jacques Derrida, sería Jean-Luc Nancy quien, especialmente en *Corpus*, habría desarrollado una teoría del tacto en tanto resultado de un “realismo fundamental”. Cf. Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*.

<sup>3</sup> De hecho, muchos párrafos del libro del estudio realizado por Susan Stewart sobre la poesía y los sentidos señalan una predominancia del tacto por sobre la predominancia de la visión que ve Jay en algunos pensadores. Cf. Susan Stewart, “Facing, Touch, and Vertigo”, en *Poetry and the Fate of the Senses*.

<sup>4</sup> Analizando el pensamiento de Emanuel Levinas, Wyschograd ha planteado que para este pensador “touch is not a sense at all; it is in fact a metaphor for the impingement of the world as a whole upon subjectivity... to touch is to comport oneself not in opposition of the given but in proximity with it.” Cf. Wyschograd, “Doing before Hearing: On the Primacy of Touch”, citada por Martin Jay, *Downcast Eyes*, p. 557.

## La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos

<sup>5</sup> Para una elaboración sobre la desacralización de la estética en la poesía argentina más contemporánea, cf. Tamara Kamenszain, “Testimoniar sin metáfora”.

<sup>6</sup> Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 100.

<sup>7</sup> Marcos Siscar, *Metade da Arte*, p. 134.

<sup>8</sup> Marcos Siscar, *Metade da Arte*, pp. 166-170.

<sup>9</sup> Celia Pedrosa, “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”.

<sup>10</sup> Marcos Siscar, *Metade da Arte*, p. 70. *O Roubo do silêncio* se titula otro libro de poesía de Siscar, figuras de la mudez y del silencio son constantes en esta poesía, así como un uso extendido de los paréntesis. *Não se diz* se llama el primer libro de poemas publicado em 1999, el poema del peixe mudo.

<sup>11</sup> En el prefacio a *Não se diz*, Michel Deguy habla de “versos trançados: tramados com três ou quatro fios que se encadeiam. Tudo é perifrasis para enclausurar o que se esquiva. O poema usa de rodeios.” Cf. Marcos Siscar, *Metade da Arte*, p. 78.

<sup>12</sup> Sergio Raimondi, *Poesía Civil*, p. 52.

<sup>13</sup> Sobre la relación de la poesía de Raimondi y los poetas románticos, cf. Ana Porrúa en “Ciudadanos y extranjeros: sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y Guatambú de Mario Arteca”. Porrúa habla de una denegación del romanticismo en la poesía de Raimondi y de hecho, el concepto de denegación con sus connotaciones freudianas permite entender las múltiples referencias a poetas románticos (Wordsworth, Shelley, Keats) a los que, al citárselos, se los des. En ambos casos, se trata de una poesía en la cual reina ya no la experiencia o las percepciones, sino el sentir, y el sentir en sus dos acepciones diferentes – sentir en tanto sentimiento, sentir en tanto sensación – de un modo que en estos textos esa separación y distinción se haría irrelevante. plaza pero también se los recuerda.

<sup>14</sup> Cf. William Wordsworth, “Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*”: “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.”

<sup>15</sup> En *On Touching - Jean-Luc Nancy*, Jacques Derrida analiza la filosofía de Nancy como una filosofía “postdeconstructiva” en el sentido de que su reflexión sobre BUSCAR Y DEFINIR ESTO.

<sup>16</sup> Marcos Siscar, “A Cisma da Poesia”.

<sup>17</sup> Una despersonalización semejante es evidente en gran parte de la literatura y del arte contemporáneo, que al mismo tiempo que borra ciertas marcas de autoridad y de subjetividad inunda de un fuerte subjetivismo impersonal novelas y relatos,

como puede verse en las varias novelas y relatos de João Gilberto Noll, por ejemplo, o en la poesía de Carlito Azevedo

<sup>18</sup> Sergio Raimondi, *Poesía civil*.

<sup>19</sup> En un análisis básicamente concentrado en la poesía de Carlito Azevedo pero que discute las grandes líneas de la poesía brasileña desde los años de 1970 hasta los poetas más contemporáneos, Flora Süssekind habla de ese “impulso de objetivização” característico de la poesía de Carlito Azevedo. También en la poesía argentina de los años noventa se ha discutido la presencia de un fuerte objetivismo. Cf. Flora Süssekind, *A Voz e a Série*, y Edgardo Dobry, “Partes de un tiempo”, en *Orfeo en el quiosco de diarios*.

<sup>20</sup> Cf. Edgardo Dobry, op.cit.. En “Escuchar decir nada” Daniel Freidemberg diferencia el objetivismo de la “Poesía de los Noventa”. Cf. “Escuchar decir nada”, <http://interrupciones.blogspot.com>.

<sup>21</sup> En palabras de Raimondi: “la dinámica de la lengua está siempre fuera de ella, inscrita en los decretos ministeriales, en las formas legítimas y no de participación, en los periódicos, en la forma de disponer las tazas en una mesa, en el nylon con el que se tejen ahora las redes de pesca, en el precio de la papa negra o de un barril de crudo saudí, en el sueño liviano de una siesta, en un pizarrón recién pintado, en un disparo sobre la nuca... (...) El tema es que toda esa dinámica foránea a la lengua ya está en la lengua.” Cf. Sergio Raimondi, “El sistema afecta la lengua”, *Margens/Márgenes*, no 9, segundo semestre de 2007, en prensa.

### Bibliografía:

- AGUILAR, Gonzalo. “Luvás de Pelica de Ana Cristina Cesar: El ojo y el guante”. En Ana Cristina Cesar, *Álbum de retazos*, edición de Luciana Di Leone, Florencia Garramuño y Ana Carolina Puentes. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O olhar excedido”. Flora Süssekind y Júlio Castañon Guimarães, *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Casa de Rui Barbosa, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *On Touching - Jean-Luc Nancy*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- DOBRY, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Celia. “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”. *Jornal de Poesia. JB Online*, 30 de outubro, 2004.
- PEDROSA, Mario. “Significação de Lígia Clark”. *Dos murais de Portinari aos espaços*

de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.

PORRÚA, Ana. “Ciudadanos y extranjeros: sobre Poesía civil de Sergio Raimondi y Guatambú de Mario Arteca”. *Punto de Vista*, n° 75, abril de 2003.

RAIMONDI, Sergio. *Poesía Civil*. Bahía Blanca: Vox, 2001

\_\_\_\_\_. “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta”, en *Margens/Márgenes*, n° 9, segundo semestre de 2007, en prensa.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2003, Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “A cisma da poesia brasileira”. *Sibila*. Revista de poesia e cultura, ano 4, n° 8-9, 2005.

STEWART, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. London: The University of Chicago Press, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

WORDSWORTH, William. “Preface to the Second Edition of Lyrical Ballads”, en William Wordsworth, *Selected Poetry*. Edited, with an Introduction by Mark Van Doren. New York: Random House, 1950.



# Questões da ficção brasileira no século XXI

Beatriz Resende

Investigar a ficção brasileira que está sendo produzida neste início de século, especialmente realizada por jovens escritores, nos leva, inevitavelmente, a identificar questões recorrentes. A primeira dominante que quero apontar é a *presentificação*, a manifestação explícita, sob formas diversas, de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de um certo sentido intangível de distância em relação ao passado. Em artigo recente, no qual analisa as formações culturais manifestas em Buenos Aires no ano de 2000, Josefina Ludmer destaca, em relação à Argentina, que “o caminho até a literatura era o desejo de poder ver, em ficção, as temporalidades do presente vividas por algumas subjetividades”, em manifestações em que “as formações culturais do presente se superpõem, coexistem e se interpretam mutuamente”.<sup>1</sup> Embora sob alguns aspectos a literatura brasileira contemporânea se afaste da produção argentina (ainda que em outros, evidentemente, também se aproxime), entre nós o sentido de presente aparece também com força e de múltiplas formas. Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. Não é só na literatura que isto acontece, mas também nas artes cênicas – com as performances –, nas artes plásticas, que eliminaram o suporte, preferindo arriscar na efemeridade das instalações, e na videoarte.

Na literatura, o sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou os segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades, fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. Na recusa dos mediadores tradicionais,

essas novas vozes utilizam não apenas recursos de estilo, como o dos narradores pessoalizados, mas buscam também o imediato em ações dentro do circuito editorial, com a substituição, em alguns casos, dos editores, com a criação de novas editoras nas quais tenham mais participação. O que interessa é, sobretudo, o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.

Diante das novas organizações do espaço geopolítico e de diferentes configurações do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas.

A *presentificação* me parece também se revelar por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores, como Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, ou nas pequenas edições para serem lidas de um só fôlego. Exemplo da força e do gosto pelos textos curtos pode ser encontrado no interessante volume *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire, onde Ítalo Moriconi, em microprefácio, apresenta o gênero: “É no lance do estalo que a cena toda se cria”<sup>2</sup>.

Neste efeito ou atitude que é a *presentificação*, seria até redundante voltar a falar da partilha do espaço de criação entre o livro impresso e as possibilidades do virtual, de tão evidente que é esse aspecto.

Passo agora para uma segunda constante que venho identificando em narrativas diversas que pouco parecem ter em comum: o retorno do trágico. A presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalização não é exclusividade do literário. Está presente no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro. Nas artes, tem-se manifestado fortemente no teatro – entre nós, no Brasil, com uma retomada mesmo da tragédia como forma que freqüenta os palcos. Recentemente,



vimos um documentário como o *Ônibus 174*, de José Padilha, assumir a *forma* de uma tragédia clássica, construída com unidade de assunto, tempo e espaço. A arte híbrida e tão atual da *performance* incorporou-se à própria linguagem na visualidade, na linguagem, na relação com o público. A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei, já que, nas narrativas fortemente marcadas por um *pathos* trágico, a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco frequentes, como as narrativas históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo mítico/fantástico de temporalidade indefinida. Cabe lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica, o que se realiza sempre em um presente é o trágico.

É evidente que são características do momento que a cultura vive hoje, em termos de organização do mundo, que fazem com que elementos como o sentido de urgência, com predomínio do olhar sobre o presente, e a familiarização com o trágico cotidiano atravessem múltiplas obras. O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino. Trágico e tragédia são termos que se incorporaram aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades. Vamos, então, perceber que é a inevitabilidade do trágico que aparece em dois dos mais importantes autores da prosa contemporânea, Luiz Ruffato e Bernardo Carvalho. É também a inexorabilidade do trágico, invadindo dolorosamente as relações pessoais, tornando a vida somente suportável pelo consolo da arte, que dá uma força inédita aos contos de dois excelentes livros de Sérgio Sant'Anna, *O monstro* e *O vôo da madrugada*. O trágico retorna à cidade na anomia angustiante, nas relações pessoais e na vida pública, pelos escritos em prosa de Luiz Ruffato. E vai mais longe ainda, transformando-se no trágico radical que se tornou matéria de Bernardo Carvalho. Nos dois, é o sentimento trágico da existência de que temos dificuldade em falar e como tal sentimento conforma as identidades que dominam a narrativa.

Em Luiz Ruffato – e falo aqui de seu festejado romance *Eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001 –, a narrativa ocupa-se da cidade que é a grande São Paulo, mas poderia ser qualquer cidade – que o narrador percebe fragmentada, desconexa, incongruente, quase irreal, sem que falte a esses escritos o impacto ou força dos escritores que optam pelo realismo mais direto da linguagem. É a tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, em que a violência urbana se multiplica ou redobra.

Seja qual for o tom adotado na construção dos fragmentos, unidos pelo fio constituído pela vida na cidade global, o trágico os atravessa. Mesmo quando a prosa se organiza de forma próxima ao poético, o tom sempre é do destino trágico. Pode ser a listagem de livros numa estante, um cardápio, uma mensagem na internet ou o texto de um diploma de evangelização. E pode, também, assemelhar-se a um microconto, como o antológico “Noite” ou em “Aquela mulher”, dolorosamente fragmentário e absolutamente trágico. No cenário, a cidade, o paradoxo trágico, se constrói entre a busca por alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte.

Mas cabe ressaltar que é o fragmentário da narrativa, acompanhado por certo humor e ironias sutis, que impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão. A narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica, numa espécie de distanciamento brechtiano (lembra a cidade construída no filme *Dogville*), que comove, mas não ilude.

Em *Nove noites* e *Mongólia*, romances recentes de Bernardo Carvalho, o trágico radical é o elemento que inicia, impulsiona e conclui as narrativas. Como em toda a obra do autor, há enigmas e não há explicações senão o próprio reconhecimento da tragicidade da condição humana, ambígua, inexplicável, incontável. Em *Nove noites*, de 2002, o narrador deixa seu

## Questões da ficção brasileira no século XXI

espaço e tempo para investigar quais teriam sido as reais razões da trágica morte por suicídio de um jovem antropólogo americano entre índios brasileiros nos anos 40. O romance irá terminar no coração da baleia, no centro urbano da cena trágica contemporânea, a Nova York que fora atingida pelo atentado de 11 de setembro de 2001. A falha trágica, porque inevitável, e o trágico radical, que cerca todo esforço para compreender e reconhecer qualquer identidade (como acontece desde *Édipo Rei*), estão além das evidências que o realismo poderia apresentar. Não se compreende o mistério do trágico radical, nem dele se escapa.

*Mongólia*, de 2003, me parece trazer, como já escrevi em outros textos, antes de mais nada, a discussão sobre as possibilidades do literário, o conflito de vida ou morte entre o documental e o ficcional, trazendo ao debate os perigos do excesso de realismo e os limites não entre literatura e não-literatura – não é exatamente esta a questão –, mas entre imaginação e realidade. Tudo isso, porém, partindo da banalidade do trágico no cotidiano da grande cidade para se perder e se encontrar por entre caminhos tão indecifráveis como o próprio trágico.

Chego assim à última das questões que quero identificar nas múltiplas possibilidades da prosa contemporânea, talvez o *tema* mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo: o da violência nas grandes cidades.

Se a questão da violência, com suas causas e formas de controle, divide governos e políticos, põe em cheque as diversas formas de administrar o estado, espalha acusações, deixa a população amedrontada e perplexa, a transposição da violência urbana para a literatura também não deixa de ser polêmica. Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nestas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido numa volta a recursos anteriores ao moderno. Volta-se à questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico.

Parece-me que aquelas duas questões que apresentei como recorrentes em textos de diferentes dicções se unem aqui. Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força desse cotidiano urbano no qual o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a

presentificação se faz um sentimento dominante, e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente individuais, privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível.

É aí, a meu ver, justamente pelo aspecto polêmico tomado pelas diversas narrativas da violência na cidade, que está uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária.

Até que ponto o tema da violência retoma uma espécie de gosto espalhado pela mídia (no caminho da homogeneização imposta pela mídia hegemônica, como assinalado por Jameson), pasteurização que vai dos desenhos japoneses à antes tão sofisticada cinematografia francesa? É possível, hoje, discutir a situação política do atual estado do mundo sem passar pelo debate sobre a violência, sua reprodução, sua narrativa?

Ser político é ser capaz de agir como membro da *pólis*, e é neste princípio de intervenção que aparecem as diversas possibilidades de se tratar da violência, na literatura e fora dela.

Na relação que o relato da violência guarda com a vida política da cidade, quer me parecer que a diferença fundamental estaria em ser a violência oferecida como objeto distante, quase um objeto estético, que podemos observar a salvo, como se os conflitos estivessem sendo apresentados em uma arena, ou serem tão narrados como vividos, trazidos para o espaço político, *locus* de discussão, de debates, espaço que passa a ser partilhado por todos: os que se sentiam a salvo na condição de meros espectadores e os próprios personagens que reivindicam a cidadania completa. A este espaço poderíamos chamar não mais arena, onde se travam combates e também onde se encena o trágico de que nos tornamos, quotidianamente, espectadores, mas *ágora*, praça pública de assembleias do povo, de trocas religiosas e políticas, numa *pólis* em que, diferentemente da própria *pólis* grega, não houvesse cidadãos com diferentes direitos à existência, à sobrevivência, à circulação e à imaginação.

Nessa *ágora*, as novas identidades se afirmam como sujeitos de seus destinos, de sua história e de sua vida privada, são novos atores de um mundo do trabalho que se desestrutura, *arena*, são imaginários atormentados determinando a *pólis* com sua produção cultural, incluindo

nela uma literatura de forte cunho urbano, tomando a grande cidade, em sua configuração cotidiana submetida à organização da nova ordem mundial, como cenário e tema.

A obra pioneira entre nós desse tipo de narrativa/sintoma é *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Publicada em 1997, a obra terá importância não só por suas próprias qualidades, mas, antes de mais nada, por um aspecto fundacional, apontando para mudanças que estariam a caminho.

O romance surgiu legitimado por um de nossos mais importantes *scholars*, Roberto Schwarz, que, em ensaio publicado na *Folha de S. Paulo*, saudou o livro como *um acontecimento*. A novidade do fenômeno, porém, se provoca um grande texto ensaístico – “Cidade de Deus”, depois republicado em livro –, revela, de saída, certa perplexidade ou impossibilidade da crítica e evidencia as dificuldades que os estudos literários teriam ao tratar de obras cuja origem está na proximidade entre autor e narrador. Como disse Ferréz em recente entrevista a um programa de televisão, “morar dentro do tema é complicado”. Schwarz, para analisar o “catatau”, como diz, utiliza-se de recursos de análise que vão do *close reading* – “No parágrafo de abertura, que é sutil, encontramos as pautas clássicas da vida popular brasileira” – aos instrumentos críticos mais seguros na teoria literária: ponto de vista narrativo, foco da ação, estatura das personagens (“A estatura das personagens, conforme o ângulo pelo qual se encarem, formaliza e dá realidade literária à fratura social”).

Parece-me que ficam, a partir daí, evidentes as dificuldades da crítica literária como tal em analisar fenômenos como esse. Evidencia-se a impossibilidade de olhar a obra sem olhar a cidade real, os habitantes reais, preocupação que é importante para o crítico, porém, mais do que isso, o que se evidencia é a importância do inusitado olhar de dentro.

E é justamente aí que me parece estar a importância do romance de Paulo Lins, em contraste, sobretudo, com os limites do filme de mesmo nome realizado a partir do romance. O filme opta por desterritorializar a narrativa, revelando-se excessivamente sensível à estetização da violência de gosto hollywoodiano, cometendo o erro de “recortar” o gueto de seu entorno, a cidade, tomada hoje pelas ameaças do narcotráfico, parte de um país latino-americano, no mundo da globalização.

Talvez, por tudo isso, o romance *Cidade de Deus* tenha sido o último momento em que essa nova expressão literária viu seu prestígio lançado e referendado pela chamada *academia*. Daí em diante, os outros

“fenômenos” não precisaram mais disso para ocupar o espaço que ora ocupam.

Como o romance *Cidade de Deus*, volta-se para o local em toda a sua violência, talvez nele estejam as cenas mais violentas da literatura brasileira. É a subcultura do crime, do arbítrio, do mundo organizado não mais pelo trabalho, mas, sobretudo, pelo universo infrator do narcotráfico. Surge uma circularidade trágica nessa cidade-gueto dentro da cidade, comunidade tomada pela iminência da tragédia que cerca seu cotidiano. Paulo Lins, ao pôr em cena a cultura desse espaço da Zona Sul do Rio de Janeiro, assumiu uma nova dicção, a dos que, vindos do espaço da exclusão, usam sua própria voz ao invés da dos tradicionais mediadores, os intelectuais, que, até recentemente, por eles falavam, e marca o início de uma nova leva de representações da cidade na literatura, fora dela (no cinema, na televisão, no teatro) ou no tênue limite dos textos depoimentos. A *Cidade de Deus* se sucederão outras obras que pretendem trazer para o erudito campo do literário o universo de parcelas da cidade que já se manifestavam de maneira expressiva em outras formas de expressão artística, como a música (principalmente pelo funk, hip-hop e rap) e a dança, com companhias como o Corpo de Dança da Maré e a importante Companhia Étnica de Dança, do Morro do Andaraí, e ainda no teatro com o já sólido grupo Nós do Morro, que existe na Favela do Vidigal há 18 anos.

Daí em diante surge a polêmica: excesso de realidade? Apropriação da realidade que extrapola o âmbito do literário? É inegável que o filão se mostra perigosamente proveitoso, já que falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção. Além disso, nos vastíssimos espaços das periferias, seja do Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife, não faltam conflitos universais ou tragédias míticas que possam render boas histórias.

Foi a este perigo que se expuseram autores que vinham construindo uma literatura pessoal merecedora de certa atenção, como Patrícia Mello, que em 1997 publicara *O matador*, narrativa interessante da violência que um jovem da periferia paulista expressa. Ao criar, porém, no posterior *Inferno*, o relato de um jovem traficante das favelas do Rio, a autora termina se perdendo, ao buscar dar conta realisticamente de um cotidiano por ela pouco conhecido, repetindo a mesma narrativa do narcotráfico carioca diariamente contada pela mídia.

O mesmo acontece a toda uma leva de narrativas sobre matadores e frios criminosos em romances, filmes, minisséries, até mesmo no

## Questões da ficção brasileira no século XXI

fantasioso espaço das telenovelas. Multiplicam-se matadores de aluguel e, de tal forma a indiferença destes assassinos, a total falta de ética, de afeto ou de emoção contamina tudo, que pouco importa quem morre, como morre, quando morre. Pouco importa se os chefões vão se livrar ou não, se havia amor ou não entre o casal perseguido. E, se nada importa, a leitura também acaba por não importar. A exibição realista de cenas violentas não é mais privilégio de nenhum veículo, e não é à toa que dois campeões do uso da violência, mas que são também competentes cineastas, Quentin Tarantino e Takeshi Kitano, estão se repensando: Tarantino com o uso irônico, cômico às vezes, absolutamente irreal da tiras de quadrinhos, e Kitano com a exacerbação de um trágico quase teatral, como no recente e deslumbrante *Dolls*.

Quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, excesso de realidade pode se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença ao invés de impacto. O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então, ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. Surge a ameaça de que a literatura que pretende falar de *arenas* da cidade apresente aos seus leitores espaços de conflito que encenam a violência como fonte de *divertissement*. A *arena* da cidade opõe-se, então, à *ágora*.

No entanto, esta possibilidade de exaustão de uma literatura excessivamente realista da violência coloca-se definitivamente à prova com a produção de Ferréz – Reginaldo Ferreira da Silva – morador da periferia de São Paulo. Falo de seu primeiro romance, *Capão pecado*, editado pela Laboratório Editorial (ainda que a opção seja por uma espécie de texto híbrido a que não faltam colagens, como o texto de Mano Brown, uma espécie de poema/rap, e fotos do Capão Redondo e seus habitantes), ambientado no bairro muito pobre da violenta periferia onde mora, cenário de gritante criminalidade, e também do segundo, bem mais maduro, *Manual prático do ódio*. É importante prestarmos atenção à apresentação do livro pelo autor: “Todos os personagens deste livro existem ou existiram, mas *Manual prático do ódio* é uma ficção”. Os dois romances narram histórias dos “manos”, esmiuçando, com pleno conhecimento de causa, amores, ódios, carências. O mais importante

do romance talvez seja o *locus* (espaço mais do que geográfico, social e emocional) de onde fala o autor e que poderia estar situado em qualquer outro lugar do Brasil. Daí em diante importam ainda outros elementos, dentre eles a intenção do autor. Capaz de criar uma escritura de testemunho, sendo sujeito ele mesmo da realidade sobre a qual escreve, o que Ferréz pretende é, como diz, *fazer ficção*. Liberto dos mediadores culturais que tradicionalmente escreveram a História e as histórias dos excluídos, levando esta prática ao ponto de desejar editar sua obra e não hesitar em vender ele mesmo seus livros, como fez no encontro literário de Paraty, Ferréz destrona seus parceiros de artes literárias da hegemonia criativa, desloca-se da periferia e instaura-se, ele mesmo, no centro da *arena* da cidade, mas para desfazê-la como cenário a ser observado, mesmo que com a melhor das intenções. Mais do que isso, Ferréz inverte o processo: ele, como outros escritores, como os presos, autores de obras como *Memória de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, ou o conjunto de escritos dos presos do Carandiru em *Letras da Liberdade*, coloca dentro do sistema literário, sem intermediários, a realidade de excluídos da grande cidade. Mas não é apenas colocar o foco de luz sobre a *arena* mostrada em toda sua terrível realidade que lhes interessa. O que procuram, ao desejar fazer literatura, é levar tal realidade para a *ágora*, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas levar por suas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *pólis* e criam uma nova forma de literatura assumidamente política. Desse modo, diante de nossa perplexidade, torna-se evidente que é somente nessa cidade politizada que a realidade pode deixar espaço para imaginários em liberdade.

### NOTAS:

<sup>1</sup> LUDMER, Josefina. “Temporalidades do presente”. In *Margens*, Revista de Cultura nº11 2, dezembro de 2002. Belo Horizonte: UFMG, pp. 14- 27.

<sup>2</sup> FREIRE, Marcelino. (org) *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.



# Resenhas: O samba e o tango articulando o moderno, o primitivo e o nacional

Marildo José Nercolini

GARRAMUÑO, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

É importante destacar inicialmente o extenso e qualificado trabalho de pesquisa que a autora vem desenvolvendo nos últimos anos, estabelecendo pontes acadêmicas entre Brasil e Argentina no campo da pesquisa em torno da crítica cultural. Florência Garramuño, em seus estudos, não se atém apenas aos limites da análise literária de poetas, ficcionistas e críticos brasileiros e argentinos, mas abarca manifestações ligadas às artes plásticas, ao cinema e, especialmente, à música. A autora estabelece conexões entre essas diversas manifestações, preocupada em pensar de forma mais ampla e comparativa as culturas brasileira e argentina e suas diferentes conexões, sejam elas internas a cada uma dessas culturas (com seus distintos agentes artístico-culturais), ou externas, estabelecidas entre Brasil e Argentina, ou entre a cultura desses países e aquelas dos “países centrais”, o que possibilita um olhar renovado sobre a cultura latino-americana.

Em *Modernidades Primitivas* a autora dá especial atenção a duas das principais manifestações musicais brasileiras e argentinas: o tango e o samba, buscando pensar o processo pelo qual essas manifestações, nas décadas de 1920 e 1930, foram transformadas em expressões fundamentais do “ser argentino” e do “ser brasileiro”. Um dos aspectos mais atrativos de seu trabalho é a tentativa, bem sucedida a meu ver, de analisar as redes culturais que foram sendo construídas pelos diversos agentes culturais para dar conta do processo de modernização, então em voga, e da difícil e instigante tarefa de articular, na América Latina, esse processo com o pensar sobre a nação e a identidade nacional.

O entrelaçamento aqui entre o moderno e o primitivo na construção da nação não é mostrado como contraditório e muito menos como uma forma “exótica” e “mágica”, própria de nossos países periféricos, de se

fazer uma cópia “mal-feita” da modernidade européia dos anos 1920. Pelo contrário, supera-se esse lugar-comum presente em muitos estudos realizados em nossas academias, carregados de um sentimento de inferioridade cultural em relação aos países centrais, colocados como parâmetros de excelência, com sua pretensa modernidade “única e original”, como bem pontua a autora. Ao questionar esse sentido unívoco e unidirecional, mostra-se como aqui a construção da modernidade se fez conectando-se com a modernidade européia, mas a seu tempo e a seu modo, sem esquecer o específico da realidade local, com seus embates e realidades específicas.

Portanto, nem como exotismo esdrúxulo, nem como cópia mal-feita, mas como processo diferencial. Aqui, a modernidade foi gerada a partir da criação de redes culturais. Elementos provindos das vanguardas européias, sobretudo francesas, trazidos pelo contato e pela vivência que poetas, artistas plásticas, ensaístas, sambistas e tangueros tiveram em solo europeu, sobretudo parisiense, foram antropofagicamente articulados com os elementos e o contexto locais, com seus embates internos e necessidades específicos, gerando o que a autora chama de “modernidades primitivas”, para dar conta da maneira própria como na América Latina e como, no caso específico do Brasil e da Argentina, essa modernidade, assim como os embates que lhes são constitutivos, foi construída. Evita, desse modo, pensar em termos dicotômicos e reducionistas, destacando que o primitivismo deve ser pensado nesse período como intimamente ligado à modernidade e, mais do que isso, como a própria modernidade historicamente acabou por gerar (ou melhor, recriar) o conceito de primitivismo, de acordo com seus propósitos. Se na Europa ele foi buscado nas expressões “naïfs” africanas, aqui foi buscado no resgate de expressões de uma cultura popular, que passa por um processo de reapropriação e recriação, tendo em vista o desejo de se criar uma nacionalidade em outras bases. Esse processo é

facilmente perceptível nas criações do modernismo brasileiro, seja nas artes plásticas, com Tarsila do Amaral, na literatura e nas políticas públicas, com Mário de Andrade, na música, com Villa Lobos, e na bem sucedida tentativa de elevar o samba como música-símbolo nacional; o mesmo pode ser percebido, com as devidas diferenças, na modernidade argentina, como o grupo Martín Fierro, Güiraldes, Gironde e Borges, e na transformação do tango em música-símbolo nacional.

Algumas questões são perseguidas durante o processo de escrita do livro: como se converte uma forma cultural, no caso específico do samba e do tango, em “nacional” e quais operações permitiram que essas formas culturais, antes desqualificadas, fossem pensadas como símbolos de uma identidade nacional? Ao tratar delas, a autora demonstra não estar preocupada com a busca de uma essência das identidades nacionais, mas sim com o processo pelo qual essas identidades são construídas e imaginadas (resgatando aqui a reflexão seminal sobre o tema feita por Benedict Anderson) e, mais especificamente, atém-se a analisar as redes culturais criadas, tanto no Brasil quanto na Argentina, que possibilitaram alçar o samba e o tango a músicas-símbolo nacionais, elementos constitutivos da identidade brasileira e argentina, respectivamente. Para dar conta disso, ela não se fixa unicamente nos estudos da linguagem e da expressão musical em si, com seus representantes ilustres e suas histórias e façanhas, algumas anedóticas, outras heróicas e desbravadoras, até porque esse discurso musical constitui-se e transformou-se a partir do contato e do embate com outros discursos sociais existentes à época. Ao invés de se ater às fronteiras de uma disciplina, seu estudo demanda “um constante e irreverente cruzamento de fronteiras disciplinares” (p. 24), assumindo os riscos e colhendo os acertos dessa escolha. Garramuño prefere percorrer um caminho menos óbvio e bem mais complexo: analisar o entrecruzamento das muitas veredas presentes no processo de se pensar e construir o “ser

nacional” argentino e brasileiro, durante o processo de modernização nos anos 20 e 30. Ela traz à baila e analisa idéias e práticas agenciadas por poetas, ficcionistas, artistas plásticos, cineastas, críticos de arte e literatura, além de sambistas e tangueros, e a maneira como tais agentes foram articulam redes culturais locais – conectadas com o pensamento e a prática das vanguardas européias –, as distintas estratégias por eles criadas e que desembocaram na constituição de um discurso sobre a brasilidade e a argentinidade que se tornaram hegemônicos no período e cujos traços são ainda facilmente perceptíveis hoje. Ao percorrer e analisar essas veredas entrecruzadas tanto no Brasil, quanto na Argentina, argutamente Garramuño põe em relevo o quão conectadas estão essas duas culturas. Mesmo quando as estratégias de agenciamento culturais eram distintas, o dispositivo levado a cabo era muito semelhante. No dizer da autora, são “manifestações em formas diferenciadas de uma série de histórias e operações formais comuns” (p. 31). Tango e samba, a partir dos anos 1920, são mostrados como produtos anfíbios, ao mesmo tempo construídos como nacionais e modernos, e cujo contingente e funcional caráter “primitivo”, associado a um passado nacional, é estrategicamente transformado em marca mais saliente de sua modernidade.

Ao incorporar o Brasil em seus estudos e fazê-lo comparativamente com a Argentina tenta romper com uma prática muito comum até há pouco tempo – e que ainda tem fortes resquícios na academia tanto brasileira quanto dos demais países latino-americanos – de considerar a cultura brasileira como afastada das demais culturas latino-americanas por ter um processo independente e radicalmente distinto, o que impediria estudos comparativos. Nos estudos comparativos, não se trata, portanto, de se fixar unicamente às semelhanças, mas pôr em relevo as diferenças culturais e os distintos processos – histórico, político e cultural – que as geraram. E, ao fazer essa escolha, concebe “uma cultura latino-

## O samba e o tango articulando o moderno, o primitivo e o nacional

americana atravessada pela diferença radical” e pensa, “sobre as bases instáveis da diferença, uma história comum” (p. 35). O estudo comparativo que a autora elabora acaba por colocar em relevo os complexos processos de negociação de diferenças culturais.

Muitas razões me fazem saudar a publicação desse livro. Inicialmente, pela temática tratada – a construção da identidade nacional, nas primeiras décadas do século XX, no Brasil e na Argentina, associada ao processo de modernização e ao resgate do “primitivo” recriado nesse contexto. Além disso, a escolha dos objetos de estudo – o samba e o tango, articulados com artes plásticas, cinema, literatura e ensaísmo crítico – e a maneira como a autora articula tais objetos, analisando as diversas redes sócio-culturais articuladas, colocando no mesmo patamar de análise sambistas, tangueiros, poetas, ficcionistas e acadêmicos, rompendo barreiras até há pouco intransponíveis em nossas academias locais e percorrendo veredas que vem sendo construídas, a duras penas, por uma série de pensadores-pesquisadores dispostos a pensar a cultura latino-americana a partir de outros pressupostos que não os do “exotismo” e do “original-cópia (mal-feita)”. Por fim – e, devo confessar, o que mais me agrada nessa abordagem feita – o instigante e fundamental diálogo estabelecido entre Brasil e Argentina, aproximando culturas aparentemente tão distintas, mas que um olhar mais atento demonstra terem muitas coisas em comum. Apesar, ou a partir, das diferenças, estabelecer trocas e articulações entre as culturas brasileira e argentina parece ser muito mais criativo e proveitoso do que a clássica e tacanha atitude de dar-se as costas mutuamente. Estudos como este, e outros que percorrem esse caminho, permitem pensar a cultura latino-americana de maneira mais complexa e menos preconceituosa e auxiliam a construir pontes que permitem o entrecruzamento, a aproximação e uma melhor compreensão de nossas culturas.







# El gran vidrio

Isabel Quintana

BELLATIN, Mario. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía.

Mario Bellatin

El último libro de Mario Bellatin, *El gran vidrio*, subtítulo *Tres autobiografías*, compuesto de tres *nouvelles*, es una suerte de culminación de sus relatos anteriores ya que el elemento autobiográfico, presente siempre en su obra, se exhibe de manera más exasperada especialmente por medio del ventrilocuismo de uno de sus personajes y de la inscripción de su nombre propio, Mario Bellatin, en el texto. Pero también sigue la lógica del retorno permanente de sus narraciones anteriores, que es la lógica de su poética, articuladas en torno a las mismas obsesiones: mutilaciones, enfermedad, familia y Estado. A partir de una carencia inicial en el cuerpo de sus personajes, se generan historias teñidas de rasgos alucinatorios en donde se vuelve una y otra vez sobre una escena originaria: la mostración exhibicionista de las cualidades monstruosas de los cuerpos de los hijos y, a la vez, la pulsión ortopédica de los padres y las instituciones. La diferencia es, así, un dispositivo narrativo que genera relatos perturbadores y, al mismo tiempo, sumamente estetizados. De un fondo oscuro, entonces, resurgen historias, bordeando una trama, destilándose para dar cuenta de la desmesura (por presencia o ausencia), de aquello que no permite una inscripción en el relato familiar y social.

*El gran vidrio*, a su vez, remite a dos coordenadas espaciales-simbólicas diferentes: la obra homónima de Marcel Duchamp y el carnaval que realizan los sin techo sobre los escombros de los edificios derribados que antes los albergaban. Si la obra de Duchamp abre paso a una cuarta dimensión en donde el observador traspasa con su mirada el objeto (el vidrio) para encontrarse con otros objetos y signos, es este aspecto lúdico-onírico (la

dimensión espacial se amplía y el vidrio se vuelve el espejo desfigurado del mundo) el que retorna en la obra de Bellatin como principio constructivo de su obra. En los mundos paralelos en los que habitan los suffes del segundo relato, “La verdadera enfermedad de la sheika” los sueños son precisamente los que guían la vida de esta comunidad a la que pertenece el escritor-personaje, Mario Bellatin. El sueño es esa instancia de visibilidad plena y, al mismo tiempo, indiscernible, en el que se debate su vida junto a la escritura de sus propios relatos y personajes. Por su lado, la religión no es un camino seguro de fe y entendimiento, sino más bien la puesta en suspenso de toda interpretación unívoca y cada integrante está inmerso en sus propias ensoñaciones, sus propias dudas. Algunos buscan aferrarse al alma del otro para no estar solos en la travesía. Sólo ocasionalmente se produce una comunidad de creencias. La comunidad, en definitiva, se nutre de una suerte de soledad primordial inherente al sujeto que tanto la sustenta en el orden de la fantasía como también la amenaza.

La cuestión de la visibilidad aparece dramatizada en las otras dos *nouvelles*: “Mi piel luminosa” y “Un personaje en apariencia moderno” (con la primera se inicia el texto y con la segunda se cierra). La primera es la historia de un niño encerrado en una “Escuela Especial” que, tras el abandono de la familia por parte del padre y la posterior desposesión de la casa, es obligado por su madre, quien está loca, a ostentar sus genitales en unas piletas públicas a cambio de objetos superfluos. El relato aséptico (no hay desborde o desmesura lexical) condensa, sin embargo, el estado febril de los personajes. El inicio de tal excitación es el momento en que el desalojo comienza a ser una figura amenazadora para toda la familia.

“Un personaje en apariencia moderno” tiene como protagonista al propio Bellatin que por momentos se traviste de mujer-marioneta, quien también es exhibida por su padre y obligada a actuar como tal para despertar especialmente piedad en los arrendatarios que los amenazan con el desalojo. Es precisamente la última actuación de la muñeca sobre los escombros

del edificio destrozado que habitaba hasta ese momento su familia –constantemente los obligan a dejar los departamentos que ocupan hasta que finalmente derriban el complejo edilicio en el que viven – la que cierra el texto y lo carnavaliza sórdidamente. Por un lado, entonces, el velo se ha corrido, no hay posibilidad de ocultamiento en estos niños; por el contrario, el espectáculo al que son expuestos bordea la locura de una aparente visibilidad absoluta, no hay marco, ni tela que señale un límite y una contención del sentido. La metonimia impide la simbolización de los cuerpos: los testículos desmesurados, la falta de un brazo, el cuerpo deforme, son esas partes que expuestas producen ansiedades extrañas en el otro y una fisura en la subjetividad de las víctimas a las que se busca aniquilar (el hijo de “Mi piel, luminosa” será finalmente castrado por su madre y sometido a un proceso de infección hasta que finalmente muera).

La ansiedad onírica de *El gran vidrio* se crispa por otro principio desintegrador que se superpone al anterior (y que se encuentra encarnado en la figura de los perros que aparece en “La verdadera enfermedad de la sheika” y en la del horneador de cerdos de “Mi piel, luminosa”): un acecho permanente por parte de los otros es el índice de una amenaza. Pero una amenaza que es a la vez exterior e interior de la propia subjetividad. Como en *Perros héroes*, en *El gran vidrio*, es la posibilidad de una guerra indefinida (ser asesinado por el otro) la que establece una relación de constantes sospechas entre los integrantes de la familia y la comunidad. Los perros que vigilan y no dudan en atacar ante el menor atisbo de desconfianza, impregnan el ambiente de un substrato fascista que se superpone a la narración del “horneador de cerdos”, actividad por demás sugestiva (realizada por el abuelo del niño de “Mi piel”). Las escenas de los perros que atacan y muerden confluyen con la imagen de horno, suerte de crematorio en el que el horneador, simpatizante de Mussolini, cocina a los cerdos (animal impuro para el Islam). Más tarde el propio horneador, atacado por la diabetes, sufrirá el cercenamiento en su propio cuerpo. A su vez, las piletas públicas, la Escuela Especial, los

hospitales de *El gran vidrio* se llenan de enfermos, deformes y alienados. El control de los cuerpos y la enfermedad, la biopolítica, supone, a su vez, la vocación inmunitaria (crear anticuerpos, para evitar la enfermedad es necesario una dosis de ella) cuyo fracaso se dramatiza en este texto.

Por otro lado, estos cuerpos narran, sin nunca en verdad narrar (no hay trama o argumento sino una escritura fluctuante, virtual y contradictoria: “es mentira que...” es una frase que se repite como un latiguillo para borrar lo que se dijo anteriormente) el horror de la ciudad contemporánea; es decir sus desperdicios. Del juego irreverente de *El gran vidrio* de Duchamp, a los complejos habitaciones de la tumultuosa Ciudad de México hay, claro, una fractura epistemológica: los universos son necesariamente otros (el mundo del arte y el de la vida no son los mismos, aunque puedan iluminarse mutuamente). Sin embargo, el título de la novela de Bellatin es una gran ironía: *El gran vidrio* de los pobres de la ciudad que han sido despojados de sus viviendas, ritualizan su desposesión en un espectáculo que nada les brinda, sólo la confirmación de su desposesión misma, intentando una mayor visibilidad social, su inscripción en el entretejido urbano que los desplaza hacia fuera o los invisibiliza. La indeterminación como rasgo predominante de la urbe es el rasgo articulador de las subjetividades, de los cuerpos (puros cuerpos o, mejor dicho, puras partes de los cuerpos) que deambulan por hospitales, hospicios o calles. La marginalidad es una marca en el cuerpo que ya no apunta a un territorio, sino que los va creando (o mejor dicho va creando bordes) en los desplazamientos (“yo soy el borde” parecerían decir). El horror ante la ausencia de un territorio en donde inscribir una marca de pertenencia lleva a esa pulsión por la repetición de la escena traumática: el despojo, que se duplica en el despojo que a su vez realizan los padres con sus hijos (despojo de ropas, los hijos convertidos en despojos, el despojo final de los genitales). Una suerte de *performance* que apunta a una redistribución de lugares, identidades, tiempos y espacios. Sin embargo, el tiempo de la historia parece ya definitivamente quebrantando ante el retorno incesante de lo mismo.

# Un viaje por la realidad

Diana I. Klinger

SUBCOMANDANTE MARCOS; TAIBO II, PACO IGNACIO.  
*Muertos Incómodos (FALTA LO QUE FALTA)*. MÉXICO: JOAQUÍN MORITZ, 2005.

Comencé a leer *Muertos Incómodos* en el vuelo hacia México. Estaba ansiosa por empezar esa extraña novela, la primera en la historia de la literatura latino-americana escrita por un líder guerrillero y, como si no bastara, de autoría compartida. El otro también era curioso, un excelente escritor sobretodo de novelas policiales y no explícitamente comprometido con la causa zapatista, que yo supiera. Minutos después de haber despegado, terminaba el primer capítulo y ya me había entusiasmado porque Marcos aparecía como personaje. Yo acababa de defender mi tesis de doctorado en la que, entre otros asuntos, me ocupaba de la auto-ficción y de los límites entre la ficción y “lo real”. *Muertos Incómodos* entraba perfectamente en ese corpus y, ese sentido, la novela había llegado a destiempo para mí. Pero por otro lado me había llegado en el momento justo, casi premonitoriamente, días antes de recibir la invitación de mi papá a pasar con él un mes en México, en DF, Oaxaca y Chiapas.

Se trata de dos personajes, el zapatista Elías Contreras – creado por Marcos – y Héctor Belascoarán Shayne – el famoso detective de la saga de novelas policiales de Paco Ignacio Taibo II –, que van en busca de un tal Morales, ex-guerrillero del 68 que traicionó la causa y terminó involucrándose en operaciones criminales (se ha vuelto, sabremos más adelante, agente de los servicios secretos mexicanos, verdugo a sueldo del gobierno contra el movimiento estudiantil, testaferro de los intereses oligárquicos en la entrega de las tierras de Montes Azules a empresas transnacionales, soldado de Zedillo contra los zapatistas y organizador de la banda paramilitar de ultraderecha El Yunque, enquistada en el gobierno del presidente Vicente Fox).

\*\*\*

Todavía en vuelo, hago una pausa en la novela y hojeo los diarios mexicanos que hay en el avión, como para ir viendo lo que me espera al llegar: *El sol de México, La jornada...* En el periódico Marcos es, también, un personaje. ¿Cuál es más real? Estamos en abril del 2006 y las campañas electorales ya comenzaron. La de Marcos, “la otra campaña”, no es una candidatura: “en medio de tantos candidatos partidarios que hablan y hablan, y prometen y prometen, este no-candidato escucha y escucha”, escribirá días después Adolfo Gilly. Por algo Marcos se ha cambiado el apodo y ya no es más el Sub, el subcomandante, sino el Delegado Cero.

Llego a México a fines de abril, me recibe Rodrigo en el aeropuerto y me lleva a su casa en el noble y colonial barrio de Tlalpan. En la casa de Rodrigo hay una biblioteca enorme, donde sería tentador perderse tardes enteras, si no fuera porque México ya me ha cautivado.

\*\*\*

Vuelvo a la novela. La investigación de Elías Contreras surge de unos documentos que Daniel Montalbán (hijo del escritor Manuel Vazquez Montalbán) encuentra entre los papeles de su padre tras su muerte y le hace llegar a Marcos “por medio de Pepe Carvalho”, el famoso detective de las novelas de Montalbán.

La realidad y la ficción van entrelazándose de una forma asombrosa. Sé que Marcos tenía la idea de escribir la novela a cuatro manos con Manuel Montalbán, y que el proyecto no fue posible por la muerte repentina de Manuel. Sé también que el escritor catalán y Marcos comenzaron cruzando cartas abiertas y alusiones en cuanto texto publicaron y terminaron haciéndose amigos. Manuel visitó a Marcos en medio de la selva. Incluso publicó un libro sobre Marcos, *El señor de los espejos*. Daniel Montalbán, como su padre, también estuvo en Chiapas,

cuando la famosa “matanza de Acteal”, produciendo registros documentales. En cierta ocasión, Marcos dijo que había abandonado la lectura de las novelas de Montalbán porque “en plena selva le daban hambre las recetas que preparaba el protagonista” (citado por Vázquez Montalbán, 1999, pp. 24-27), a lo que el español respondió, en un artículo en *El País*, que le prometía al subcomandante incluir cocina de supervivencia o precolombina en sus novelas. La broma continúa en *Muertos Incómodos*, donde un personaje encargado de la comida del campamento zapatista dice: “con el perdón de Pepe Carvalho y de Manuel Vázquez Montalbán, en esta novela no se va a comer muy bien que digamos” (p. 44). Pero ahora Carvalho y Montalbán aparecen en la novela como un homenaje.

\*\*\*

Este año hay grandes expectativas en México por el primero de mayo. Muchos mexicanos radicados en Estados Unidos han decidido, siguiendo el ejemplo de la película de Sergio Arau “Un día sin mexicanos”, no ir a trabajar por un día (decisión “revolucionaria”, esa de no ir a trabajar el primero de mayo...).

Ese día hay un acto en la explanada de la rectoría de la UNAM, y asisto a ese ambiente estudiantil efervescente con una mezcla de nostalgia y desencanto. Después de cinco horas (sic) de actos políticos, una multitud derritiéndose al sol ve subir al palco al Delegado Cero. Se hace un silencio inverosímil y miles de voces se detienen estupefactas durante los cuarenta minutos que habla.

Entre Marcos personaje de la novela escrita por él mismo y Marcos orador frente a la multitud, personaje escondido bajo su pasamontañas, me pregunto, ¿cuál es más ficticio, cuál es más real? El pasamontañas como máscara, signo paradójico, que oculta el rostro para afirmar una

identidad. “La máscara desvela, así como el silencio habla”, dice Marcos, “a nosotros nadie nos miraba cuando teníamos el rostro descubierto, ahora nos están viendo porque tenemos el rostro cubierto”. De hecho, la máscara no oculta el rostro, sino que *es* el rostro. Así también, no hay una persona por tras del personaje. “Nosotros nos damos cuenta de que Marcos es un personaje”, dice el propio Marcos, “conforme pasa el tiempo van suponiendo qué hay detrás del pasamontañas, pero lo que importa es el pasamontañas” (citado por Vázquez Montalbán, 1999, p. 60).

\*\*\*

Van pasando los días, y leo *Muertos incómodos* con avidez, pero sin apuro, para que no se acabe tan rápido. El pueblo de Chiapas, uno de los escenarios donde transcurre la novela se llama, paradójicamente, “La Realidad”. Pero “la Realidad” no es una invención de Marcos, al menos no es una invención literaria, sino que es una comunidad indígena (real) creada por el Ejército Zapatista en 2003, un “territorio libre” de la selva lacandona, en el que opera un auto-gobierno. “La Realidad” de la novela es, entonces, un espacio ambiguo, al mismo tiempo ficticio y real, puesta en abismo de la propia lógica narrativa.

\*\*\*

Una tarde de sol, frente a la casa de Frida Kahlo y Diego Rivera, un hombre se me había acercado con un pretexto singular y comenzamos a conversar. Por alguna razón desconocida me inspiraba confianza y, sin tener la menor idea de que estaba hablando con uno de los artistas plásticos contemporáneos más destacados de México, acepté ir a su casa. Una mansión en pleno Coyoacán. Me dijo que se llamaba Gustavo, apenas Gustavo. Luego supe, Gustavo Aceves. Por toda la casa, cuadros

## Un viaje por la realidad

instigantes. En el patio, un tríptico: una interpretación osada de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. En la terraza, una escultura: un ángel negro, decapitado. “Es el ángel de la historia”, me dijo, “el ángel torturado de la historia... va a ser la tapa del próximo libro de Adolfo Gilly”, me dijo. “¿Sabés quién es Gilly?” Por entonces, yo todavía no sabía y tuve que confesarlo, con cierto pudor.

\*\*\*

Pienso que si, por un lado, *Muertos Incómodos* es un retrato del México de fin de siglo, por otro es también síntoma del estado de la literatura latinoamericana contemporánea, marcada por el colapso de la autonomía de la ficción, poblada por textos ambivalentes, mezcla de autobiografía, ficción, etnografía y ensayo, como ocurre en las últimas novelas de Bernardo Carvalho y de João Gilberto Noll, en la obra de Fernando Vallejo, Marcelo Mirisola, Daniel Link, Sergio Pitlor o Mario Bellatín, inscriptas bajo el signo de la ilusión de un texto que registra una supuesta simultaneidad entre escritura y vida. Textos que “convierten la realidad en espejo del texto”, dice Montalbán que dijo Marcos, pero no recuerdo a qué textos se refería.

Al día siguiente del acto en la universidad, hablando con Martín Puchet, un intelectual uruguayo, profesor de economía de la UNAM, me pregunta si conozco a Gilly y ahora respondo con satisfacción: “claaaro, el historiador argentino...” Puchet me mira con cara dudosa y dice que sí... bueno, ... es historiador pero sobretodo es un activista y militante que estuvo preso en los setenta en México. Y que lea la editorial sobre el Sub y “la otra campaña” que escribió en *La Jornada*.

El hecho de que Adolfo Gilly me haya sido mencionado dos veces en un lapso tan breve y en contextos tan distintos me genera una gran curiosidad. Leo inmediatamente la nota en *La Jornada*, donde aparece aquella frase que cité al comienzo (“en medio de tantos candidatos partidarios que hablan y hablan...”). Pero nada se compara a mi sorpresa cuando, retomando *Muertos Incómodos*, de repente, en el capítulo VII, dos presos políticos están discutiendo “la naturaleza de la Revolución Mexicana” (...) “y acabaron muy cuates porque entró a mediar Adolfo Gilly, que estaba preso en Lecumberri desde 1966, con una exposición que después sería parte de su libro *La revolución interrumpida*” (p. 110).

Entro y salgo de la realidad, entro y salgo de la novela de Marcos, de la novela a los diarios y de los diarios a la calle. Y ya no se qué es la realidad.

Posdata

Originalmente, la novela fue publicándose por entregas, supuestamente contemporáneas a la escritura, en el diario *La Jornada*, de México y en internet. Solo posteriormente se editó en forma de libro, cuyos derechos los autores cedieron a una ONG que asumió el compromiso de invertir el dinero en obras sociales en el estado de Chiapas. La traducción al portugués de *Muertos Incómodos* fue recientemente publicada en Brasil por la editorial Planeta.

### Bibliografía:

TAIBO II, Paco Ignacio. Entrevista con Silvina Frieri. *Página12*, 23 de agosto de 2005 [http://www.verticegaleria.com/esp/antes\\_exp.asp?cve\\_exp=0](http://www.verticegaleria.com/esp/antes_exp.asp?cve_exp=0)  
VAZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Madrid: Mondadori, 2000 [1994].  
\_\_\_\_\_. *Marcos: el señor de los espejos*. Madrid: Aguilar, 1999.



### **Carlos Capela**

Doutor em Literatura pela Katholieke Universiteit Leuven (1996). É professor associado da Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou inúmeros artigos críticos e organizou, junto com ENGERROF, A. C. B., o livro *Zubblemend to Alle...manha*, do Barão de Itararé (Curitiba: Editora da UFPR, 2006).

### **Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior**

Professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, bolsista de Pós-Doutorado do CNPq/Brasil no Centre de Recherche et de Documentation de l'Amérique Latine (CREDAL) - Centre National de la Recherche Scientifique e da Université Paris 3, França.

### **Florencia Garramuño**

Doutora pela Princeton University. É professora da Universidade de San Andrés, Argentina. Publicou *Modernidades Primitivas. Tango, Samba y Nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007) e *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea* (1980-1990) (Rosario: Beatriz Viterbo, 1997) e organizou, entre outros, *Sujetos en tránsito. Inmigración, exilio y diáspora* (Buenos Aires: Alianza, 2003) e *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (Buenos Aires: Biblos, 2000).

### **Claudia Kozak**

Doutora em Letras (Universidad de Buenos Aires), professora na carreira de Comunicação da Universidad de Buenos Aires e da Universidad Nacional de Entre Ríos. Publicou livros e artigos relacionados com a crítica da cultura contemporânea. Entre eles: *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (organizadora, autora da introdução e de dois ensaios, Beatriz Viterbo Editora, 2006), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (Libros del Rojas, 2004), *Las paredes limpias no dicen nada* (en colaboración, Libros del Quirquincho, 1991), *Rock en letras* (Libros del Quirquincho, 1990).

### **Eneida Leal Cunha**

Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente é professora da Universidade Federal da Bahía. Publicou, entre outros, *Literatura comparada: ensaios* (1996) e *Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade cultural* (2006).

### **Angelica Madeira**

Doutora em Literatura Comparada pela Université de Paris VII - Université Denis Diderot (1979). É professora da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco. Publicou o *Livro dos Naufrágios: Ensaio sobre a História Trágico-Marítimo* (Brasília: Editora da Universidade de Brasília/EDUnB, 2005) e, junto com Mariza Motta Santos Velozo, *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura* (SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1999).

### **Marildo José Nercolini**

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), onde defendeu a tese "A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas". Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal Fluminense.



**Angela Prysthon**

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. É doutora em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos pela Universidade de Nottingham, Grã-Bretanha. É autora de *Cosmopolitismos periféricos* (Bagaço, 2002) e organizadora de *Imagens da cidade* (Sulina, 2006), entre outros.

**Isabel Quintana**

Ph.D. pela University of California in Berkeley (1999). É autora do livro: *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago* (Rosario, Beatriz Viterbo: 2001), pelo qual obteve uma Mención Honorífica del Fondo Nacional de las Artes. Publicou, além disso, numerosos artigos e capítulos de livros em meios nacionais e estrangeiros e obteve bolsas e incentivos de instituições argentinas e internacionais. Atualmente se desempenha como docente e investigadora da Universidad de Buenos Aires e do CONICET (Consejo Nacional de Investigación Científica, Educativa y Tecnológica).

**Beatriz Resende**

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do CNPq, do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Publicou, entre outros, *A Literatura Latino-Americana no Século XXI* (Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2006) e *Apontamentos de Crítica Cultural* (Rio de Janeiro: Aeroplano/ DNL, 2002)

**Karl Erik Schøllhammer**

Professor associado do departamento de Letras da PUC-Rio. É autor ou co-autor de vários livros: *Linguagens da Violência* (2000), *Novas Epistemologias* (2000), *Literatura e Mídia* (2002), *Literatura e Cultura* (2003), *Literatura e Imagem* (2005), *Literatura e Memória* (2006) e também traduziu prosa e drama de autores escandinavos como Peter Hoegh, Lars Noren, Søren Kierkegaard e Henrik Ibsen.

**Guilherme Zarvos**

Mestre em Ciências Sociais pelo IFCS/UFRJ, atualmente é doutorando em Letras pela PUC-Rio. Publicou seu primeiro livro, o romance *Beijo na Poeira*, em 1990. No mesmo ano, participou da fundação do CEP 20000, movimento do qual participa ainda hoje. Poeta, editor, professor e produtor cultural, publicou, entre outros, *Morrer* (2002) e *Zombar* (2004).



NÚMERO 1 - MARÇO 2003

NÚMERO 2 - NOVEMBRO 2003

NÚMERO 3 - OUTUBRO 2004

NÚMERO 4 - OUTUBRO 2005

NÚMERO 5 - OUTUBRO 2006





PROGRAMA  
**CULTURA  
E PENSAMENTO**  
2007

PATROCÍNIO

**BR** PETROBRAS

realização |  
**FAPEX**  
FUNDAÇÃO DE APOIO À RESEARCH

co-realização |  
**TVE**  
B A H I A

LETRA  
PENSAMENTO  
PENSAMENTO

**SESC**SP

**RNP**

**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL

Ministério  
da Cultura

**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL

Ministério  
da Educação

Este projeto é apoiado pelo Programa Cultura e Pensamento 2007.  
Conheça o acervo do Programa: [www.cultura.gov.br/culturaepensamento](http://www.cultura.gov.br/culturaepensamento)

**7** LETRAS

**6.2**

**PENSAMENTO E CULTURA**  
DEZEMBRO 2007

CARLOS CAPELA < SAINT-CLAIR CORDEIRO DA TRINDADE JÚNIOR < FLORENCIA GARRAMUÑO < CLAUDIA KOZAK < KARL ERIK SCHÖLLHAMMER <  
MARILDO JOSÉ MERCOLINI < ANGELA PRYSTHON < ISABEL QUINTANA < BEATRIZ RESENDE < PAULA SIGANEVICH < ANGELICA MADEIRA  
GUILHERME ZÁRVOS > DIANA KLINGER > PALOMA VIDAL >

ENEIDA LEAL CUNHA <

**grumo**  
LATINOAMÉRICA

ISSN 1667-3832



9771667383003 00061