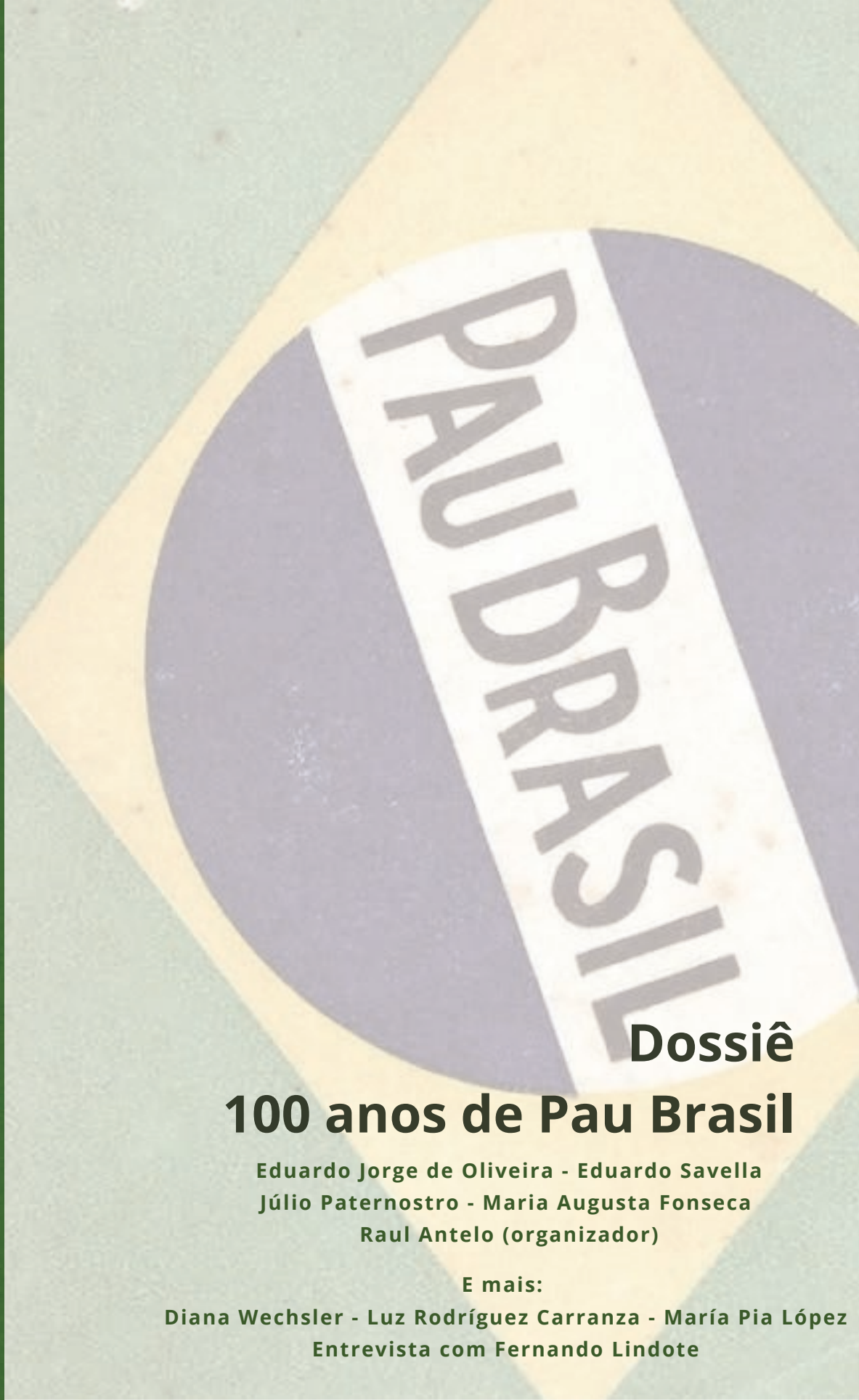




destempo
cidade, arte e cultura

2025/2
nº1



Dossiê
100 anos de Pau Brasil

Eduardo Jorge de Oliveira - Eduardo Savella
Júlio Paternostro - Maria Augusta Fonseca
Raul Antelo (organizador)

E mais:

Diana Wechsler - Luz Rodríguez Carranza - María Pia López
Entrevista com Fernando Lindote



destempo

cidade, arte e cultura





Nº 01

Revista digital semestral

Florianópolis: editora Destempo, 2025/02

Coordenação Geral

Eneléo Alcides

Editores Responsáveis

Eneléo Alcides

Rosângela Cherem

Projeto editorial e gráfico

Eneléo Alcides

Capa e edição de imagens

Fernando Albalustro

Produção Gráfica

Fernando Albalustro

Gabriela Moura

Organização do dossiê e

seleção dos textos desta edição

Raul Antelo

Créditos das imagens sem legendas:

Capa e contracapa - ilustração de Tarsila do Amaral para o livro Pau Brasil de Oswald de Andrade, de 1925; Páginas 4,6,8,14,24,32,44,54 e 70 -Trechos de poemas de Oswald de Andrade e ilustrações de Tarsila do Amaral do livro Pau Brasil, de 1925; Páginas 2 - detalhe de A Negra de Tarsila do Amaral, de 1923 (acervo MAC-SP); Página 3 - detalhe de Autoretrato de Tarsila do Amaral, de 1924 (acervo do Palácio do Gov. do Estado de SP).

O conteúdo dos artigos, ideias, opiniões, conceitos e estilo são de responsabilidade exclusiva dos autores. Os direitos autorais e patrimoniais dos artigos também são dos seus respectivos autores. A revista detém os direitos autorais sobre esta edição, que permite reprodução parcial, desde que citada corretamente a fonte.

Esta revista tem periodicidade semestral, circula de forma digital e faz parte da Plataforma Destempo – cidade arte e cultura. Todas as edições são encontradas em:

www.destempo.art

Contato: destempo.art@gmail.com

5 Apresentação dos editores

11 INTRODUÇÃO AO DOSSIÊ

13 NOTAS A DESTEMPO
María Pia López

19 PENA, PALETA E OLHOS LIVRES: UM VIAJANTE
APRENDIZ
Maria Augusta Fonseca

Dossiê Pau Brasil

29 POÉTICA MECÂNICA
Raul Antelo

37 PAU BRASIL: UM DOCUMENTAL DE POESIA
Eduardo Savella

49 BLUMENAU
Júlio Paternostro

59 A NEGRA: VESTÍGIOS ESTRUTURAIS
E FIGURAÇÕES MOLECULARES
Eduardo Jorge de Oliveira

75 BIENALSUR: CARTOGRAFIAS DISIDENTES
PARA UN PROYECTO (IN) DISCIPLINADO
Diana Wechsler

89 ENFIAR O ORVALHO: AS PEGADAS
DE UM HERBÁRIO
Luz Rodríguez Carranza

109 RAUL ANTELO ENTREVISTA FERNANDO LINDOTE





Falação

O Cabralismo. A civilização dos donatarios.
A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favella. Pau-Brasil.
Barbaro e nosso.



Apresentação dos editores

MODERNIDADE E MODERNISMO, ATUALIDADES EM DESTEMPO

Chegamos ao primeiro número da *Revista Destempo*. Sua publicação digital faz parte da *Plataforma Destempo*, um conjunto de programas que podem ser acessados através do site www.destempo.art. Trata-se de um espaço de experimentação, realização e reflexão de conteúdo sobre cidade, arte e cultura, promovendo exposições virtuais e presenciais, cursos, publicações, documentários, críticas, ensaios, formação de acervo para a circulação e memória. Mas se a urgência por novos espaços e novos modos de fazer nos conduziu, tanto para a criação da plataforma como um todo, como da revista em particular, é preciso frisar: este projeto é pensado para quem deseja demorar-se, pensar em *delay*.

Destempo, não significa, aqui, algo extemporâneo ou que se nega a habitar o contemporâneo. Ao contrário, significa assegurar que a produção do agora mantenha sua importância no futuro, da mesma forma como entendemos a necessidade de revisitar constantemente o passado, organizar arquivos, constituir memórias, criando vínculos com esse tempo em que vivemos. Por isso cogitamos que outro nome do projeto poderia ser *Deste-tempo*, pois igualmente contempla um modo de transitar entre as múltiplas formas de fazer e pensar, apostar e tomar posição, indo além do tempo factual e vazio que escorre entre nossos dedos anestesiados pelo uso cotidiano das mídias sociais.



Ler uma poesia, ouvir uma música, visitar lugares pouco conhecidos de uma cidade ou deixar-se seduzir por uma obra. É nessa pulsação que a *Revista Destempo* é lançada, considerando tão importante escrever como ler, fotografar como registrar. Também é neste sentido que a palavra guardar se aproxima do significado que lhe deu Antônio Cicero: *Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado*¹. Com periodicidade semestral, esta revista promove a confluência de autores diversos, abordando temas previamente elencados, reunindo ensaios, críticas, reportagens e entrevistas, através de dossiês organizados pelos editores responsáveis ou por editores especialmente convidados. Para a primeira edição, o convidado Raul Antelo organiza o dossiê composto por cinco textos destinados a pensar os cem anos do lançamento do livro de poemas Pau Brasil, mais três artigos suplementares e uma entrevista com o artista visual Fernando Lindote.

Surpreendentemente, sem conhecer o nome da nossa plataforma, recebemos o texto **Notas a destempo**, no qual a socióloga e ensaísta María Pia López pergunta como rasgar o presente contínuo, considerando a necessidade de produzir um destempo, imaginar um porvir, pois imaginação é o que nos está faltando. Enquanto isso, a extrema direita produz imagens do futuro que deseja. Será preciso abrir a lentidão, notar o que se arruína e o que emerge, habitar como modo de estar, de sustentar, de preservar. Sem recuar, será preciso habitar a cidade das nossas memórias para produzir um hiato na repetição do presente, fazer ler para que toda uma cultura não seja descartada nem congelada. Assim, chegar em destempo não é chegar atrasado, mas acolher a demora como possibilidade de antecipação do porvir.

Em **Pena, paleta e olhos livres: um viajante aprendiz**, a professora de Teoria Literária da USP, Maria Augusta Fonseca aborda o período em que Oswald de Andrade esteve em Paris, em 1923. Desassossegado e indócil, entrou em contato com importantes protagonistas vanguardistas, atento, tanto aos avanços tecnológicos, como dos novos conhecimentos, notadamente provenientes da antropologia e da psicanálise. Crítico da mentalidade colonizada e estagnada das elites brasileiras, defendeu uma movimentação mais dinâmica, breve e ágil na poesia. Quanto mais pensou seu país do ponto de vista cultural, mais foi capaz de radicalizar sua obra.

Em **Poética Mecânica**, o professor de Teoria Literária da UFSC e crítico de arte Raul Antelo aborda a poética da Poesia Pau Brasil, considerando os cenários para o balé *Histoire de la fille du Roi* (1925) composto por Oswald de Andrade. Buscando reconhecer a sintonia entre esse balé ancestral e o movimento artístico internacional, passa por Francis Picabia e Erik Satie, Fernand Léger, sem esquecer o grupo holandês De Stijl com Theo van Doesburg e um multiartista da Bauhaus, Oskar

¹ CICERO, Antonio. **Guardar: poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.



Schlemmer. Enquanto Mário de Andrade denuncia “a manivela tradicional da nossa evolução”, Oswald condena, na falação de *Pau Brasil*, a pianolatria. Em 1948, ele lê Charles Koechlin, o músico francês que concluiu o *balé Khamma* (1911) de Claude Debussy, hipotético antecedente da *Histoire de la fille du Roi*.

Em **Blumenau**, o médico do Serviço de Febre Amarela do Ministério da Saúde, funcionário da Divisão Internacional de Saúde Pública da Fundação Rockefeller, Júlio Paternostro (1908, Cruzeiro, SP-Rio de Janeiro, RJ, 1950), nos conduz diretamente a um texto escrito por ele no entreguerras. Além do livro de poemas, *Olha o café!* (1928), e de sua colaboração na *Revista de Antropofagia* (a.1, nº 3, jul. 1928), publicou dois artigos sobre sua viagem por Santa Catarina (o primeiro, *Blumenau*, na *Revista do Brasil*, v.II, nº15, p.56-61, set. 1939, e a conclusão, no número seguinte, v.II, nº16, p.62-74, out. 1939). Em suas observações sobre Florianópolis, Itajaí, Blumenau e Joinville, descreve, tal como um viajante, a geografia e apresenta o que entende como sendo a composição humana e social peculiar destes lugares.

Em **Pau Brasil: um documental de poesia**, o escritor e cineasta Eduardo Savella observa que, assimilando o entusiasmo das vanguardas pelas novidades da técnica, Oswald de Andrade permite que o cinema compareça como matéria em alguns dos poemas do cancionero *Pau Brasil* (1925), valorizando os aspectos disjuntivos da montagem cinematográfica, seu efeito de choque e de surpresa, obtidos por meio dos saltos entre as imagens projetadas, destacando-se o “pendor plástico” ao valorizar sugestões visuais e sensíveis na imaginação do leitor em detrimento do discurso abstrato.

Em **A Negra: vestígios estruturais e figurações moleculares**, o pesquisador de Literatura e Arte brasileira na Universidade de Zurique, Eduardo Jorge de Oliveira (ETH Zurich), aborda uma tela de Tarsila do Amaral. A partir dos “psicogramas” de Carl Einstein, o autor considera os vestígios estruturais e a força molecular das figurações em ação, buscando ultrapassar o repertório que liga aos fatos biográficos e suas condições de expatriada em Paris, onde o quadro foi pintado em 1923. Em sua articulação entre o figurativo e o geométrico-abstrato, Tarsila recorre a uma paleta preterida pelo gosto acadêmico e uma pictorialidade para além dos princípios da Antropofagia.

Em **Enfiar o orvalho: as pegadas de um herbário**, a professora emérita de Línguas e Literaturas Latinoamericanas na Universidade de Leiden, Luz Rodríguez Carranza, aborda o trabalho da ilustradora belga Silvanie Maghe, iniciado em 2003 a partir da obra de Emily Dickinson, explorando a transmutação da poesia em imagem. Encarando a ambas como uma refração especular, onde os próprios traços do desenho operam, ao mesmo tempo, numa relação de intimidade e exterioridade com a poesia. O conjunto de cinquenta e cinco pranchas, denominado herbário, foi publicado numa



edição de autor e, posteriormente, numa edição digital de Oxford.

Em **BIENALSUR: Cartografias disidentes para un proyecto (in) disciplinado**, a historiadora da arte, curadora e professora de Teoria Comparada das Artes na Universidade Nacional de Tres de Febrero, Diana Wechsler, parte do manifesto em que Torres Garcia desenhou um mapa da América Latina invertido, para defender a importância de traçar outras dinâmicas a partir da arte contemporânea. Considerando distintos conjuntos patrimoniais, apresenta uma seleção de artistas e obras ao longo de diferentes edições do Projeto BIENALSUR, destinada a suspender saberes e certezas, desmontando relatos canônicos como meio para desativar inércias do pensamento, imaginando outras perspectivas e outros futuros. O ponto principal consiste em repensar as camadas do passado que ainda persistem, defendendo o convívio com a diferença e a dúvida, buscando caminhos alternativos e fazendo dos espaços de arte, espaços de pensamento.

Em **Raul Antelo entrevista Fernando Lindote**, o organizador do número 01 da *Revista Destempo*, entrevista o reconhecido artista visual nascido em Santana do Livramento, RS, 1960, que vive e trabalha em Florianópolis, SC. A resposta a cinco perguntas, acompanhada por uma seleção de suas obras, permite compreender certos desdobramentos modernistas capazes de articular história da arte com cultura pop, leituras de filosofia, psicanálise e literatura com fantasmagorias antropofágicas. Eis a abertura para um jogo de combinatórias, onde nada se exclui, tampouco se hierarquiza, fazendo com que, a qualquer momento, todos os possíveis imaginados pela arte em outros tempos possam novamente voltar em outros modos de existência.

Eneléo Alcides e Rosângela Cherem

Eneléo Alcides é pesquisador na área das artes, fotógrafo, gestor e produtor cultural. Atua como curador, dirige documentários, organiza exposições e catálogos. Formado em Jornalismo, é mestre em antropologia social, doutor em direito e realizou pós-doutorado em Artes Visuais na linha de História da Arte- PPGAV- CEART-UDESC.

Rosângela M. Cherem é Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. aposentada como Titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; possui orientações, pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas.



de certo, alguma coisa mais do que uma simples façanha náutica. Re-
poente de uma raça resistente,
vigorosa, calçada, com elementos

de fé, que é — o homem da Ama-
zonial

Carljé Cerejo

Manifesto da Poesia Pau Brasil

A poesia existe nos factos. Os
canebres de açafraão e de azeite nos
verdes da Favela, sob o azul ca-
brilho, são factos estheticos.

O Carnaval no Rio é o aconteci-
mento religioso da raça. (Pau Bra-
sil, Wagner submerge ante os cor-
dões de Botafogo.

Barbaro e momo. A formação
ethnica rica. Riqueza vegetal. O
minerio. A cozinha. O vatapá, o
ouro e a dança.

Toda a historia bandeirante e a
historia commercial do Brasil. O
lado doutor, o lado citações, o lado
autores conhecidos. Commovente.
Ruy Barbosa: uma cartola na Se-
negambia. Tudo revertendo em ri-
queza. A riqueza dos bailes e das
phrases feitas. Negras de jockey.
Odaliscas no Catumby. Falar dif-
ficil.

O lado doutor. Fatalidade do pri-
meiro branco aportado e dominando
politicamente as selvas selvagens.
O bacharel.

Não podemos deixar de ser dou-
tor. Doutores. Paiz de dozes ano-
nimas de doutores anonymos. O

erudição. Natural e neologica. A
contribuição millionaria de todos os
erros. Como falamos. Como somos.

Não ha luta na terra de voca-
ções academicas. Ha só fardas. Os
futuristas e os outros.

Uma unica luta — a luta pelo
caminho. Dividamos: Poesia de im-
portação. E a Poesia Pau Brasil,
de exportação.

Houve um phenomeno de demo-
cratização esthetica nas incopartes
sabias do mundo. Instituiu-se o na-
turalismo. Copiar. Quadro de car-
neiros que não fosse lá mesmo, não
prestava. A interpretação no direc-
tório oral das Escolas de Belas Ar-
tes queria dizer reproduzir igualzi-
nho. Veiu a pyrogravura. As me-
ninas de todos os lares ficaram ar-
tistas. Apareceu a machina pho-
tographica. E com todas as prerog-
ativas do cabelo grande, da cas-
pa e da mysteriosa genialidade de
olho virado — o artista photogra-
pho.

Na musica, o piano invadiu as
saletas nôas, de felhinha na parede.
Todas as meninas ficaram pianis-
tas. Surgiu o piano de manivella.
piano de potes. A Pleyella. E a
lironia plava compoz para a Pleyella.
Stravinski.

A estatuaría andou atraz. As pro-
cessões saíram novinhas das fabri-
cas.

anal e naturalista por uma perspe-
ctiva de outra ordem: sentimental,
intellectual, ironica, ingenua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo propor-
cionado e catalogado com letras nos
livros, creanças nos collos. O re-
clame, produzindo letras maiores
que torres. E as novas fórmulas da
industria, da viação, da aviação.
Postes. Gazometros. Rails. Labo-
ratorios e officinas technicas. Vo-
zes e tics de fios e ondas e fulga-
rações. Estrellas familiarizadas com
negativos photographicos. O corres-
pondente da surpresa physica em
arte.

A reacção contra o assumpto in-
vasor, diverso da finalidade. A pe-
ça de these era um arranjo mon-
struoso. O romance de idéas, uma
mistura. O quadro historico, uma
aberração. A escultura eloquente,
um pavor sem sentido.

Nossa época annuncia a volta ao
sentido puro.

Um quadro alto linhas e cores. A
estatuaría são volumes sob a luz.

A Poesia Pau Brasil é uma sala
de jantar domingueira, com passa-
rinhos cantando na matta resumida
das gaiolas, um sujeito magro com-
pondo uma valsa para flauta e a
Maricota lendo o jornal. No jornal
anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a con-
temporanea expressão do mundo.
Per com olhos livres.

avição militar. Pau Brasil.

O trabalho da geração futurista
foi cycloptico. Acertar o relógio
imperio da literatura nacional.

Realizada esta etapa, o problema
é outro. Ser regional e puro em
sua época.

O estado de innocencia substituindo
o estado de graça que pôde ser
uma attitude do espirito.

O contrapeso da originalidade na-
tiva para inutilizar a adhesão aca-
demica.

A reacção contra todas as indi-
genças de sabedoria. O melhor de
nossa tradição lyrica. O melhor de
nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa épo-
ca. O necessario de chimica, de
mecanica, de economia e de balisti-
ca. Tudo digerido. Sem meeting
cultural. Práticos. Experimentaes.
Poetas. Sem reminiscencia horaria.
Sem comparações de apoio. Sem
pesquisa etymologica. Sem antiquo-
gia.

Barbaros credulos, pittorescos e
meigos. Leitores de jornaes. Pau
Brasil. A floresta e a escola. O
Museu Nacional. A cozinha, o mi-
nério e a dança. A vegetação, Pau
Brasil.

Oswaldo do Andrade

COLUMNAS DOS LEITORES

Manifesto da poesia Pau Brail, texto de Oswald de
Andrade, publicado no Jornal Correio da Manhã de 18 de
março de 1924





Nocturno

Lá fóra o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como un meridiano

INTRODUÇÃO AO DOSSIÊ

Em 2025, comemoramos um século de arte *Pau Brasil*, uma *revelação* e uma *revolução*, no dizer de José Severiano de Rezende. Nesse trocadilho godardiano estampado no catálogo da exposição da artista (Rio-São Paulo, 1929), e logo recolhido pelo cronista anônimo (o desenhista José Maria Cao?) de *Fray Mocho*, a revista portenha de setembro daquele mesmo ano, palpita já a inconstância da linguagem, plástica e sonora. Entretanto, *Pau Brasil* é simultâneo do *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre, da configuração verde-amarelista e da expansão modernista fora do eixo Rio-São Paulo. Arte é tensão. Momento chave de coagulação do novo e ocasião ímpar para pensarmos o presente. Convidamos para tanto a biógrafa de Oswald, Profa Maria Augusta Fonseca (USP): ela situa-nos no contexto e mostra-nos como a sociedade patriarcal, de extração rural e atrasada, é confrontada com a dinâmica da vida cidadina contemporânea. “Poética mecânica”, de Raul Antelo (UFSC), adentra nos mecanismos dessa nova sensibilidade, ativados pela vida metropolitana. “Pau Brasil: um documental de poesia”, de Eduardo Savella (USP), aprofunda os desdobramentos dessa identificação entre poesia e vertigem, associando o cinema com uma das vistas excitantes no período, a viagem de trem, da cidade à fazenda. Viagens marítimas ou ferroviárias, embora posteriores, no início da guerra, são também as do dr. Júlio Paternostro, médico e antropófago. Inéditas, elas têm o mérito de nos mostrarem Santa Catarina com olhos pau-brasil.

A substituição do elevado pelo baixo e heterogêneo levaria, ainda nos anos 20, Georges Bataille a experimentar um sentimento de autonomia, de livre e absoluta disponibilidade em relação a si mesmo, que ele próprio admitia ser insuportável para a imensa maioria; e, além disso, impunha uma derrisão perturbadora de tudo aquilo que se considera elevado, nobre e sagrado. Muitos anos depois, como mostra André Barcellos em sua pesquisa “*Julio Bressane, cinema do excesso*” (UFSC, em andamento), a tradição oswaldiana de transgredir limites, absorver o exterior, nutrir-se de tabus, devorar ou transformar o alheio reaparece, no cinema pau-brasil de Bressane, por ex., em *A família do barulho* (1970) ou em *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), encarnando, na visão de Haroldo de Campos, um “Nosferatu tropical”. Da mesma forma, *Cantos de trabalho: cana de açúcar* (1976), de Leon Hirszman, narrado por Ferreira Gullar, não deixa de ser uma releitura de *Vendedor de frutas* (1925), de Tarsila. A arte do país modernista, como já disse Paulo Herkenhoff, é uma arte de desenganos.

Raul Antelo

Organizador do dossiê e textos suplementares

Raul Antelo lecionou literatura na UFSC e em várias Universidades estrangeiras. Autor, em 2025, de **Modernismo múltiplo e Heideggerianos**.





Pronominaes

Dê-me um cigarro
Diz a grammatica

Do professor e do alumno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

NOTAS A DESTEMPO

María Pia López

Não se pode amar o que foge tão depressa / Ama depressa, disse-me o sol. / E assim aprendi, no seu ardente e perverso reino, / a cumprir com a vida: / Eu sou o guardião do gelo.

José Watanabe, **El guardián del hielo.**

Alguém viaja para um funeral, com uma comitiva luxuosa e necessidade diplomática. Está distraído, como Chapeuzinho, na floresta de títulos falsos e prêmios bugiganga. Chega atrasado. Argumenta que não era necessário, se o que ele gosta é de ouropéis de papelão pintado. Uma eternidade contra outra. Ou talvez essa predileção pelos papeizinhos, que o faz peregrinar pela série de prêmios entregues com cheiro de tinta fresca, seja o que está se espalhando pela cidade, onde os carros novíssimos exibem seus papéis impressos em vez da placa metálica imponente. Por que gastar dinheiro com esses utensílios que a humanidade inventou, se com um simples pedaço de papel que qualquer um pode imprimir e trocar a piacere é suficiente - um para



os dias pares, outros para os ímpares e, por que não, um para esquentar o motor no final de semana! Liberados completamente da placa, mas também do horário, esse álibi que nenhum liberal anárquico pode aceitar.

A menos que seja para agir na hora determinada. Por exemplo, aquela que indica que o tweet publicitário deve ser enviado em tal segundo. Não aquele que espalha, mas sim aquele que apenas promove. Ou foi o contrário? Minha balança libriana está desequilibrada porque os dias são muito agitados. Mas eu digo: sempre há tempo para fraudes, porque o tempo das finanças, como sabemos, é aquele do ofegar agitado que não se detém. Chega atrasado, mas nem sempre, então devemos imaginar que foi detido na área vaticana por algum fantasma que o predispôs ao papelão ou o fez tropeçar. “Retardado!”, grita a capa de um jornal de La Plata, e não contém a piada com que é acusada a referida pessoa de diversas deficiências mentais e psicológicas.

Mas sabemos que esse não é o problema, que a loucura não nos assusta, mas sim a aplicação profusa da cartilha irracional declarada racional pelos poderosos do mundo. Ou como diria o notável sociólogo – que não conseguiu fugir da psiquiátrização de sua tristeza – Max Weber: uma racionalidade muito precisa para fazer as contas mais nímias e calcular os meios e fins, mas nenhuma pergunta sobre o significado final. Assim, é possível saber muito bem, graças à IA, quantos escritórios fechar e quantas pessoas demitir, não para que algo funcione melhor, mas para que um país inteiro, aos poucos, pare de funcionar. Porque os papezinhos estão aí substituindo as placas, mas também o satélite ARSAT inacabado, os cientistas forçados a emigrar e os programas de medicamentos suspensos. O que eu posso dizer que ainda não sabemos! Querem fazer do tempo um presente puro: imerso na repetição incessante das apostas, na passagem reiterada do scrolling, sem porvir nem morte, porque a morte já está aqui, já é esse infinito da mesmice.

Como esse presente está rasgado? Como o destempo é produzido? Sair dessa atribulação: imaginar um porvir. Imaginação é o que nos está faltando, é claro. Sempre adiada. Enquanto isso, a extrema direita produz imagens do futuro que deseja: por exemplo, uma Faixa de Gaza esvaziada de palestinxs e convertida em um condomínio turístico com as Trump Towers. Declara, assim, que a guerra tem um significado, que é o da expropriação de espaços de vida e sua conversão em áreas rentáveis. Reino do capital: tudo aos teus pés. Não é necessário ir até a Palestina, porque é isso que está sendo disputado nas expulsões de cada lof mapuche e o que está sendo prometido em cada



contração de dívidas, a compreensão comercial de todo o território. E em casa, com a imaginação magra, desnutrida. Com dificuldades, ao menos para apontar qualquer tipo de horizonte tentador.

Destempo é, também, abrir a lentidão de uma conversa. Habitar: os espaços de trabalho, as salas de aula, os bairros, os ambientes militantes. Habitar, como modo de estar, de sustentar, de preservar. Não recuar na ubiquidade desse tempo presente infinito. Habitar é envelhecer, notar o que se arruína e o que emerge. Esses fatos novos em cada espaço. Outro dia ouvi uma preciosa alegação de Camila Arbuet Osuna sobre o desânimo nas salas de aula universitárias. E pensei: só nos resta insistir em habitá-las. Com raiva e felicidade, com os sapatos gastos de docentes mal pagas. Com a paixão de quem carrega umas memórias que são muitas e que estão vivas. Ler, dizia Simón Rodríguez, é fazer viver o escrito. Fazer ler, é disso que se trata, para que toda uma cultura não seja descartada nem congelada.

Há poucos dias, completou-se um ano da marcha universitária de 23 de abril de 2024. Um dia em que não cabia tamanha felicidade nas ruas: não só nós, que vivemos numa relação muito próxima com a universidade, estávamos lá, mas muitas outras pessoas que sentiam que algo na vida de todxs estava em jogo naquela instituição. Lembro-me de uma publicação nas redes sociais de Georgina Orellano, líder sindical das trabalhadoras do sexo, convocando marchar pelas muitas parcerias comprometidas que a organização tem com universitárias e pelo futuro des filhas delas. Marchamos por nós mesmas, e não apenas por nós mesmas, como é sempre que a política acontece. Um ano depois, a maior universidade do sistema não poupou um vídeo tristonho, profissional e corporativo, no qual agradecia às pessoas pela solidariedade somente a ela dada, para que pudesse continuar se dedicando à formação de advogados, arquitetos e médicos. Nada de saberes inúteis, nada de ofícios do laço, nada de construção do comum. Curto e direto: profissionais e saída para o mercado.

A universidade não é só isso. Mesmo que seja precisamente isso o que os deixa orgulhosos. Há universidades por todo o país, e em cada território constroem uma teia de alianças, uma fusão de saberes, um pensar comum. Quando o governo do presentismo as ataca, o faz também porque estamos colocando em jogo uma ideia de porvir que não se limita às profissões, embora as inclua. Um porvir que se tece em memórias profundas, em linguagens e poéticas, em saberes herdados nos quais novos saberes se abrem. Não existe imaginação



insurgente sem essas memórias, assim como nada nasce sem compostagem prévia, sem solo fértil, sem sementes.

Habitar é, também, reconhecer essas cidades da memória. Sob camadas de cansaço, medo, tédio ou desânimo, aparecem essas memórias da felicidade coletiva, dos momentos em que nossa existência comum foi temperada com novos acordes, com entusiasmos alegres ou com brigas sonoras. A cidade de nossas memórias militantes também está ali. Esperando uma leitura que as reviva? Talvez. Joselo Bella atua numa bela peça: *Los habitantes*. Narra histórias ligadas à Guerra Civil Espanhola, contos da derrota republicana, relatos de executadxs e sobreviventes, poetas e fantasmas. Porque Los habitantes são mortos que aprenderam a habitar, de modo efêmero, outros corpos e assim intervir no percurso da história. Não deixa de lembrar aquela ficção poética, a pesquisa de Mariana Tello Weiss, publicada sob o título de *Fantasmas de la dictadura*, para narrar essa espectralidade que acontece, saibamos ou não explicá-la.

Habitar, então, a cidade das nossas memórias. Com espectros, fantasmas, restos. Não para nos fechar na reiteração de algo que aconteceu nem na liturgia de um luto nunca realizado. Não. Mas para produzir, com tudo isso, um destempo. Uma intersecção na repetição do presente. Um hiato. Um exercício de necessária inatualidade quando o atual é a urgência sufocante do criptolance e a redução de tudo a papel pintado. Habitar, para fazer um pouco de sombra enquanto o sol bate e o gelo treme. A destempo: não como aquele que chega atrasado porque a tudo resta importância, mas como alguém que vislumbra que numa demora está em jogo a antecipação do porvir.

29 de abril de 2025.

María Pia López é socióloga, ensaísta e professora universitária. Autora de **Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista**. Dirigiu o Museu do Livro e da Língua da Biblioteca Nacional (Argentina).



MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fadigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-ra.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhus vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburban, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Brial estudat.

Queremos a revolução Caraliba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaçes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

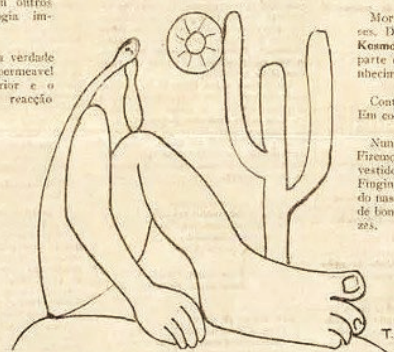
pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annuciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Caraliba. Oá Villegantion print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vive-mos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Yasho 1928 - De um quadro que figurava na sua primeira exposição de Yasho na galeria Perrier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antroponorfismo. Necessidade da vacina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos ntender ao mundo circular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynámico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraliba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kenmos ao axioma Kenmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o solo.

Nunca fomos cathechizados. Primeiro foi Caranaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imora Notia Notia Imara Ipejü

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physico, dos bens moraes, dos bens dignitarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Com-o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Contrabando

Os alfandegueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris.

PENA, PALETA E OLHOS LIVRES: UM VIAJANTE APRENDIZ

Maria Augusta Fonseca

É preciso, porém, que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutro ou anfíbios.

Oswald de Andrade, **O caminho percorrido.**

Passada a borrasca da Semana de 22 em São Paulo, os ânimos artísticos na cidade desvairada mantiveram-se atizados, com o pequeno (mas turbulento) grupo de modernistas desejosos de verticalizar seus aprendizados. Entre eles está o desassossegado jornalista e escritor Oswald de Andrade que vivia com intensidade esse momento de euforia – nova fase amorosa e novo momento de agitação intelectual. Logo mais, no início de 1923, Oswald já se encontra em Paris, onde permanecerá esse ano inteiro, na companhia da pintora Tarsila do Amaral. Àquela altura Oswald não era mais o marinheiro de primeira viagem, como tinha sido na sua travessia atlântica inaugural, em 1912. A temporada intensa de agora era propícia a novos aprendizados e à sedimentação de ideias já assimiladas das vanguardas europeias, compreendendo em maturidade artística e percepção crítica. O arejamento de ideias e com visão



mais atilada, permitiu que Oswald, à distância, redescobrisse sua terra natal, como escreveu Paulo Prado no prefácio de *Pau Brasil*.

Em Paris, além de amigos da Pauliceia e do Rio de Janeiro, que lá se encontravam, como Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Anita Malfatti, e o citado mecenas da Semana, o historiador e homem de negócios, Paulo Prado. O casal Tarsivaldo/Tarsiwald (como designado por Mário de Andrade) convive com um seleto grupo de artistas: Blaise Cendrars (poeta), Eric Satie (músico vanguardista), Constantin Brancusi (escultor), Pablo Picasso (desenhista, escultor, pintor). Por esse tempo Oswald adquiriu aquarelas de Picasso (entre outros); Tarsila, o quadro *Torre Eiffel* de Delaunay, sendo também responsável pela encomenda de Mário de Andrade - *Futebol* de André Lhote, que em 11 de janeiro de 1923, escreve para a sua "Nêmesis": "Já estou a imaginar a lindeza do meu Picasso. Obrigado."¹ Segundo informa Aracy Amaral, em nota a essa carta, trata-se da obra *Arlequim*. Amigos e mestres de Tarsila eram Albert Gleizes (pintor e teórico do cubismo) e Fernand Léger (também cubista - escultor, pintor) e Lhote, influentes na sua pintura. Todos eles frequentavam o reduto parisiense onde o poeta se instalou com sua musa, a "caipirinha vestida por Poiret", como cantou nos versos do poema "atelier" (*Pau Brasil*): 9, rue Hégésippe Moreau. Paris 18e, , como registra em carta de 22 de julho de 1923.

Nesse memorável ano de 1923, em Paris, o sempre indócil Oswald matutava e processava ideias, agora como viajante aprendiz e mestre (na esteira de "O narrador" de W. Benjamin). Radicalizando processos do fazer, o escritor irá refundir e revolucionar sua própria obra - *Memórias sentimentais de João Miramar* - em nova versão, publicada em 1924 (também hoje centenária). Com farta bagagem artístico-literária, Oswald surpreenderá seu grupo de amigos, em mais uma ponta de lança, gravando um manifesto impactante, em que propõe novas diretrizes de vertente estética, revolvendo bases do movimento modernista com seu "Manifesto da Poesia *Pau Brasil*"². Lançado em 18 de março de 1924 pelo jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), Oswald apresentava fundamentos que serviriam de bússola para seu primeiro livro de poesia. Não por acaso batizou essa ousada proposta artística com o nome de *Pau Brasil*,

1 Cf. Carta de São Paulo, 11 de fevereiro de 1923. Nota de Aracy Amaral. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: EDUSP/IEB, 1999, p. 58.

2 ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil (ou MPPB, como será abreviado nesta leitura). Jornal *Correio da Manhã*. 18 de março de 1924. In: BRITO, Mário da Silva (Dir.). **Obras completas. Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1972.



primeira matéria-prima comercializada nos primórdios do país cabralino. Com a referência pretendia designar, metaforicamente, nossa primeira “poesia de exportação”, com argumentos-fagulhas: “A nunca exportação da poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária” (*MPPB*, tópico 3). No calor da hora, o “Manifesto” foi motivo de alvoroço e também de discórdia entre amigos. Por exemplo, em 17 de abril de 1924, em carta a Mário de Andrade, o poeta Manuel Bandeira declarou que o manifesto era “admirável”, e não “leviano e horrível”³ (mesmo tendo feito restrições).

Ao final, resume: “Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem! O manifesto é delicioso – uma obra d’arte.”⁴ Sobre o impacto e a estranheza causada na sua recepção, temos ainda uma vez Manuel Bandeira a declarar ao amigo Mário de Andrade, nessa mesma correspondência, que leu o *MPPB* “em casa do filólogo Sousa da Silveira, explicando-o e comentando-o com vivo afeto intelectual. Ataqueei-o publicamente por reclamismo e mistificação cabotina.”⁵ Também no primeiro momento, em 1924, o jovem Carlos Drummond de Andrade se posicionará com pitada provocadora, declarando ser Oswald “o único poeta brasileiro da atualidade que lançou manifesto. Engraçado, inútil e significativo. Engraçado porque todo manifesto faz rir. Inútil porque não prova nada: no máximo desculpa. E significativo porque define Oswald, improvisador interessantíssimo, de inteligência pouco aplicada, senão vadia ou impertinente, mas em todo caso penetrante e ágil como o diabo. Já leram o manifesto? Pois é bonito mesmo apesar de tudo. Leram agora o *Pau Brasil*?”⁶

Com a nova investida o propósito de Oswald era apresentar linhas essenciais de um projeto estético audaz que, de um lado, tivesse enraizamento em temática local, grifando um pré-requisito - “ver com olhos livres”; de outro, mostrando sua atualidade, com problematizações fecundadas por experimentações da vanguarda europeia. Divulgado pelo meio jornalístico, o artista declarava no tópico de abertura do *MPPB*: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino,

3 MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Curvelo 51, 17 de abril de 1924. In: **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000, p. 116

4 Idem, p. 118.

5 Idem, p. 116.

6 BATISTA, Marta Rossetti, LOPEZ, Telê P. Ancona, LIMA, Yone Soares de (Orgs.). Carlos Drummond de Andrade. In: **Brasil. Tempo modernista – 1917-1929**. Documentação. São Paulo: IEB, 1973, p. 238.



São fatos estéticos.” Nessa diretriz inaugural, exposta de modo sintético, com cortes sintáticos abruptos, Oswald utiliza procedimentos telegráficos, num jorro simultâneo de ideias. Começa por definir sua paleta, na esteira de Miramar (68. “Botafogo etc.”), “bandeiranacionalizando” o conjunto com as cores da vegetação nativa, com as do reboco dos casebres e o azul do mar – tintas que também pigmentam quadros de Tarsila. Também as imagens suscitadas pelo manifesto serão apreendidas na pintura da artista: “Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.” (tópico15).

As múltiplas colocações que compõem o *MPPB*, quase todas herméticas, exigem na sua decifração o conhecimento de diferentes tendências estéticas da atualidade do artista e igualmente conhecimento aprofundado do país. Ainda, a exposição dos tópicos, que não estabelecem articulação direta entre si, integram dinamicamente um mesmo conjunto. Num deles, temos: “Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos. A síntese/ O equilíbrio/ O acabamento de carroserie/ A invenção/ A surpresa/ Uma nova perspectiva/ Uma nova escala.” (tópico 11) Em suas linhas mestras, ainda, explorando questões que moveram os artistas de 22, o escritor ousa radicalizar, propondo: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” Ainda, em outro tópico: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.”

Em 1950, numa homenagem aos seus sessenta anos, no sério e divertido discurso de agradecimento, que intitulou “Sex-appeal-genário”, Oswald de Andrade evocando seus projetos vanguardistas mencionando como exemplo a proposta de 1924 e os poemas publicados em 1925. E, explica: “Tratava-se de um toque de reunir contra a poesia de importação e por isso eu apelava para o totem vegetal do pau-de-tinta, que fora o nosso primeiro produto exportado.”⁷ A isso, acrescenta: “Contra os que caluniam afirmando que não houve pensamento nas convulsões de 22. [...] O Brasil teve aí o seu cálido divisor de águas.”⁸ Visto da perspectiva desse divisor de águas para a cultura e a arte brasileira, como se constata, os caluniadores perderam a parada. Em seus 24 tópicos - mescla de aforismos e versículos de extensão e disposição irregular, veiculando conteúdos variados - o *MPPB* assimila e põe em

7 ANDRADE, Oswald de. Sex-appeal-genário. In: **Estética e política**. BOAVENTURA, Maria Eugenia. (Org.). São Paulo: Globo, 1990, p. 129.

8 Idem, p.133, 134.



dinâmica (como antecipado) lições de diversos experimentos das vanguardas canônicas (futurismo, cubismo, expressionismo, *esprit nouveau*, dadaísmo), simultaneamente propondo mudanças de rumo nos padrões artísticos locais e problematizando nosso modo de ver. Nesse sentido, acatando argumentos de João Luiz Lafetá, “a convergência de projeto estético e de projeto ideológico deu as obras mais radicais, mais tipicamente modernistas (e talvez mais modernas, vistas da perspectivas de hoje) do movimento.”⁹ O crítico menciona *Miramar*, *Serafim* (de Oswald) e *Macunaíma* (de Mário), juntando a essas obras “a contundência estética da poesia *Pau Brasil*. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional.”¹⁰

O *MPPB* coincide com a chegada ao Brasil do poeta franco-suíço Blaise Cendrars¹¹, que aportou no Rio de Janeiro, no início de 24, recepcionado por amigos do grupo modernista. Desde o desembarque o ilustre visitante foi ciceroneado e primeiramente surpreendido com os festejos do Carnaval carioca. De acordo com relato de Aracy Amaral, “a vinda de Cendrars planejada desde Paris, fora a convite de Paulo Prado, por sugestão de Oswald de Andrade”. E informa: “data dessa viagem ao Rio uma série de esboços que Tarsila desenvolveria à sua volta a São Paulo, já na nova fase de colorido brasileiro: *Morro da Favela e Carnaval em Madureira*.” Assinala ainda que “Cendrars não contagia apenas a ela com sua presença, mas também a Oswald, que traz, inspirados no Rio, os primeiros poemas para *Pau-brasil*.”¹² Embora o carnaval seja na origem uma festa popular pagã, que remonta à Antiguidade greco-latina, foi aqui reinventado e incorporado à nossa cultura, impregnando-se de características locais.

Não é de estranhar o lugar privilegiado que essa festa coletiva ocupa na abertura, do *MPPB* (tópico 1, segundo parágrafo): “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.” Temas retomados no tópico 18: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual,

9 LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000, p. 25.

10 Idem. *Ob. cit.*, p. 25

11 O artista desembarca do Formose, no Rio de Janeiro, em 5 de fevereiro de 1924. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2ª. ed. com a colaboração de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, p. 38.

12 AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. Vol. II. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1975, p. 137.



amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.” Como se nota, nesse sumo telegráfico de feição estética, driblando vocábulo, regras gramaticais, e orientado na construção por fragmentação cubista, Oswald funde elementos da paisagem brasileira (topografia, vegetação, fauna, cores), da cultura (cozinha, dança, carnaval), da arte, reavivando a oralidade expressiva. Embora com mudança de tom, como não reconhecer alusões aos nossos poetas e escritores românticos, que trouxeram para suas obras a temática nativa, nelas incorporado o vocabulário da língua de expressão local? E, de outro lado, como não reconhecer no primeiro plano a atualidade do artista, avizinando desse conjunto o quadro “A cidade”, óleo sobre tela de Fernand Léger, datado de 1919?

Propositivo e argumentativo o *MPPB* prega mudanças de rumo, expondo diretrizes de sua poesia de exportação, em contrariedade com a inerte importação da cultura europeia, que direcionava um fazer crepuscular, imposto como modelo, ironizando procedimentos do parnasianismo como “a máquina de fazer versos”, debicando da verborragia infundida pelo nosso “lado doutor”, o “bacharel”, atizando: “Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia.” Clamando por Cézanne, Mallarmé e Debussy, o atilado Oswald punha foco crítico na estagnação das artes promovida pela elite de mente colonizada. Contra essa estagnação a nova fase deveria ser construtiva, em movimento dinâmico. Verberava contra a “arte amanhecida da Europa”, como pouco depois escreveu em “Objeto e fim da presente obra” (1926), primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, onde também irá reiterar, em tom sério-cômico, potências da palavra poética, lembrando que o material da literatura é a língua: “A gente escreve o que ouve - nunca o que houve.”

Nesse manifesto a sociedade brasileira de formação contraditória, de extrato rural conservador, atrasado, é confrontada na base com a dinâmica da vida citadina contemporânea. Os novos propósitos, por necessidade de seu tempo, impõem mudanças de ritmo e modos de apreensão da realidade: fotografia, cinema, telegrafia, arranha-céus, aviões, automóveis, locomotivas. Visto assim, a concepção de “primitivismo”, que incorpora descobertas da atualidade – “somos os primitivos de uma nova era”, como escreveu Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo” (1921) – se projeta dialeticamente em seus diálogos com expressionistas, cubistas, dadaístas, e com o olhar voltado para um determinado nativo, num país do Novo Mundo, com características próprias, ainda em fase de formação identitária. Daí a busca de fontes originárias, que assim traduziu Aracy Amaral: “por ‘primitivismo nativo’ Oswald significava a valorização do indígena, de sua cultura autêntica



intocada pelo colonizador, ignorada durante todo o período do Brasil-Colônia ou impregnado de europeísmo no Brasil-Império.”¹³ Mas, além do primitivismo associado aos povos originários, habitantes da terra antes do achamento de Cabral, Oswald também incorporou outros elementos essenciais na formação da nossa cultura. Com o vatapá, por exemplo, marcará a presença africana no Brasil, aliás, presença sublinhada num importante tópico do manifesto, ainda uma vez trazendo à baila o poeta de *Feuilles de Route*: “Uma sugestão de Blaise Cendrars – Tendes as locomotivas cheias, ides partir: Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.”

No entender de Benedito Nunes, que retoma a expressão de Oswald, “*O Manifesto Pau Brasil* inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22. Nesse documento básico do nosso modernismo, que figura, em forma reduzida, no livro de poesia *Pau Brasil* (“Falação”), já se introduz uma apreciação da realidade sociocultural brasileira.”¹⁴ A formulação será retomada pelo próprio Oswald na conferência de 1944 em Belo Horizonte, como convidado especial do então prefeito Juscelino Kubitschek, para uma evento especial nos tempos espinhosos da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo no Brasil, inaugurava-se na capital mineira o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, concebido pelo arquiteto Oscar Niemeyer, com estrutura projetada por Joaquim Cardoso e painéis de Cândido Portinari. : “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa, dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, [...]”¹⁵

O ideário exposto no *MPPB*, em 1924, afrontava ludicamente o *status quo* da poesia local, ainda presa a normas de versificação e à expressão da língua culta padronizada pelo colonizador. Virando intenções às avessas, o poeta explora em *Pau Brasil* a linguagem coloquial mesclada pela oralidade da rua, expressa em poemas breves, ágeis, de ritmo prosaico, forjados em versos livres. As palavras em liberdade associam-se a temas extraídos “do solo nosso”, como a primeira matéria-prima, o “pau brasil”. Com isso em vista o *MPPB* propõe “a língua sem arcaísmos, sem erudição. A contribuição

13 Ibidem.

14 NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: INL-MEC/Civilização brasileira, 1972, p. XIV.

15 ANDRADE, Oswald de. **O caminho percorrido- Conferência pronunciada em Belo Horizonte. (1944)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, p. 96.



milionária de todos os erros. Como falamos como somos.” Ou: “O lado doutor. Fatalismo do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel.” (tópico 3) Claro que certos ditos atravessados pelo exagero foram motivo de crítica, às vezes jocosa, de amigos modernistas, como a de Mário de Andrade, atalhando: “[...] essa raiva contra a sabedoria. Pueril. O. de A. desbarata com o que cita ‘Vergílio pros tupiniquins’ no mesmo período citando as ‘selvas selvagens’ de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber.”¹⁶

Por certo a reação agastou Oswald. A ideia geral, porém, será pouco depois aprovada por Mário. Em carta a Tarsila (São Paulo, 11 de dezembro de 1924) que novamente se encontrava em Paris, o amigo expressa intenção de apaziguar a relação com Oswald, atalhando: “Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estão paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembra-se dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha Terra tem Palmeiras*. [...] Eu por minha parte estou abrasileirando inteiramente a língua em que escrevo.”¹⁷

Escavando raízes do Brasil e ao mesmo tempo acompanhando tendências das vanguardas de seu tempo, a arrojada proposta oswaldiana atenta para lições de Apollinaire propondo a síntese e o equilíbrio geométrico, a invenção e a surpresa como molas propulsoras de seu “Cancioneiro”, como sugestivamente designou o rol de poemas de *Pau Brasil*. Essa desestabilização de normas do fazer poético implica um movimento dinâmico de destruição e construção. Também, no entender de Haroldo de Campos, “está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana – a técnica de montagem – outro recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema.”¹⁸ Assim, no cerne dessa complexa forja estética temos o “programa de dessacralização da poesia através do despojamento da ‘aura’ do objeto único que circundava

16 ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade: Pau Brasil. Sans Pareil, Paris, 1925. In: BATISTA, Marta Rossetti, LOPEZ, Telê P. Ancona, LIMA, Yone Soares de (Orgs.). In: **Brasil. Tempo modernista – 1917-1929. Documentação**. São Paulo: IEB, 1973, p. 230.

17 ANDRADE, Mário de. Carta a Tarsila datada de São Paulo, 1 de dezembro de 1924. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp/IEB, 1999, p. 86 e 89.

18 CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da racionalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Cia das Letras, 2017, p. 250.



a concepção poética tradicional,”¹⁹ como também argumenta H. de Campos.

O procedimento utilizado nos poemas de *Pau Brasil*, como primeiro detectou Diléa Manfio no segmento “Poemas da Colonização”, constituído por fragmentos de obras, se expande para o conjunto da obra. Essa prática que timidamente se insinuava em *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, será também adotada por Manuel Bandeira, cada qual a seu modo. Como ele próprio explicitou, seguiu “desentranhando”²⁰ poesia de diversos textos e tempos. Em *Pau Brasil* esse recurso absorvido de técnicas da vanguarda europeia enfeixa o aqui e agora ao mesmo tempo em que arrebanha, em grandes sínteses, caminhos formadores do país, da Carta de Caminha aos primeiros cronistas. Rearranjados e distribuídos em pequenos versos (dois deles curiosamente metrificadas: “escapulário” e “canto do regresso à pátria”), os poemas ganharão identidade própria por integrar outro sistema de ritmos e acender outros sentidos, recontando em fragmentos a história local, apresando elementos de nossa cultura e sociedade, parodiando a literatura do nosso Romantismo. Da diversidade social à vida cotidiana, das chagas cruéis e opressoras da escravidão, dos recalques às contradições entranhadas em nossa sociedade periférica, o artista detecta posturas de atraso, expõe marcas do pensamento decalcado, da cópia acrítica. Várias de suas peculiaridades foram apresadas na leitura pioneira de Paulo Prado, prefaciador da obra em 1924, enlevado com aquela “visão radiosa de um mundo novo” e com os achados de Oswald sobre o país:

*“A Poesia ‘Pau Brasil’ é o ovo de Colombo – esse ovo como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu deslumbrado a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia ‘Pau Brasil’.”*²¹

Maria Augusta Bernardes Fonseca é professora Sênior do DTLLC-FFLCH-USP e editora de **Lirismo+Crítica+Arte=Poesia: Um século de Pauliceia Desvairada**.

19 Idem., ibidem, p. 252.

20 ARRIGUCCI JR., Davi. Poemas desentranhados. In: **Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 89-92.

21 PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Cia das Letras, 2017, p.15.





Escapulario

No Pão de Assucar
De Cada Dia
Dae-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

POÉTICA MECÂNICA

Raul Antelo

*Sente-se diante da vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida
Na dura labuta de todos os dias
Não deve ninguém que se preze
Descuidar dos prazeres da alma
Discos a todos os preços.*

Oswald de Andrade. Música de manivela, **Pau Brasil**.

Em 1925, faz hoje exatamente um século, abria em Paris a *Exposition Internationale des Arts Decoratifs*, donde deriva o rótulo *art-déco*, linguagem que logo mais se imporia. A feira teve mais sucesso turístico do que artístico, mas foi o sintoma de um inequívoco retorno à ordem, dada a relativa prosperidade econômica, entre 1924 e 1929, antes de tudo se tornar “babéis de borracha”. Enquanto espera a publicação dos seus poemas pau-brasil,



redigidos em 1924, Oswald de Andrade compõe os cenários para um balé, *Histoire de la fille du Roi* (1925). Não deixa de haver alguma sintonia entre esse balé ancestral e o movimento artístico internacional.

Pouco antes disso, com efeito, Francis Picabia e Erik Satie obnubilaram as plateias parisienses, no seu filme *Relâche* (Repouso), com muitas luzes de automóvel focando a câmera. Também em 1924, o mestre de Tarsila, Fernand Léger, acolhido por Le Corbusier em seu pavilhão da feira de arte decorativa, compusera trajes e cenografia para o Ballet Suédois de Rolf de Maré, sintonizados com a estetização de tipos primitivos em onda: *La Création du Monde* (1923), música de Darius Milhaud, sobre texto de Blaise Cendrars, o poeta franco-suíço de tão relevante importância na consolidação do modernismo brasileiro.

Ora, defrontamo-nos com flagrante paradoxo histórico: em sua recusa do modelo português, do colonizador perverso, com “toda a história da Penetração e a história comercial da América” (*falação*), o que lhe provocará não poucos desconfortos, no fim de 1923, quando de sua passagem de retorno por Lisboa, Oswald (e por tabela, os modernistas todos) escolheram o “bom patrão”, a França, mas sob cujo domínio cultural o país atravessou a Monarquia e a República, e da qual aliás copiou submisso, sem maior atenção para o atraso com que essa cópia se processava. Desse paradigma complexo provinha agora, por contraste, o fermento de um novo materialismo, em que o país surgia como matéria-prima, poética e plástica. Como isto era possível?

Na saudação a Cendrars, que estampa na *Revista do Brasil* (nº 99, março de 1924), Mário de Andrade admite que seus patrícios podiam muito bem ignorar os poemas de Cendrars, e até mesmo todos os esforços que fazia a Europa, envelhecida e trôpega, por se libertar de si mesma.

“Mas então que esse brasileiro, atento, se volte para si próprio e para os progressos e possibilidades da terra onde vive. Isto justamente não se dá. A semi-cultura, a grandíssima, interminável pandemia que nos infelicitiza, aos sul-americanos, transporta-nos para uma Europa já morta, Europa de ficção, e nos leva a um fetichismo pelo passado europeu, que não pode mais ser a manivela tradicional da nossa evolução, nem o sistema circulatório de nosso corpo aventureiro e novo. Isto seja dito em perfeita calma de espírito. Não se trata de insultar coisa alguma; nem parnasianos, nem árcades. Que se reconheça a existência das ondinas do Reno bem como a majestade de Zeus



no acume dos degraus do Olimpo. É sabido que essa criatura dos dóricos tirou de si mesmo filha diletíssima e nobre protetora de helenos, Palas Atenas, deusa da sabedoria. Mas havemos de concordar que si sabedoria existir para nós, terá de tirar-se de nós mesmos; não será nem a Palas Atenas grega nem a Sarasvati indiana. Para nós, que evidentemente começamos agora a esboçar na argamassa caótica das nossas aventuras e circunstâncias a consciência nacional, sabedoria consistirá em observarmos com maior entendimento de nós mesmos as nossas forças presentes, e apenas ajuntar-lhes do presente dos países europeus, há mais tempo lidados pelas pesquisas do espírito e pelas necessidades da vida, aquela parte da verdade que, transplantada para os nossos trópicos, poderá continuar neste solo o caminho das suas raízes e produzir frutos fecundos e atuais. Temos de seguir o exemplo dos chefes do Brasil colônia que, como observa Oliveira Vianna, tudo criaram pelas necessidades do povo e acidentes da terra. A desinteligência entre a verdade e o ideal, eis a grande causa dos nossos depauperamentos e pobreza. E foi em grande parte a inata macaqueação vinda do nosso temperamento preguiçoso e pachorrento que nos levou à cópia de constituições como de escolas literárias. Existe uma ridícula desinteligência entre o brasileiro e o Brasil. Enquanto isso perdurar seremos um povo de infelizes”.

Ainda em artigo para o *Jornal de Comércio* de São Paulo (em 13 de fevereiro de 1924), Oswald de Andrade também exaltava a figura de Blaise Cendrars:

“Ninguém melhor do que ele sabe ver o mundo das viagens atuais, o mundo das travessias e dos mares geografados, dos trópicos e das cidades inventivas. Os nossos dias mecânicos, industriais, catalogados em livros primários com bichos de nomes eruditos, constelações, textos algébricos, fenômenos humanos, reações químicas, haviam forçosamente de produzir um deslocamento na poesia, ocasionado pela fadiga dos assuntos antigos (cavalcadas medievais, templos gregos, amores exaustos), e pela sugestão dos dias diferentes, oferecidos pela organização coletivista e tumultuária de nosso século”.

Oswald acreditava que a literatura contemporânea, na sua feição descritiva, fosse “cinematográfica, precisa”, sem qualquer retórica. Mas tomemos esse significante, “dias mecânicos”, pois ele nos leva diretamente a Fernand Léger. Naquele momento, o artista estava explorando, propositalmente, os esquemas compositivos das esculturas primitivas, como essas que o crítico alemão Carl Einstein descrevera em *Negerplastik* (editora da UFSC). Por sinal,



a moda de cruzar acessórios de prata com marfim, peles de tigre ou enfeites de répteis tropicais vai aos poucos se impondo em Paris. A tal ponto que logo marcará escultores como Constantin Brancusi e Jacques Lipchitz ou projetos de Jean-Michel Frank, Jean Prouvé e mesmo Le Corbusier.

Em poucas palavras, tratava-se de mesclar a floresta tropical, amazônica ou africana, com o maquinismo nova-iorquino. A questão fica clara num filme de Léger, o *Ballet Mécanique* (1924), um ataque frontal ao cinema narrativo. O *Balé mecânico* era cinema de sensações e vertigem. Repetindo cenas padrão, como a da mulher pulando degraus de uma escada vinte e três vezes, gerava minimalismo, com a repetição ao absurdo de bolas, olhares, chapéus, close-ups de pistões, rodas e outras formas arredondadas, pelas quais o *déco* tinha verdadeiro fascínio. Os tempos giravam em círculo. Celebravam a dimensão linear, mas a decompunham e rearmavam em movimentos espiralados, justapondo fragmentos de rostos, triângulos, círculos e dispositivos mecânicos, transformando *Ballet Mécanique* numa forte aposta de Léger em direção à abstração e à linguagem “natural e neológica”. Nesse filme colaboraram também alguns artistas norte-americanos, como o cineasta Dudley Murphy, o músico George Antheil, o poeta Ezra Pound e o fotógrafo Man Ray.

Certamente, na obra de Léger, repercute também uma criação do grupo holandês De Stijl, assinada por Theo van Doesburg, o *Ritmo de uma Dança Russa* (1918), mas não menos uma composição de um multiartista Bauhaus, Oskar Schlemmer, intitulada *Das Triadische Ballett* (1924). É um sentimento unânime. Autor de um ensaio sobre “A matemática da dança” (1926), Schlemmer, reunia, antologicamente, em seu *Balé triádico*, aspectos de teatro folclórico, varieté e cerimoniais medievais, que também atraíam a atenção de estudiosos, baste pensar em Vladimir Propp, analisando o conto tradicional russo ou Walter Benjamin, o drama alegórico alemão.

A isto somavam-se as reivindicações do presente, em 1925, que tentavam ser reunidas e reconciliadas em performances da era da máquina. No filme, as poucas pessoas humanas agitam-se, em ritmo frenético, incluindo, no início, o próprio Carlito, epítome do tempo tresloucado, o que cria uma dança desconexa de abstrações geométricas, dispositivos, objetos de consumo ou inclusive partes do corpo (como os coloridíssimos lábios em batom de Kiki de Montparnasse, uma celebridade da época, ou o canção de pernas robotizadas e separadas do resto dos corpos). Celebração e elegia de um mundo de reprodução ilimitada. “Alegria da ignorância que descobre”, desdenha a razão



e se pauta pela abstração, uma vez que ela é, simultaneamente, industrial e artística, comercial e fútil.

É nesse contexto que Oswald de Andrade (que aliás fizera, em maio de 1923, uma conferência na Sorbonne, em francês, sobre o esforço intelectual do Brasil contemporâneo) concebe, paralelamente à poesia pau brasil, a *Histoire de la fille du roi: Ballet brésilien*, com cenários de Tarsila (com ateliê na Place Clichy, em Montmartre, em 1923-4) e música de Villa-Lobos. Muitos anos depois, em entrevista ao *Correio Paulistano*, em 26 de junho de 1949, Oswald admitiria que “o primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e modernismo 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu conscientemente poesia pau-brasil”. É o momento aliás em que Darius Milhaud (ex funcionário da embaixada francesa no Flamengo) compõe *Saudades do Brasil* e *O boi no telhado*, acompanhado por textos de Jean Cocteau.

O que se esconde nesse “cá e lá”? O huguenote Jean de Léry publicou sua *História de uma viagem à terra do Brasil*, em 1578, baseado na experiência da França Antártica, do Rio de Janeiro (1555-60), que forneceu a prova incontestável de brutalidade selvagem tupinambá (« Ceste coustume de marcher nud est merueilleusement difforme & deshonneste”), ideia aliás que tornamos a ler no pastiche do capuchino Claude d’Aubeville (1614). Essa mesma escrita, rigorosamente contemporânea aliás do *Quixote*, e verdadeiro clichê moralista, torna a ser plagiada, potencializada ao abismo, e assim liberta de sujeição coercitiva, no poema « Cá e lá” de *Pau Brasil*. A apropriação do clichê já não cita Virgílio para tupiniquins. Antes usa o lugar comum e inverte seu sentido. “Ladrão que rouba a ladrão tem cem anos de perdão”. Informe e pouco honesta pode ser qualificada, ingenuamente também, a operação de glosar o *Cobra Norato* de Raul Bopp, poema pastichado abertamente no balé francês de Oswald. Mas assim também procedeu Manuel Bandeira, traduzindo Bocage e Castro Alves para o *moderno*, em “O mês modernista” do jornal *A Noite* (16 dez. 1925). “Foi preciso desmanchar” é a conclusão que tudo explica.

Outra não é a *manivela* da mecânica oswaldiana. Observe-se, a propósito,

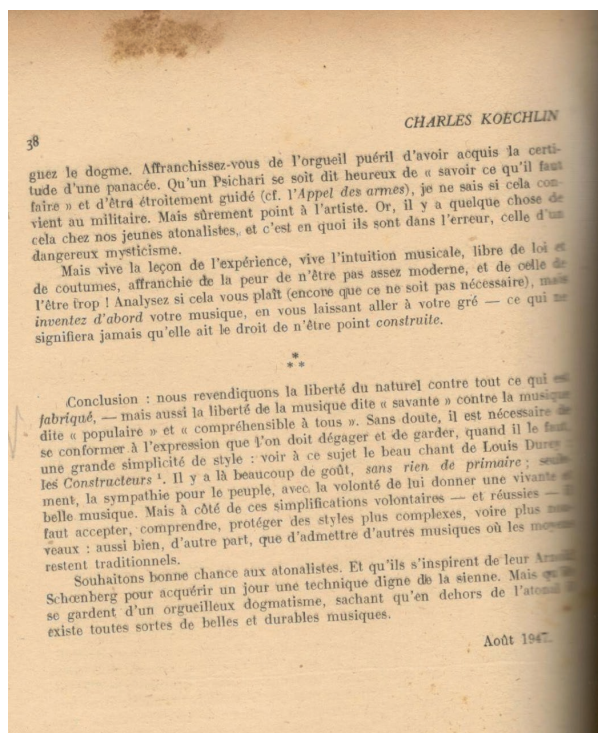


que Mário de Andrade denuncia “a manivela tradicional da nossa evolução” e, além do poema citado na epígrafe, Oswald condena, na *falação de Pau Brasil*, a pianolatria (“virtuosos de piano de manivela”), com a mesma fruição com que acata o conselho do visitante ilustre (“Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”). Pau Brasil é poesia para pleyela. “E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski”, *Manifesto Pau Brasil*).

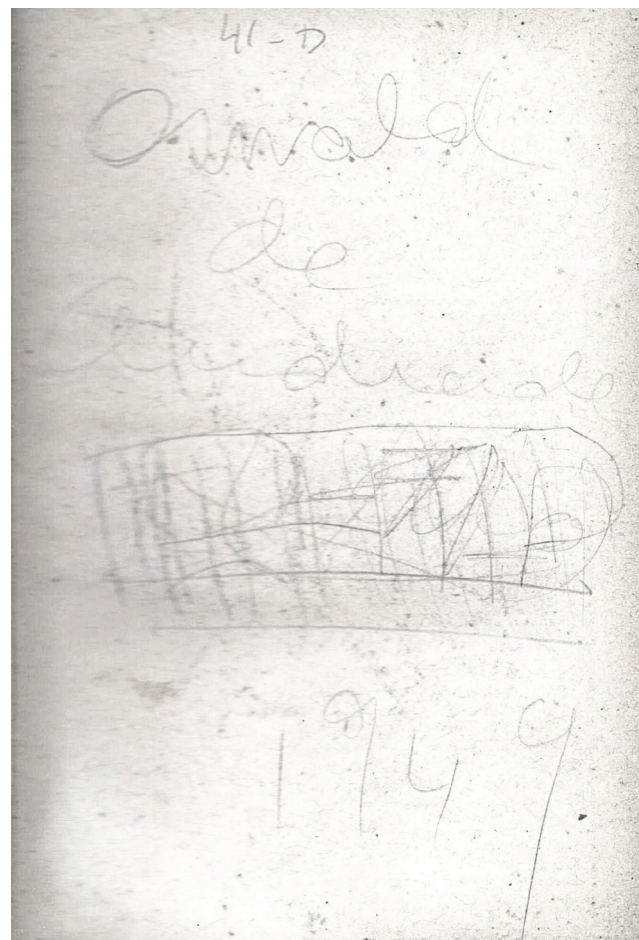
Em 1948, Oswald está lendo Charles Koechlin, o músico francês que concluiu o balé *Khamma* (1911) de Claude Debussy, hipotético antecedente da *Histoire de la fille du Roi* inspirado no Egito, e igualmente fascinado, como Oswald, pelo cinema, como atesta sua *Seven Stars' Symphony* (1933), dedicada a outros tantos atores do cinema mudo. Trata-se agora de uma resenha do livro de René Leibowitz sobre Schoenberg, aqui traduzido pela Perspectiva, em que Koechlin se questiona sobre uma poética não apenas moderna, mas efetivamente democrática. No final do texto, Koechlin, que alertara acerca de um novo “academicismo atonal”, conclui com um julgamento que logo desperta a sintonia entusiástica de Oswald, ao grifá-lo, à margem, várias vezes, como vemos na imagem (ver página 35) Transcrevo: “reivindicamos a liberdade do natural contra tudo aquilo que é *fabricado* –mas também a liberdade da música dita culta contra a música chamada “popular” e “compreensível por todos”. Sem dúvida, é necessário conformar-se à expressão que precisamos destruir e igualmente preservar, quando necessário, uma grande simplicidade de estilo”. Eis uma definição da poética pau-brasil.

Raul Antelo lecionou literatura na UFSC e em várias Universidades estrangeiras. Autor, em 2025, de **Modernismo múltiplo e Heideggerianos**.





KOECHLIN, Charles – « *Musique atonale*. À propos de R. Leibowitz Schoenberg et son école ». *La pensée. Revue du rationalisme moderne*, n° 17, mar-abr. 1948, p.38. Traços à margem de Oswald de Andrade.



Assinatura e garatuja de Oswald de Andrade conservadas em um exemplar da revista francesa *La Pensée* (1947), conservada pela UFSC.



Agente

Quartos para familias e cavalheiros
Predio de 3 andares
Construido para esse fim
Todos de frente
Mobiliados a estylo moderno
Modern Sstyle
Agua Telephone elevadores
Grande Terraço systema yankee
Donde se descortina o bello panorama
De Guanabara

PAU BRASIL: UM DOCUMENTAL DE POESIA¹

Eduardo Savella

Durante o primeiro quartel do século XX, artistas, críticos e teóricos de vanguarda multiplicavam aproximações entre o cinema e as outras artes. O então novíssimo cinema se tornava *tema* e *modelo*, a exemplo de formulações de Filippo Tommaso Marinetti – no “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912), em que o cinema figura como lição de impessoalidade que os escritores futuristas italianos devem almejar – ou de Guillaume Apollinaire, que, na conferência “O Espírito novo e os poetas” (1918), projeta o fonógrafo e o cinema no futuro da poesia: “os poetas querem, enfim, um dia, manejar a poesia, como manejam o mundo. Querem ser os primeiros a fornecer um lirismo todo novo a esses novos meios de expressão que ajuntam à arte o movimento”.² Nessa elevação do cinema à categoria de arte por vezes superior àquelas consagradas pelo tempo, o meio que nascia então como demonstração científica tornada

¹ Este artigo apresenta algumas premissas e resultados de minha dissertação de mestrado em letras, intitulada **O camera eye oswaldiano: o cinema em Pau Brasil**. Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada- FFLCH/USP, Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca (orientadora), 2024.

² APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 19ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 211.



atração de feira participa, assim, do característico deslocamento vanguardista contra a aristocracia ou exclusividade dos assuntos então considerados poéticos, de uma nova perspectiva contraposta à tradicional diferença de prestígio entre temas ditos “baixos” e “elevados”. Mário de Andrade resume esse aspecto da questão, em 1925: “a impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido. (...) Todos os assuntos são *vitaís*. Não há temas poéticos”.³

Na direção desse entusiasmo das vanguardas pelas novidades da técnica, Oswald de Andrade não deixa de tematizar o cinema em suas obras modernistas. Significativamente, o cinema está presente como matéria em alguns dos poemas do cancionero *Pau Brasil* (1925), ainda que de modo não sistemático, sem protagonismo em relação à diversidade de temas da obra. Em *Pau Brasil*, o cinema figura como um dos então recentes recursos, mecanismos e práticas que transformavam a paisagem urbana no contexto da revolução industrial, começavam a moldar o cotidiano brasileiro do início do século XX, tais como a fotografia, o fonógrafo, o rádio, a propaganda, o automóvel, o arranha-céu – dentre tantos outros componentes da diversidade brasileira que o poeta pesquisa, aborda e transfigura por meio de uma perspectiva variada (a história, a cultura, a língua do país). O cinema participa, assim, já no plano temático, da original combinação de *Pau Brasil* entre o influxo técnico, cultural e econômico estrangeiro e as vivências particulares da ex-colônia, “misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”, conforme expressa o autor no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924), em que dispõe princípios poéticos que depois concretiza no cancionero de 1925.⁴

Mas o cinema também pôde ser considerado um dos modelos de *Pau Brasil*, questão abordada de forma recorrente pela crítica. Em relação à obra de Oswald como um todo, o então novo meio foi sendo evocado como termo de comparação para caracterizar os procedimentos inovadores do escritor, a exemplo de autores que, especialmente a respeito do primeiro romance de Oswald, *Os Condenados* (1922), já consideravam sua técnica, por assim dizer, cinematográfica, autores como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Antônio Couto de Barros (ainda nos anos vinte) e, posteriormente, Roger

3 ANDRADE, Mário de. **A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 17.

4 ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (Coord.). **Oswald de Andrade. Obra Incompleta**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2021 (Coleção Archivos; 37), p. 619-625.



Bastide, Antonio Candido e o próprio Oswald de Andrade. Essa aproximação entre literatura e cinema serve para ressaltar a afinação de Oswald com as transformações da técnica, sua assimilação poética de elementos da modernidade, a exemplo do que os modernistas brasileiros, Oswald incluso, já indicavam no texto de abertura da revista *Klaxon* (1922): “A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição”.⁵

A respeito de *Pau Brasil*, em particular, é Haroldo de Campos quem estabelece a aproximação entre poesia e cinema – a exemplo do que fizera, também, a propósito de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1930), outras obras modernistas de Oswald. Diante de *Pau Brasil*, o poeta e crítico considera “a técnica da montagem” como o “procedimento básico da sintaxe oswaldiana”, sendo um “recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema” – valorizando, assim, os aspectos disjuntivos da montagem cinematográfica, seu efeito de choque, de surpresa, obtidos por meio dos saltos entre as imagens projetadas.⁶ Haroldo sublinha o “pendor plástico” de Oswald, uma tendência a valorizar sugestões visuais e sensíveis na imaginação do leitor em detrimento do discurso abstrato.⁷ Desse modo, os poemas de *Pau Brasil* representam “shots”, “tomadas de uma câmera cinematográfica”, se constituem por meio de um “camera eye”.⁸

O que justifica essa aproximação entre os dois meios são os procedimentos de descontinuidade, de disjunção sintática, semântica e rítmica empregados pelo poeta – configurando *montagens* de fragmentos – bem como os efeitos de visualidade e de objetividade proporcionados por muitos dos poemas de *Pau Brasil*. Trata-se do aspecto da obra voltado, não para a subjetividade do poeta, mas para “o exterior, para o mundo das coisas e dos fatos”, feita de “encontros imprevistos dos substantivos, às vezes até da simples enumeração”, de acordo com Roger Bastide.⁹ A exemplo do cinema, cujas possibilidades de autorreferência do enunciador são necessariamente diversas das da linguagem

5 A Redação. *Klaxon*. Revista *Klaxon*, n. 1, São Paulo, Maio 1922, p. 1-3. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Revistas do Modernismo 1922-1929**. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2015.

6 CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: **Oswald de Andrade. Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 250.

7 Idem, p. 270.

8 Idem, p. 249-250.

9 BASTIDE, Roger. Oswald de Andrade. In: **Oswald de Andrade. Obra Incompleta**. Op. cit., p. 1116-1117.



verbal, essa forma de fazer poesia envolve uma emancipação relativa entre o mundo objetivo feito nos poemas e a subjetividade do sujeito poético, que se oculta, perfazendo a função de indicar, ou apresentar, ações, fatos e objetos que estimulam a percepção sensível (como a visão e a audição) na imaginação do leitor. A exemplo de vertentes das vanguardas europeias, tais aspectos são promulgados por Oswald no “Manifesto”: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre, nos verdes da favela, são fatos estéticos”.¹⁰ Trata-se, para Oswald, de transfigurar esse mundo em poesia por meio de “uma nova perspectiva”, “uma nova escala”, de forma a obter “o correspondente da surpresa física em arte”.¹¹

Mas, *qual* cinema, exatamente, se parece com *Pau Brasil*? A leitura dos poemas da obra que escolhem o cinema como tema permite contextualizá-la melhor a esse respeito. Tais poemas – no segmento “RP1”, de *Pau Brasil*, o poema “cidade”; em “Postes da Light”, os poemas “anhangabaú”, “linha no escuro”, “o combate”, “o ginásio”, “bengaló”; no segmento “Roteiro das Minas”, “documental” – focalizam gêneros populares de cinema, como a comédia e o faroeste, bem como gêneros tradicionalmente considerados secundários em relação ao cinema de ficção, como os *newsreels* (aparentados aos diários de notícias), as atrações espetaculares, representando façanhas miraculosas, o filme de viagem, o cinema documental. Também tematizam a experiência do cinema, o ritual da projeção de um filme, a influência do meio no comportamento e na moda. Em conformidade com a tendência do modernismo em valorizar aspectos da vida ao rés-do-chão, trata-se de uma atenção ao cinema em suas formas marginais, menores, menos intelectuais. O poema “linha no escuro”, por exemplo, espécie de charada erótica, dissolve as fronteiras entre o filme e o público, estilizando uma sessão de cinema de modo alusivo, descontínuo, altamente ambíguo, realçando-a como espaço partilhado de contrastes, próprio para a ação dos sentidos. Espaço de onirismo, fantasia, desejo, subversão do decoro, lembrando como o erotismo, nas palavras do crítico André Bazin, sempre foi para o cinema “um projeto e um conteúdo fundamental”.¹²

10 ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. Op. cit.

11 Ibidem.

12 BAZIN, André. À margem de ‘O erotismo no cinema’. In: XAVIER, Ismael. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. E-book. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, n.p.



linha no escuro

É fita de risada

A criançada hurla como o vento

Mas os cotovelos se encontram

Se acotovelam e se apalpam

Mãos descem na calada da lua quadrângula

Enquanto a orquestra cavalos e letreros galopam

Entre saias uma lixa humana se arredonda

Mas quando amanhece

A mulher qualquer

Desaparece¹³

A viagem de reconhecimento do país empreendida pelos modernistas paulistas por Minas Gerais, em 1924 – da qual, além de Oswald, participaram Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, entre outros – deu ensejo ao segmento “Roteiro das Minas”, de *Pau Brasil*, em que Oswald busca apreender a complexa realidade brasileira, na diversidade de tempos e culturas, a partir da história, da arte, da paisagem mineiras, atravessadas pela invasão da modernidade no início do século. Em muitos dos poemas do conjunto (como também, aliás, em vários outros poemas da obra), a viagem de trem é motivo central. O sertão mineiro transfigurado em poesia é percorrido “a pé de ferro”¹⁴ pelo sujeito poético, tal como no poema “documental”, em que uma possível alusão aos filmes de faroeste (já bastante populares no Brasil dos anos vinte do século passado) caracteriza metaforicamente a paisagem em movimento, como se esta estivesse sendo vista de um trem. Além disso, o gênero cinematográfico documental, indicado no título, é identificado à mobilidade do meio ferroviário de transporte, bem como ao próprio poema:

13 ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. In: **Oswald de Andrade. Obra Incompleta**. Op. cit., p. 100.

14 De acordo com o primeiro poema do conjunto, Convite, em que se lê: Ide a São del Rei / De trem / Como os paulistas foram / A pé de ferro. Idem., p. 111..



documental

É o Oeste no sentido cinematográfico
Um pássaro caçoa do trem
Maior do que ele
A estação próxima chama-se Bom Sucesso
Floresta colinas cortes
E súbito a fazenda nos coqueiros
Um grupo de meninas entra no film¹⁵

Aqui, é o próprio poema que aproxima de si mesmo o cinema. Tanto no título quanto no último verso, em que a paisagem vista de um trem é chamada, metaforicamente, de “film”, há uma identificação entre o poema, a viagem de trem e o gênero cinematográfico documental, corroborada pelo modo como Oswald transforma aspectos de seu tema em elemento de estrutura do poema. Em “documental”, a ausência de qualquer apoio rítmico (como a regularidade métrica, a rima e outros efeitos sonoros), a sintaxe elíptica e enumerativa, a nomeação sempre nova de elementos que não se repetem, a falta de pontuação (característica da obra como um todo), perfazem a narrativa fragmentária de *flashes* de uma experiência sensível, distendida no tempo do itinerário da ferrovia. Ou seja, o modo como o poema é composto concretiza a mobilidade descontínua própria de uma viagem de trem, do ponto de vista do espectador-viajante – assim como de um rolo de filme projetado no qual saltamos, através da montagem e do movimento, de um elemento visual para outro.

Essa identificação do cinema a uma viagem de trem se torna ainda mais significativa quando se leva em conta que o motivo da paisagem vista de um trem foi congenial ao cinema silencioso desde sua criação, tanto em filmes de ficção como no gênero documental, nos *travelogues* ou filmes de viagem, muito difundidos no início do século XX. Isto se deu de tal maneira que foi possível considerar que “difícilmente outra máquina antecipou o cinema enquanto dispositivo de percepção melhor do que o trem”, de acordo com

¹⁵ Idem., p. 117.



a pesquisadora Christa Blümlinger.¹⁶ A experiência (nova, no século XIX) da viagem de trem em alta velocidade propôs ao olhar do viajante uma forma igualmente nova, descontínua, veloz e dinâmica, de perceber a paisagem, desarranjada e múltipla. O *travelling* (procedimento básico do cinema, em que se desloca o eixo da câmera no espaço) foi inventado, assim, em função da fascinação causada pelo movimento do olhar, seja no interior de um trem, de um bonde, de um barco. O procedimento se multiplicou nos filmes, caracterizando, por exemplo, os *phantom rides*, os *railway films*, os *travelogues* ou filmes de viagem, tipos de filme documental cujo efeito se relacionava, de um lado, à fascinação pela reprodução fotográfica do movimento e, de outro, ao maravilhamento por lugares e culturas distantes, traduzindo uma perspectiva turística do mundo.¹⁷ Entre esses filmes e o poema de Oswald, portanto, há um ponto de vista comum e estruturante, que é a visão dinâmica de um viajante de trem, resultando em certa identidade entre a sucessão múltipla de elementos e de tomadas, nos filmes, e a descontinuidade sintática, semântica, rítmica que sugere, no poema, a mobilidade da paisagem.

Levando em conta a identificação metafórica e metalinguística entre poesia e cinema efetuada no poema “documental”, é possível perceber outros poemas de *Pau Brasil* de acordo com essa mesma identificação, na medida de sua familiaridade de temas e procedimentos. Desse ângulo, caberia imaginar o segmento “Roteiro das Minas” *como um filme de viagem* – quem sabe, um “roteiro” cinematográfico. Dentre os vários poemas do segmento e de *Pau Brasil* motivados pela viagem de trem, recorre a enumeração de elementos cambiantes da paisagem que surpreendem o sujeito poético. O poema “longo da linha”, de “Roteiro das Minas”, por exemplo, transforma a experiência *visual* e *auditiva* da viagem multiplicando um único elemento da paisagem (o coqueiro), imitando, por meio de recursos sonoros (o ritmo regular em que se alternam uma sílaba átona e uma sílaba tônica, o emprego de consoantes sibilantes e chiantes), os silvos, os jatos, os pistões em funcionamento de uma locomotiva a vapor:

16 BLÜMLINGER, Christa. Lumière, o trem e a vanguarda. In: NOGUEIRA, Calac; BAPTISTA, Lucas; CHIARETTI, Maria (Orgs.). **Lumière cineasta**. São Paulo: CCB, 2020, pp. 123.

17 GUNNING, Tom. ‘The whole world within reach’: travel images without borders. In: RUOFF, Jeffrey (Org.). **Virtual Voyages: Cinema and travel**. Durham and London: Duke University Press, 2006, pp. 25-41.



longo da linha

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos¹⁸

No Brasil do início do século passado, o filme documental era em geral feito sob encomenda, garantindo a subsistência dos cineastas enquanto juntavam recursos para seus próximos filmes de ficção, os filmes “posados”.¹⁹ O gênero documental, fruto da “cavação” (termo pejorativo que nomeava esse tipo de produção) dos cineastas junto aos setores privado e público, era em geral considerado como menos importante. Devido ao fato de que os cineastas – eles próprios, na grande maioria, pertencentes às classes mais baixas – não se furtavam, nesses filmes, à documentação da realidade laboral de ex-colônia do país, o gênero também se tornou alvo de oposição polêmica, desejosa de ver no cinema brasileiro incipiente um país idealizado, máscara de país desenvolvido. Assim, ao focalizar em *Pau Brasil* os “fatos estéticos” do país, “os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da favela”, espicaçando hipocrisias ao buscar como matéria poética a particularidade cultural brasileira, “a contribuição milionária de todos os erros”, “como falamos”, “como somos”, segundo expressões do “Manifesto”,²⁰ Oswald se volta justamente para aspectos do país cuja representação era recriminada por parcelas da intelectualidade no cinema documental e de cavação – malgrado funções e perspectivas provavelmente diversas entre tais filmes e o projeto modernista de Oswald. Afinal, os filmes de viagem brasileiros apresentavam, entre a necessidade financeira da encomenda e o maravilhamento do espetáculo, uma multiplicidade de visões do país à época: ferrovias, indústrias, fazendas, festas, florestas, a urbanização da capital e de outras cidades maiores, a vida

18 Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. Op. cit., p. 118.

19 Sobre a relação dos cineastas brasileiros do período silencioso com o gênero, ver GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Perspectiva, 1975. Ver também GOMES, Paulo Emílio Sales. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma Situação Colonial?**. E-book. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, n. p.

20 ANDRADE, Oswald de . Manifesto da Poesia Pau Brasil. Op. cit.



dos povos indígenas, entre outros elementos do território, da cultura e da história do país.

Infelizmente, a quase totalidade desses filmes não sobreviveu até nossos dias, por fatores que vão do desinteresse à fragilidade do suporte fotográfico. Entretanto, os poucos documentais silenciosos brasileiros que restaram são parte da nossa filmografia que apresenta grande frescor, revelando perspectivas e fragmentos de um passado já centenário. A título de exemplo, há um documental brasileiro silencioso, remanescente hoje, que apresenta uma coincidência notável com o poema “documental”, de *Pau Brasil*. Trata-se do curta-metragem *Prolongamento da Estrada de Ferro Oeste de Minas* (1924), de Igino Bonfioli, cineasta radicado em Minas Gerais.²¹ O filme foi encomendado, ao que tudo indica, por essa empresa ferroviária, de forma a registrar o trajeto da estrada de ferro que partia de São João del-Rei rumo ao Oeste do Estado. Nesse filme, entre mapas e letreiros informativos, Bonfioli também emprega o *travelling* para representar a paisagem, com a câmera no interior do trem em movimento, em tomadas breves, sintéticas. O caminho ferroviário representado (partindo de São João del-Rei e finalizando, no estado fragmentário atual do filme, pouco antes de alcançar o município de Bom Sucesso) é, precisamente, o mesmo trajeto ao qual parece aludir o poema “documental”. Afinal, a Estrada de Ferro Oeste de Minas foi efetivamente percorrida por Oswald e a caravana modernista em 1924, seguindo as margens do rio das Mortes e do rio Pirapetinga, passando pelo município de Bom Sucesso, em direção a Divinópolis e Belo Horizonte.²² No poema, a referência à “estação próxima”, que se chama “Bom Sucesso”, é suficiente para estabelecer a relação. Esta não é, porém, apenas temática, temporal, espacial. Ela se dá, justamente, por meio de um ponto de vista comum e estruturante, aquele da câmera no filme de Bonfioli, do sujeito poético no poema de Oswald, que é a visão dinâmica de um viajante de trem.

Pode-se conjecturar se Oswald tinha em mente o documental, o *travelogue* cinematográfico (gêneros amplos aos quais pode ser vinculado, por exemplo,

21 É possível consultar a cópia do filme no acervo de vídeo da Cinemateca Brasileira. Sobre Bonfioli e sua obra, ver SCHVARZMAN, Sheila. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 1, pp. 124-173.

22 Ver a reconstrução da viagem e seu cotejo com os poemas de Pau Brasil. In: SILVA, Luciano Cortez. **Roteiro das Minas: paisagem e poesia em Oswald de Andrade**. Tese (Doutorado em Letras)– FaLe-UFGM, Belo Horizonte, 2004.



o filme de Bonfioli) ao conceber o projeto poético concretizado em *Pau Brasil*. Oswald chegou a se interessar, em alguma medida, pela produção de cinema nos anos de concepção de *Pau Brasil* (1924-1925), como atesta seu envolvimento na concepção de um “Grande filme de propaganda do Brasil” a ser realizado por Blaise Cendrars, durante a estadia deste no país.²³ Tal filme nunca realizado seria uma “Superprodução” ficcional, um “Filme Histórico, Sentimental e Artístico”, mas com elementos documentais e do filme de viagem, na medida em que envolveria a exploração da história, da cultura e do território brasileiros, “paisagens, lugares, costumes curiosos”, conforme consta na apresentação do filme, redigida por Cendrars, com o intuito de cavar financiamento junto ao Estado.²⁴

Oswald, posteriormente, (sob o pseudônimo de João Miramar) chegou a explicitar a ideia de um “documental de poesia” em 1927, pouco mais de um ano depois do lançamento de *Pau Brasil*, em sua coluna “Feira das Quintas”, no *Jornal do Commercio*, defendendo uma descoberta poética do “Brasil natural”, repetindo ideias já presentes no “Manifesto” de 1924: “se o Brasil é irreal e suntuoso, basta descobri-lo. Se o Brasil é inesperado, realizemos pelo menos um documental de poesia”.²⁵ Com essa indicação posterior à publicação de *Pau Brasil*, Oswald parece se referir ao caráter de exploração do território e da cultura nacionais pelos documentais brasileiros, seu efeito de encanto e de estranheza, explicitando, por meio da metáfora, a afinidade que poderia tê-lo inspirado, talvez, durante a concepção de seu cancionário de 1925. Assim, considerando que o movimento modernista brasileiro não resultou em nenhuma expressão cinematográfica, durante os anos vinte do século passado – ao contrário do que ocorreu com as vanguardas europeias, mas isso já é outra história – não é disparatado pensar em *Pau Brasil* como uma contribuição de Oswald, por assim dizer, ao cinema brasileiro.

Eduardo Savella é cineasta, pesquisador e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. Autor dos documentários **Anezia dos Santos** (2023) e **À sombra dos pinhais** (2025).

23 CALIL, Carlos Augusto. Cinema- Cavação: Cendroswald produções cinematográficas. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**. São Paulo, nº 47, set. 2008, p. 13-28.

24 CENDRARS, Blaise. O filme 100% brasileiro. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**. Idem, p. 201-214.

25 João Miramar. Pelo Brasil [Feira das Quintas]. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 17 de fevereiro de 1927. In: RAMOS, Roberta Fabron. **Feira das Quintas: crítica e polêmica nas crônicas oswaldianas**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – IEL-UNICAMP, Campinas, 2008, p. 175





Desenho de Tarsila do Amaral para a primeira edição de **Memórias sentimentais de João Miramar**, de Oswald de Andrade (1924)



Canto do regresso a Patria

Minha terra tem palmares
Onde gorgéia o mar
Os passarinhos aqui
Não cantam como os de lá

BLUMENAU

Júlio Paternostro

Quem chega a Florianópolis tem a impressão de que desembarcou em Vitória ou Maceió. Do avião ou do navio a gente passa para os barcos (saveiros, catraias), que nos conduzem à terra. Esses barcos têm os nomes usuais - *Santa Cruz, Confiança, Fé em Deus*, etc. - e os barqueiros gritam da mesma maneira para os viajantes escolherem as embarcações, que se apresentam vistosas, com as toalhinhas alvas nos bancos. A roupa deles e a cor da pele são iguais, e recebem os mesmos dois mil réis.

Na cidade se encontra a praça rodeada de cafés, de bombas de gasolina, de povo parado, parolando, e o comércio a varejo se debruça nas vielas estreitas, quietas.

O palácio do governo, os edifícios públicos, os funcionários refletem a mesma cor brasileira que se vê, nas capitais do Nordeste.

Largando a cidade, que fica na ilha, passa-se de automóvel na ponte que a liga ao continente. Depois da ponte a estrada atravessa filas de habitações que lembram a fisiologia dos mocambos. As quinze horas, no mês de maio, a soalheira é como a do Nordeste, e, dentro das casas, os barrigas-verdes devem estar dormindo estendidos nas redes. Como na Paraíba, vi moleques nus, já taludos, cabriolando na areia.



Olhando-se para trás, veem-se os morros da ilha, onde se dependuram casebres de madeira.

A estrada dirige-se para o norte e a gente vai vendo mar até Itajaí. No Nordeste os arrecifes preparam a costa; aqui se veem pedras, muitas pedras, por causa da montanha que acompanha o mar desde o Estado do Espírito Santo. Não existem coqueirais. A vegetação litorânea alastra-se, parda, nestes meses secos. Vista de avião, a costa do Sul não é monótona como a do Nordeste. As embocaduras, os deltas dos rios, as ilhas animam a orla da terra.

A cidade de Itajaí é comprida e se estende na margem direita do rio Itajaí, que entra no mar junto dela. A água que molha a areia da rua principal é salobra. Ao porto chegam navios de pequeno calado, que vêm do mar e que descem do rio. Aglomeração de litoral, plana, aberta para todo mundo, como são as cidades de passagem.

Na saída da estrada para Blumenau, uma grande fábrica de papel modifica a paisagem.

A distância de Florianópolis a Blumenau pela rodovia atual é aproximadamente de 140 quilômetros. Na estrada a gente se lembra de uma antiga história da Província. Uma tabuleta à direita indica o caminho de Porto Belo, a península onde em 1777 se abrigaram as cem velas espanholas de Ceballos.

Até Itajaí (104 quilômetros) o panorama é o da mesma faixa vegetal do litoral brasileiro e o homem é o caíçara. Abstraindo as particularidades de forma, Cabedelo, Caravelas, Mangaratiba, São Francisco, Itajaí, são aglomerações idênticas.

Da fábrica de papel em diante, veem-se outras terras, outra gente, cuja diferença se acentua à medida que nos aproximamos de Blumenau. O contraste é chocante, muito maior do que se atravessássemos as fronteiras dos estados, ou dos países sul-americanos que se limitam com o nosso.

A região pertence ao vale do rio Itajaí, que vimos pouco antes na sua foz. Antigamente existiam matas, agora modificaram-se pela mão do homem. Os campos de arroz estendem-se verdes, simétricos, a perder de vista, e, no meio deles, as casas erguem-se altas, limpas, iguais no estilo ogival.



A rodovia melhora, rompe para oeste, e as pontes, caracteristicamente, cobrem-se de zinco ou madeira, como não se vê noutra parte do Brasil. O trânsito aumenta. Carroças, cheias de fumo, puxadas por cavalos, guiadas por mulheres ou meninos, bicicletas em quantidade, motocicletas rápidas, automóveis mais raramente: não se veem carros de bois. Os tipos são loiros, altos, vermelhos, todos calçados. A língua que se ouve é o alemão.

Blumenau não tem ponto de contato com nenhuma das cidades do Brasil. Diferença-se também das suas vizinhas, que se originaram, como ela, de imigrantes alemães – Joinville, Brusque.

O verde rio Itajaí dá-lhe uma curva a leste, as fábricas de tecidos do Garcia e do Bom Retiro estiram-na para oeste, as indústrias de laticínios e conservas dos distritos de Pomerode e Massaranduba puxam-na para o norte, e seus arrozais, ao sul, alcançam o município de Itajaí. A rua 15 de Novembro, calçada de paralelepípedos, tem trânsito intenso de automóveis, de ônibus; suas lojas e confeitarias convidam os transeuntes. À noite, essa principal artéria urbana ilumina-se com uma possante fila de refletores.

No rio Itajaí as canoas se cruzam, indo e vindo da povoação de Belchior, os canoés riscam a água com as remadas firmes dos atletas do clube de regatas, e as lanchas (18-24 polegadas de calado) levam os produtos industriais para o mar.

O Jardim amplo onde está a estação da estrada de ferro que vai para Rio Sul (oeste), levando gente e trazendo madeira, é deserto. Uma ponte com trilhos pulando o rio está esperando o trem que algum dia levará os produtos até o mar. O trilho, o rio, as rodovias andam de braço dado nesta região.

A zona rural é um prolongamento da cidade nos quatro pontos cardeais, estendendo-se mais para noroeste, nas margens do rio Testo. As casas sucedem-se na estrada. Coisa rara de se ver no nosso país latifundiário. Um aspecto semelhante encontra-se na alta Sorocabana, no Estado de São Paulo, adiante de Presidente Wenceslau, nas ribanceiras do Paraná, onde também vivem imigrantes loiros.

Destaca-se na zona rural de Blumenau o fundo artesão dos camponeses. Na beira da estrada, tabuletas anunciam alfaiates, ferreiros. O panorama é o mesmo nas aglomerações vizinhas de Gaspar, Indaial, Timbó, Rodeio, geradas



do município de Blumenau. O trabalho rural gira em torno das empresas de laticínios, de conservas, de féculas, que se agrupam como combinados da indústria alimentar, explorada individualmente. Leite e suínos dão dinheiro aqueles pequenos proprietários de terra, cujas casas à noite se iluminam com luz elétrica. O transporte dos produtos se faz em carroções altos, de quatro rodas, puxados por cavalos, e as bicicletas e motocicletas cortam o campo, dirigidas por camponeses, como nas ruas da cidade o são pelos operários.

Nos hotéis, nas casas de pasto, nas habitações rurais, o café da manhã é servido com geleia de marmelo, salame, queijo, pão de milho.

Na cidade, nos distritos rurais, grandes salões de sociedades enchem-se aos domingos para danças e cervejadas, onde se espalha a alegria duma gente bem nutrida, sanguínea. As sociedades têm estande de tiro ao alvo, que é o esporte de eleição. O único cinema da cidade é inferior aos que encontramos nas cidades brasileiras de muito menor importância econômica; no seu vestíbulo, um estrado de madeira serve para descansar as bicicletas. Quando os filmes são da *Ufa*, fica repleto. Está em construção um grande teatro.

A tradição dos costumes se conserva apegadamente. Para se casarem, os camponeses vão ao pretório em carro de cavalos, tudo ornamentado de ramagens verdes. Alguns noivos vestem-se de verde. Passam depois no fotógrafo, e o retrato desse dia presidirá futuramente, da parede da sala, às reuniões dos descendentes. Nos domingos veem-se famílias a passeio, em bicicletas. O pai na frente, depois a mãe, depois os filhos. As mulheres nessas ocasiões usam chapéu.

Os jogos de bolão reúnem de noite grupos de velhos camaradas, industriais, comerciantes, profissionais abastados, que, sustentam recordes anos a fio, e as sessões terminam nas mesas animadas, em torno da cerveja. Em outras noites reúnem-se para os cantos orfeônicos.

Há locais predestinados para aglomerações humanas. Um rio (Itajaí), desembocando no mar, tendo navegação franca até determinado ponto (Salto Grande), recebendo afluentes (ribeirões Velha e Garcia) na área em que começa o obstáculo para penetração de terras férteis, necessariamente indicava um ponto de fixação. Perto dele já existiam a colônia belga de Van Lede (1843) e o arraial de Belchior, quando o doutor em filosofia



Herman Blumenau, viajando às custas duma sociedade colonizadora, com o comerciante Fernando Hackradt, do Rio de Janeiro, armou sua barraca, nos primeiros dias do ano de 1848.

Essa área vinha com uma população escassa desde 1819. Em 1821, o ativo Vasconcellos Drummond, da campanha da independência do Brasil, fundara na boca do rio a atual cidade de Itajaí (antiga Santíssimo Sacramento), e vários imigrantes alemães iam requerendo ou tomando posse de alguns lotes rio acima. Em 1835, nas atuais povoações de Gaspar e Belchior, nas margens dos ribeirões Garcia e Velha, viviam poucas famílias de nativos e de alemães, que abandonaram a colônia de São Pedro de Alcântara, a primeira aglomeração de germânicos fundada no Estado, em 1829.

Uma ou outra incursão de índios atrasava a vida deles, e o governo provincial criou um posto de defesa em Belchior, que, como sempre naquele tempo, se compunha de soldados mal orientados, mal alimentados, mal municiados, de nenhuma serventia.

Nesse meio, o doutor Blumenau se propôs a realizar sua missão. Dois meses depois enviou à Assembleia Provincial uma proposta de colonização, em nome da Companhia de Hamburgo.

O governo deveria garantir solenemente à sociedade a posse das terras; isenção do pagamento da sisa nas escrituras; isenção dos direitos de ancoragem aos navios que trouxessem colonos; direitos de cidadão brasileiro ao colono que aportasse na província; concessão de passaportes gratuitos; proibição absoluta da entrada de escravos nos terrenos cedidos à companhia; o agente garantido pelo governo reservava-se o direito de expulsar o colono que perturbasse a paz da aglomeração. E muitos outros favores ele requereu, na petição exarada em 24 artigos. A Assembleia aprovou-a, mas o presidente Ferreira de Brito vetou-a.

Numa nova investida, Blumenau consegue que o assunto fosse tratado diretamente com o presidente, que resolveria conforme os interesses da Província a colonização que lhe propusera...

Nesse ínterim, a *Companhia Protetora dos Imigrantes* dissolve-se na Alemanha, e Blumenau obtém do Presidente Brito uma concessão para a nova firma Blumenau & Hackradt colonizar as terras do vale do Itajaí. Em junho



de 1848 recebe um título provisório de posse de vinte léguas quadradas de terreno, onde se erige atualmente a cidade e município que têm seu nome. Repare-se como é rápida a ação de Blumenau. Vai à Alemanha, donde volta em 1850 com algum dinheiro, promove o embarque de 17 imigrantes, entre os quais um agrimensor, um carpinteiro e um marceneiro. Hackradt, que ficara no Itajaí, para reunir os alemães esparsos na região e dar início aos trabalhos de instalação do engenho de serra, não deu conta do recado. No regresso de Blumenau, ele se retira para o Rio de Janeiro.

Os primeiros anos do colonizador foram árduos, porém seu temperamento e as velhas paredes da Universidade de Erlangen eram um dínamo para seu espírito. Recebe auxílio pecuniário do nosso governo imperial, de alguns amigos, e marcha com sua empresa.

Suas cartas, desse período inicial, descrevem as vicissitudes por que passou e revelam a força de vontade de seu caráter: "não bebo, não jogo, não sou dado a conquistas amorosas, pois quero dar aos meus colonos um bom exemplo" (José Ferreira da Silva, *O dr. Blumenau*, pg. 79, 1933). Indiscutivelmente encontram-se certas páginas da vida de Blumenau que mostram pedaços d'alma de missionário... restos da tendencia, em sua juventude, para a Botânica.

Os descendentes de alemães das áreas vizinhas de Blumenau não têm as mesmas características do blumenauense. Uma aglomeração sua contemporânea que se desenvolveu muito foi Joinville. Porém sua formação foi outra.

Se encontramos pontos de contacto nesta região, do Itajaí ao Cachoeira, podemos considerá-la como um tecido em que a urdidura principal é Blumenau.

O burgo de Joinville apareceu com a colônia de D. Francisca, em 1851. Essas terras constituíam o dote, que a irmã do imperador do Brasil, dona Francisca, recebeu ao se casar com o príncipe de Joinville. Este cedeu doze léguas quadradas a uma sociedade de Hamburgo, da qual fez parte como acionista. A sociedade organizou a colonização, enviando administradores e grupos de colonos alemães, suíços, franceses. A direção da colônia, composta de oficiais do exército e negociantes alemães, fez uma oligarquia, que originou conflitos durante a sua germinação. Surgiram dois partidos políticos, o da direção e o da oposição, que enfraqueceram a organização da colônia (Conte



de la Hure, *Colonies au Brésil*, 1859). Os terrenos que se estendiam para oeste, para a "Serra", pertenciam ao príncipe, que não os vendia. Alugava-os a longo prazo, para tirar maior proveito. E embora ele mandasse traçar uma estrada no meio deles, para valorizá-los (Léonce Aubé, *La Province S. Catharina*, 1861), não agradou aos imigrantes esse sistema feudal.

Habitada por europeus de mais de uma língua, sem sequência diretiva, não teve Joinville a organização que caracterizou Blumenau desde o começo. Por isso, a gente sente em Joinville traços mais comuns com a generalidade das cidades brasileiras.

QUEM É JÚLIO PATERNOSTRO?

Júlio Paternostro, médico do Serviço de Febre Amarela do Ministério da Saúde, funcionário da Divisão Internacional de Saúde Pública da Fundação Rockefeller. Como colaborador da *Revista do Brasil*, viajou pelo rio Tocantins, em 1935, produzindo alentado volume da coleção *Brasiliانا* (1945) e visitou Goiás, na trilha de Saint-Hilaire. As viagens de Paternostro são viagens de "redescoberta do Brasil". Do seu périplo por Santa Catarina, durante a guerra, resultaram dos artigos (o primeiro, "Blumenau", na *Revista do Brasil*, v.II, nº15, p.56-61, set. 1939, e a conclusão, no número seguinte, v.II, nº16, p.62-74, out. 1939). Deles extraímos as observações sobre Florianópolis, Itajaí, Blumenau e Joinville.

Paternostro colaborou na *Revista de Antropofagia*. Nela (a.1, nº 3, jul. 1928), Antônio de Alcântara Machado resenhou seu livro de poemas, *Olha o café!* (1928):

"Paternostro é brasileiro. Depois é mocinho. Com a idade dirá coisas



mais diretamente. E deixará esse lugar-comum da nossa poesia atual (já censurado por Mário de Andrade): meninice. E outros lugares-comuns: circo de cavalinhos, cidadezinha do interior, preto velho, Brasil dos primeiros anos e assim por diante”.

Aquilo que Alcântara Machado censura como meninice é o olhar *naif* do pau brasil, de que o relato de Blumenau oferece vários exemplos. Na ilha surpreende-o “a praça rodeada de cafés, de bombas de gasolina, de povo parado, parolando”, enquanto “o palácio do governo, os edifícios públicos, os funcionários refletem a mesma cor brasileira”. Em Blumenau, porém, “os tipos são loiros, altos, vermelhos, todos calçados. A língua que se ouve é o alemão”. E quando nos diz “olhando-se para trás, veem-se os morros da ilha, onde se dependuram casebres de madeira”, não podemos deixar de evocar o *Manifesto Pau Brasil*: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.

Júlio Novaes Paternostro nasceu em Cruzeiro (SP) em 1908. Com vinte anos participa da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*; com 36 cria o Centro de Estudos Juliano Moreira, no Rio. Sabemos que, em 1946, foi para a Itália continuar estudos. Não é tanto agora o sanitarismo que lhe preocupa, quanto a psicanálise, muito provavelmente estudada com Nicola Perrotti, socialista como ele, ou Cesare Musatti, em Milão. A seu retorno, publica, no Rio de Janeiro, a revista *Psyché* e um artigo sobre “Psicanálise e criação artística” (1947), na *Literatura*, onde lemos:

“A diferença entre a literatura e a psiquiatria consiste exclusivamente no modus de tratar os problemas psicológicos. A alma humana em toda sua espantosa complexidade é o campo comum de nossas pesquisas. O psiquiatra, porém, estuda os sofrimentos da alma e os relata numa linguagem técnica, em termos conceituais, sem preocupações estéticas, isto é, ele evita transmitir ou participar suas próprias emoções, procura limitar-se aos fatos dados de sua observação clínica, enquanto o escritor cria personagens e situações só depois de tê-las vivido e sofrido em si mesmo, no seu mundo fantasioso. Necessita exprimir estas vivências e pode, através [de] uma linguagem literária, comunicá-las aos leitores. A literatura é um meio tão ou mais eficaz que a psiquiatria, em certos casos, para conhecermos a alma humana e pode-se considerar a profissão do escritor uma missão pela importância ética deste conhecimento”.



Na segunda dentição da *Revista de Antropofagia* (12 jun. 1929), o “Intróito da odysséazinha”, assinado Pater, abre as viagens de redescoberta nacional do psiquiatra:

“Dois caraíbas pularam contentes na terra gostosa. E entraram pelo mato adentro. Um deles escorregou danado no tiririca. Esse que caiu tinha estado no paço servindo mui gentilmente o seu senhor D. João III, tinha esfaqueado dez peões na mesma cidade de Lisboa. O outro que estava dando risada era um piratão e corria atrás das boas. Devido o seu bom comportamento era respeitado na mesma cidade de Lisboa.

Continuaram andando logo depois. Perto de umas pireras encontraram dois bacharéis um mocinho, e outro velho, mas o velho não tinha barba não, porque tinha esfregado a cara quatro vezes na lua minguante com folhas miúdas de jatobaseiro. Os bacharéis como já não eram mais civilizados devido o longo trato com a trempe daqui, acharam graça no modo dos caraíbas contarem sacanagens e resolveram por isso tomar conta deles.

Mas o velho ficou chateado num instantinho, pediu um cigarro e deu o fora porque tinha que tratar dum negócio importante pois os jesuítas iam achar que os guris eram filhos da corrupção”.

A gênese antropofágica chamada odysséazinha conclui:

“Na manhã seguinte o sol era um limão gotejando... e nua como um peixe, enquanto a água do mar fazia bilú bilú na planta dos pés surgiu Afrodite cor de maracujá...”

Júlio Paternostro morreu jovem, aos quarenta e um anos, no Rio, em janeiro de 1950.

R.A.





Vicio na fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para peor pió
Para telha dizem têia
Para telhado dizem teado
E vão fazendo telhados

A NEGRA: VESTÍGIOS ESTRUTURAIS E FIGURAÇÕES MOLECULARES

Eduardo Jorge de Oliveira

A ò lè b'ára 'ni tan, k'á f'ara wa n'ítan ya
Provérbio loruba

O ditado ioruba circula na obra *Myth, Literature and the African World*, de Wole Soyinka, que busca situá-lo numa tradução livre: “Kinship does not insist that, because we are entwined, we thereby rip off each other’s thigh. The man who, because of ideological kinship tries to sever my being from its self-apprehension is not merely culturally but politically hostile”

(“O parentesco não exige que, por estarmos entrelaçados, tenhamos que arrancar a coxa um do outro. O homem que, devido a um parentesco ideológico, tenta dividir meu ser de sua auto-apreensão não é apenas cultural, mas



politicamente hostil”¹. É necessário situar o contexto do ditado utilizado por Soyinka, pois o que está em jogo é a noção de “auto-apreensão” ou, dito de outro modo, a internalização por parte dos escritores africanos em relação à mitificação, negação e romantismo do movimento dos escritores da Negritude o que equivaleria, segundo seu argumento, a outra onda de colonização no qual distintas neuroses sociais se mesclam, deformando mesmo as relações de parentesco.

Os ditados são fórmulas dialéticas que ampliam a ressonância crítica no que diz respeito ao campo sócio-semântico de onde circula. Sob uma forma de prisma, essa mínima estrutura permite de situar essa perspectiva no âmbito artístico, mais precisamente no contexto da pintura de Tarsila do Amaral, *A negra*. Nessa obra, o jogo de ambivalências tem distintos graus de variação, o que não permite, portanto, fechá-lo numa leitura única, apenas focalizada no estranhamento, muito menos à condição simbólica de alegoria nacional. No entanto, esta separação foi instituída no campo da imagem, tornando-se um fenômeno complexo no campo das figurações. *A negra* é uma “imagem dialética” no sentido que existe nela a presença de temporalidades simultâneas que podem muito bem marcar a “morte da intenção” da própria pintora, o que dá início ao tempo histórico, onde a própria figuração e a sua crítica se entrelaça sem determinismos. É pelo menos assim que se apreende o fenômeno a partir de Walter Benjamin².

A imagem dialética incide mais no material e, portanto, na figura, do que na própria ideia ou na intenção da artista e, por isso, cabe averiguar algumas características modais que circulam na própria pintura. A partir dessa breve apresentação, o ponto nodal desta leitura vem de um ensaio de Haroldo de Campos publicado no final dos anos sessenta no catálogo de Tarsila do Amaral organizado por Aracy Amaral no contexto da retrospectiva da artista no MAM, Rio de Janeiro.

Imagem dialética: troca assimétrica de olhares

Com um olhar incansável e incisivo, uma figura nos observa. Seu olhar é interminável e pouco dócil ao modo que demonstra um incômodo como se

1 SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. XI.

2 BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron et al. Belo Horizonte, São Paulo: Editora da UFMG, Imprensa Oficial, 2009, p. 501.



a técnica com a qual foi pintada lhe viesse a contragosto. Na pintura, suas pupilas não estão alinhadas, muito embora esse olhar tenha variações nos esboços existentes. Apesar do seu olhar determinado, facilmente ele se faz alheio, o que poderia lhe conferir uma presença ausente, isto é, seu corpo está ali, representado, mas seu espírito vaga, situado no umbral do pensamento e na distância daquilo que os olhos conseguem alcançar. Pode-se afirmar que, às vezes, somos o objeto deste olhar e não o seu contrário, pois existe uma soberania na imagem que quase escapa das próprias idiossincrasias do seu tempo: seja a escravista, seja a da emancipação, a imagem se afirma atravessando essas duas temporalidades. Não há uma simetria, os olhos estão desalinhados como a boca, cujos lábios desproporcionais, mostra-se inclinada para baixo. Nem por isso a figura é melancólica. Acentua-se uma tristeza tropical separada de algumas décadas, a abolição da escravidão, das primeiras composições cubistas ou daquilo que Carl Einstein inventou a partir do cubismo, os “psicogramas”³ que, mesmo que a experiência tridimensional ocorra em duas dimensões, materializa-se, sob a forma de vestígio as representações do movimento e das funções memoriais⁴.

Passado um século da sua existência em termos de procedimento no mundo pictórico, *A negra* herda a representação de um olhar a um horizonte interminável, como se estivesse à espera de mais décadas, de novas mediações e de outras interpretações por vir, pois, muda-se a época, altera-se a recepção de uma obra. No entanto, suas marcas de nascimento estão ali na matéria da imagem, cubista, e na complexa rede de escravidão e de emancipação que não se deixa apenas capturar pelos enunciados ou pela própria representação. Ainda que sua existência não-biológica não escape das formulações raciais, da polarização exotismo-primitivismo, da sócio-biografia da pintora, nenhuma análise estritamente formal recusaria esses fios emaranhados da história. Embora a recepção tenha mudado, a crítica histórica situa as condições de produção da pintura a partir do repertório de Tarsila do Amaral, ligadas aos fatos biográficos e suas condições de expatriada em Paris, onde o quadro foi pintado em 1923. Ao longo da sua existência *A negra* está plena de vestígios estruturais e de figurações moleculares.

A obra em questão permite evocar o aforismo de Carl Einstein publicado em 1928 na revista *Documents*: “a história da arte é a luta de todas as

3 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis, Santa Catarina: Ed. UFSC, 2022, p. 37.

4 Idem, *Ibidem*, p.105.



experiências óticas, de espaços inventados e das figurações”.⁵ Esse aforismo não se resume apenas às experiências advindas do cubismo ou das dissidências que vieram a partir de movimentos das vanguardas, ele documenta o espaço vital da pintura naquilo que as figurações trazem em termos de mapas, de deslocamentos e de força histórica. Ao longo de um século a obra percorreu uma parábola do estranhamento ao estereótipo e, nesse percurso, a direito à representação parece seguir continuamente por uma mudança descontínua de lastro, cuja viragem pode ser interpelada a partir da própria noção de estrutura⁶, termo que desapareceu do horizonte crítico após o advento da crítica estruturalista e que passou a mapear – justamente – casos estruturais de racismo que, perigosamente, ao se legar a uma estrutura uma série de variantes, perde-se parcialmente de vista o agente do racismo.

É preciso, no entanto, reiterar que as forças actantes estão dispostas no próprio quadro e que balizá-lo apenas pelos referentes sócio-biográficos, situando-os como um *apriori* e *afortiori* de análise seria abrir mão das forças que estão em ação no espaço inventado pela artista. A partir dessa noção estrutural, Abdias Nascimento apresentou dois pontos que merecem ser ressaltados: o primeiro deles vem do genocídio posto em prática em termos de política de Estado em casos de violência no Brasil, e o segundo, foi percebido pelo próprio Wole Soyinka, que assina o prefácio da edição nigeriana de *O genocídio do negro brasileiro* (1978), quando escreve sobre o sentimento de inferioridade africano em relação ao tempo histórico e ocidental. No entanto, é impossível seguir um caminho paralelo⁷. Essas observações só reforçam a

5 HOLLIER, Denis (Dir.). Carl Einstein. Aphorismes méthodiques. **Documents**, Vol. 1, Jean-Michel Place, Paris: 1991, p. 65.

6 *A l'inverse du formalisme, le structuralisme refuse d'opposer le concret à l'abstrait, et de reconnaître au second une valeur privilégiée. La forme se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère ; mais la structure n'a pas de contenu distinct : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel.* C.L-S. **La structure et la forme**. A.S II. 1973, p.139. Nesse texto, Claude Lévi-Strauss faz a resenha de *Morphologie du conte*, de Vladimir Propp, livro que, segundo ele, faz parte de uma sobrevivência das pesquisas que seguiram depois do Formalismo Russo (1915-1930), mas que, por volta do final dos anos vinte, mais precisamente em 1928, quando o livro foi publicado, todas as práticas formalistas tinham sido oficialmente condenadas na União Soviética, sendo que, assim, o livro é publicado em plena crise. Lévi-Strauss se concentra então no que Propp observa em cada frase, cada elemento, onde pontos irreduzíveis se fazem presente através do que poderia ser chamado de “molecular”. Essa observação pode valer para *A negra* no sentido que a pintura dispõe de níveis estruturais em movimento de modo que ela é um ponto chave para a compreensão dos movimentos posteriores da artista, ainda nos anos vinte, que poderiam ser chamados de uma antropofagia molecular. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie Structurale II**. Paris: Plon, 1973.

7 SOYINKA, Wole. Prefácio. In: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do povo brasileiro. Processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.23.



imagem em termos de um campo de luta não conciliado. *A negra* é um caso em que essa luta das figurações ocorre de modo muito intenso.⁸

A questão, sem dúvida, é muito mais complicada que abrir mão ou não do referente, a saber, a situação histórica da escravidão no Brasil e a Paris dos anos vinte, onde a cidade estava em êxtase. Cabe todavia situar o campo agônico das figurações a partir do que Rosi Braidotti entende quando afirma que “figurações não são modos de pensar figurativos”, mas, que, pelo contrário, podem ser entendidas em termos de “formas de traçar mapas bem materialistas de posições situadas, ou inscritas e encarnadas”.⁹ Novamente a bússola crítica aponta para o referente cuja tensão aumenta com o título, cujo tom deprecia¹⁰, *A negra*.

Por mais que se imagine uma cisão entre história e estrutura em detrimento de uma operação formal para a análise de *A negra*, a força da estrutura não é capaz de se desvincular totalmente da história da própria obra. É daí que a dimensão dos “psicogramas” de Carl Einstein é importante e que na obra de Tarsila do Amaral ela ganha a força molecular, pois as figurações estão em ação, sendo formas que se fixaram, mas que são capazes de mudar em outras pinturas e desenhos a partir do vocabulário que a artista desenvolveu. Nas forças figurais presentes em *A negra*, existe muito bem aquilo que Rita Segato em *L'Édipe noir: des nourrices et des mères* percebeu e formulou argutamente a respeito do que Suely Gomes chamou de maternidade transferida: “Les nourrices de lait “apparentent dans la vie sociale dès le début de la colonisation”,

8 Não se pode portanto eliminar as contradições que a própria artista apresenta, como em uma de suas crônicas, a partir de uma vontade pacificadora de olhar para a escravidão. Numa das crônicas destinadas a conversa com o pai, *Conversando com meu pai* (II). **Diário de S. Paulo**, domingo, 20 de novembro de 1949 (p. 651-654):

- *Lembra-se, papai, daquele 13 de maio de 1888?*

*Sim. Ele se lembra. Já uns dois meses dessa data, passavam pelas fazendas bandos de cativos que fugiam em direção às cidades. Os mais ousados incorporavam-se a eles, certos de que estavam da abolição próximos; outros, entretanto, não ousavam segui-los. No sertão, a fazenda principal de meu avô paterno, no município de Jundaí, entre os escravos em debandada, naquele 13 de maio, ficaram muitos deles, ligados pela amizade aos senhores que sempre os trataram bem. Um parente de família, ajudante na fiscalização do serviço, punha as mãos na cabeça perplexo, e dizia: “Que será das donzelas soltas por esse mundo afora?”. Com suas trouxas de roupa, fugiram as crioulas do casarão de taipa com janelas de rótulas, onde viviam bordando ou costurando sob vigilância carinhosa da Sinhá, que era toda bondade cristã. E meu pai recorda a infância vivida ao lado dos escravos que sempre lhe inspiraram compaixão e dos quais se tornaria mais tarde fervoroso defensor. In: AMARAL, Aracy; BARROS, Regina, Teixeira de. **Tarsila viajante**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008, p. 652.*

9 BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir**. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal, 2005, p. 14.

10 NASCIMENTO, Abdias do. Op. cit. p. 47. (O autor escreveu que a definição da palavra negro em português revela uma carga bem mais forte e violenta de conotações pejorativas).



puis devinrent de moins en moins présente au XIXème siècle jusqu'à devenir des nourrices "sèches", des "nouns" (*babás* em português), que l'on retrouve aujourd'hui dans la plupart de foyers brésiliens"¹¹ A representação exige uma exatidão com as palavras de modo a encontrar um espaço crítico.

Há um lado *babá* no seio e no corpo de uma escrava ladina, isto é, que servia à casa principal e ocupava o espaço doméstico, tendo sido provavelmente uma ama de leite. A articulação das cores no fundo da pintura ao dar espaço ao branco, não deixa de transmitir uma sensação láctea, junto com os tons terrosos que também ocupam o terceiro plano, de uma maternidade expandida à terra, às quais se juntam a essa paleta, o verde e o dois tons de azul que não formam uma paisagem, mas os psicogramas da paisagem, basicamente suas linhas e cores. As cores ainda não explodiram como ocorreu no momento pau-brasil, isto é, no ano seguinte, em 1924, ou posteriormente mais no final dos anos vinte com a fase aural-antropofágica. Nesse sentido, a articulação entre o figurativo e o geométrico-abstrato iniciam uma orientação a uma paleta mais sóbria às cores nacionais, antes tidas como "caipiras"¹² e ainda acadêmicas, mas que aqui fazem eco a uma paleta que retrata a vida caipira quase semelhante às colorações mestiças da pele como podem ser encontradas em Almeida Júnior.

Todavia, diante do cubismo e de Freud, Tarsila avança não apenas no seu próprio inconsciente ou no inconsciente coletivo brasileiro, mas no inconsciente das figurações *tout court*. Seu inconsciente é geométrico e se expande em relação à abstração. Como anotou Fernand Léger, nasceu de uma necessidade de reação começando pela ausência de cor, *grisaille*¹³, onde a cor vai ganhar espaço depois.¹⁴ Mas uma bela e prosaica origem do

11 SEGATO, Rita Laura. **L'Œdipe Noir. Des nourrices et des mères**. Paris: Payot & Rivages, 2014, p. 55.

12 AMARAL, Aracy. **Tarsila do Amaral. 1918-1968**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1969, p.31.

13 Tarsila do Amaral dedicou uma crônica à técnica da *grisaille* que não apenas uma questão de tons de cinza ou preto e branco. Em *Grisalhas*, lê-se: *Os pintores antigos, cujas experiências registradas nas velhas enciclopédias não devem ser desprezadas pelos modernos, porque estas podem ser adaptadas às novas escolas com ótimos resultados, observaram que as cores fundamentais para a pintura em grisalha são o cinza-azul, cinza-amarelo, cinza-rosa, cinza-violáceo e cinza-marrom. O cinza-azul e o violáceo são usados nas sombras projetadas; o cinza-violáceo, com um pouco de amarelo-marrom ou vermelho, é empregado na parte do objeto que fica na sombra; o cinza-amarelo escuro com nuances avermelhadas se emprega nos efeitos de reflexos; os planos iluminados são pintados, em tom geral, com cinza-azul-claro, ligeiramente violáceo, sobre o qual se dão toques de luz mais violenta de cinza-amarelo ou cinza-rosa.* In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Campinas: Editora Unicamp, 2008, p. 328-329.

14 LÉGER, Fernand . **Fonctions de la peinture**. Paris: Éditions Gonthier, 1965, p. 39.



termo vem de uma crônica da própria Tarsila do Amaral intitulada “Ismos”, publicada no *Diário de S. Paulo* no dia 12 de maio de 1936. A artista narra que no contexto do Salão dos independentes, por volta de 1906-1907, um membro da comissão de avaliadores “exclamou ao examinar uma tela de Georges Braque: “Cubos ainda! Basta de Cubismo!”¹⁵ A expressão foi amplificada por um jornalista presente e ganhou outra dimensão aos ouvidos de Apollinaire e Cendrars.

Situar a história de uma pintura a partir de uma figuração molecular em Tarsila do Amaral permite elaborar uma distância crítica para afirmar que, contrariamente ao que afirmou Stephanie d’Alessandro (2018: 38), a história de *A negra* não é a história da antropofagia, embora formalmente, a desproporção anatômica esteja presente na primeira pintura. O que não é suficiente para uma afirmação tão rápida. Tampouco a assertiva veloz de Pérez-Oramas, quando ele afirma que “her painting Abaporu is the canibal, and her painting Anthropophagy is what results from the digestion of A negra. Anthropophagy digests – condenses, metabolizes – both the matriarch and the slave”¹⁶.

Tarsila do Amaral levou o figurativo aos seus limites, dispondo figuração e abstração num conjunto que não pode ser apenas dividido no espaço perceptivo entre figura e fundo, além do fato de que a própria geometria é um personagem tanto junto a anatomia do corpo em primeiro plano, quanto no motivo vegetal de uma suposta folha de bananeira que faz a mediação entre o corpo humano e as formas geométricas, cuja tonalidade de cores azuis e banco contrasta com os tons ocres da figura humana. *A negra* é terrosa, ocre, o que a levaria ao plano de uma esculta de barro popular. Nesse sentido, o encaminhamento ao pau-brasil se faz de outro modo: através dos saltos figurais.

Em 1969, Haroldo de Campos publicou o ensaio “*Tarsila: uma pintura estrutural*” no contexto da retrospectiva organizada por Aracy Amaral, *Tarsila: 50 anos de pintura* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O argumento em questão defende a invenção de uma ‘picturalidade’. Na obra de Tarsila do Amaral, seus desenhos apresentam figurações de ordem molecular, cuja

15 A crônica foi republicada em BRANDINI, Laura Taddei (Org.). Op. cit., p. 77-80.

16 D’ALESSANDRO, Stephanie; PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil.** New York: The Museum of Modern Art, 2018.



força, neste caso, não está na lição do cubismo ou tampouco no nacionalismo ontológico que pode ser traduzido por *brasilidade*. É preciso desconfiar do próprio discurso da artista que vai nesta direção.

“Cada símbolo, cada expressão corresponde aos “traumas” motivados pelos choques que, na vida psíquica normal, se acumulam inconscientemente, até explodirem sob um influxo mais forte, num terreno já predisposto, incapaz então de neutraliza-lo” (1949: 1). A afirmação de Osório César não vale apenas para os alienados como ele tentou situar, mas é capaz de inscrever nas operações que ocorrem no campo dos símbolos, a relação entre figurações e traumas coletivos. Nos anos trinta, Tarsila do Amaral e Osório César foram casados e, longe dos holofotes do pau-brasil e da antropofagia, a pintura de Tarsila do Amaral entra numa figuração mais realista – em voga com a estética advinda oficialmente da União Soviética, onde ela assina a capa da obra de Osório César, *Onde o proletário dirige*, de 1932. Ambos viajaram pela União Soviética, onde César fez observações em hospitais, escolas e centros de pesquisa como assinala Mary Del Priore.¹⁷ Em 1931, a artista realizou uma exposição no Museu de Arte Moderna Ocidental de Moscou. Essa picturalidade que Tarsila desenvolverá nos anos trinta, não é apenas determinadas pelo período histórico, cujo foco realista se impõe com vigor, e do seu novo amor, sua vida com Osório César, embora esses dois fatores sejam vetores que sirvam para explicar essa viragem. Mas o que é mais interessante é como a artista empresta, por exemplo, as figurações mineiras das paisagens pau-brasil ao arraial de Canudos para o livro de César publicado em 1939: *Misticismo e Loucura*. Mesmo diante de um campo que vinha sendo afirmado na França e na Inglaterra, César baseou seus estudos a partir da experiência no hospital do Juqueri onde trabalhava, em São Paulo¹⁸. Com a tese ele buscou: “salientar o fator de mistura racial como responsável, em parte, pelo desenvolvimento em nossa gente do terreno místico”, afirmando ainda que “por isso estudamos demoradamente as crenças dos povos primitivos e o seu

17 DEL PRIORE, Mary. **Tarsila. Uma vida doce-amarga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 96.

18 CÉSAR, Osório. **Misticismo e Loucura**. São Paulo: Oficinas gráficas do Serviço de Assistência a Psicopatas, 1939.



papel na mentalidade dos nossos mestiços”¹⁹.

O grande problema, se pusermos *A negra* nesta equação, foram os mestiços em termos de mentalidade coletiva a partir do trauma, da explosão da violência e dos conflitos internos das raças.²⁰ Ora, o país não obedecia mais à fórmula de Silvio Romero que situava a África na cozinha, a América nas selvas e a Europa nos salões”²¹, conforme citou o médico Nina Rodrigues. Impregnado com a dicção da antropologia física e positivista diante dos efeitos deterministas e bastante influenciado por Silvio Romero, Rodrigues buscou estudar com seriedade os efeitos de degenerescência da raça na qual inclui Canudos²², o que fara coincidir com Osório César, cujo livro foi ilustrado por Tarsila do Amaral.

Embora tenha atentado para a questão dos alienados, César se vale de um vocabulário positivista e colonial a partir do mito das três raças – a branca ou europeia, a ameríndia e a negra – para abordar o caráter “poliforme” de “hereditariedades diversíssimas”²³. Nesse sentido, Tarsila do Amaral, que contribuir no livro com ilustrações, copiou desenhos de Rugendas a partir dos povos ameríndios “Pury” e “Machacari” (sic), seguindo ainda descrições de “candomblezeiros”, ou ainda de mulheres em êxtase religioso cujo quadro clínico foi apresentado como histérico. É nesse contexto que os desenhos

19 Por outro lado, o autor evoca uma dimensão afetiva que se formou historicamente com a abolição da escravidão: *A extinção da escravidão no Brasil não foi uma solução, pacífica ou violenta, de um simples problema econômico. Como a extinção do tráfico, a da escravidão precisou revestir a forma toda sentimental de uma questão de honra e pundonor nacionais, afinada aos reclamos dos mais nobres sentimentos humanitários. Para dar-lhe esta feição impressionante foi necessário ou conveniente emprestar ao Negro a organização psíquica dos povos brancos mais cultos. Deu-se-lhe a supremacia no estoicismo do sofrimento, fez-se dele a vítima consciente da mais clamorosa injustiça social. Em tal emergência podia protestar, debalde, conta estes exageros a História toda, que nos mostra a escravidão como um estádio fatal da civilização dos povos; em vão continuaria a oferecer-lhe tácito desmentido a África inteira, onde a intervenção dos Europeus não conseguiu diminuir sequer a escravidão; sem fruto podia clamar o exemplo dos nossos Negros e Mestiços, livres ou escravizados, que continuavam a adquirir e a possuir escravos. O sentimento nobilíssimo da simpatia e piedade, ampliado nas proporções de uma avalanche enorme na sugestão coletiva de todo um povo, ao Negro, havia conferido, ex-auctoritate própria, qualidades, sentimentos, dotes morais ou ideias que ele não tinha, que ele não podia ter; e naquela emergência não havia que apelar de tal sentença, pois a exaltação sentimental não dava tempo nem calma para reflexões e raciocínios. Em compensação, inconscientemente, nesta ilusão benéfica e progressista, operava-se para o Brasil a maior e a mais útil das reformas, - a extinção da escravidão.*

In: CÉSAR, Osório. **Simbolismo místico nos alienados**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1949.

20 RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia da Editora Nacional, 1945, p. 22

21 ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Rio de Janeiro: 1888, p. 10-11.

22 RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Op. cit., p. 30.

23 CÉSAR, Osório. **Misticismo e Loucura**. Op.cit., p.35.



de Tarsila compreendem o arraial de Canudos, que nas palavras de Osório César foi o “teatro do mais doloroso e sangrento drama da nossa história, motivado pelo fanatismo de um povo rude como é o sertanejo do norte – produto complexo de nossa formação etnológica”²⁴. Entre as belas páginas de descrição biográfica de Antonio Conselheiro, onde são narradas a sua vida e sua morte, que são interrompidas por uma citação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Estrutura em vertigem

O que se propõe aqui é que as pinturas de Tarsila do Amaral, o que inclui seus desenhos, esboços e até as crônicas, são mapas figurais que vão além de toda e qualquer biografia ou retrato de época, mas são figurações conflitivas que permitem uma compreensão dialética entre um piscar de olhos documental à imaginação. Esse contexto ampliado se deve a um descompasso que a arte não soube imitar ou ultrapassar, pelo menos no âmbito do vocabulário das vanguardas. Toda a invenção de Tarsila do Amaral não está sincronizada com o lento debate brasileiro sobre raça e mestiçagem, ela se move em direção ao futuro onde encontra discussões mais diversas no começo do século XXI, sem que, com isso, se fixe, em nenhum tipo de essencialismo. Por isso que não convém regredir ao rés-do-real para moralizar figurações. Nesse sentido, Haroldo de Campos mantém a estrutura aberta no campo pictórico.

O argumento de Haroldo de Campos investe na invenção de uma picturalidade em Tarsila do Amaral. Na obra da artista, o cubismo, por exemplo, ultrapassa o nível do serviço militar obrigatório e seria a partir de suas pinturas que deveria se desenvolver uma história estrutural da pintura brasileira. A partir de Haroldo de Campos, pode-se chamar a atenção para os vestígios moleculares que existem nas suas figurações em combate. Molecular é uma forma de marcar um contraponto ao estrutural naquilo que a obra estabelece em termos de relações. Ora, segundo Haroldo de Campos, ao extrair da lição do cubismo que as relações são mais importantes que as coisas, os objetos, quem é retratado, entra-se numa relação às imagens dialéticas produzidas por ela, sobretudo no que diz respeito à redução – sem ser minimalista – e a coexistência de elementos básicos, onde se estabelecem relações novas e imprevistas, sobretudo no âmbito da sintaxe visual.

24 CÉSAR, Osório. **Simbolismo místico nos alienados**. Op. cit, p 114.



Seria por esse viés que a artista “seleciona” e “critica” – sendo esse um princípio antropofágico, ainda seguindo o argumento de Haroldo de Campos. Nesse sentido, não é apenas o lirismo sóbrio e pátrio que predomina nos ângulos pau-brasil e antropofágico, mas um trânsito metonímico da paisagem que, no caso de *A negra*, produz curtos-circuitos metafóricos. Para Haroldo de Campos, a metáfora sai revitalizada desse processo. No entanto, ao observar as forças moleculares – que aqui vêm dos “psicogramas”, de Carl Einstein, e da linhagem estrutural proposta pelo próprio Haroldo de Campos, a alegoria não se sustenta em *A negra*. Por isso, a realidade não entra tanto como um elemento fundamental na sua acepção realista como ocorrerá com Portinari. Tarsila resiste numa ingenuidade construída a esse tipo de abordagem. Por esse antídoto que vem da própria pintura – como se nela houvesse a crítica necessária à imagem – a alegoria não encontra solo fértil para se manter por muito tempo. Novamente, é preciso considerar a história da recepção da obra como observou Renata Gomes Cardoso²⁵ que não é o foco desta leitura, salvo quando aponta que ela é modal e passível de mudança. Há, todavia, uma recepção que entra no universo das formas e que responde – ainda que se trate de uma resposta não de todo consciente – a artistas que retomaram os elementos moleculares de Tarsila. Seja uma artista como Lygia Clark, a qual Pérez-Oramas faz referência à *Baba antropofágica*, mas também surgem nomes como Carmela Gross, que retoma o título *A negra*, em 1998, ou simplesmente num jogo ainda mais molecular como faz Solange Pessoa em seus desenhos e pinturas.

Seguindo pela dimensão estrutural, a violência não deixa de estar presente. Para formular de modo objetivo, *A negra*, de Tarsila do Amaral não é uma pintura inocente protegida sob a capa do cubismo. Existem nela elementos de violência estrutural e molecular que serão redimensionados a partir da antropofagia. A partir desses traços existe uma redescoberta na ordem do trauma e do recalco que passa a explodir em termos de figurações em luta a partir da disputa de imaginários, fato que é inerente a todo e qualquer movimento modernista. Tarsila embora exista sob a forma de assinatura de *A negra* põe em movimento as experiências óticas brasileiras, mostrando que o Brasil foi muito mais inventado do que descoberto. Essa pintura assume a parte maldita da sociedade brasileira e não à toa que os

25 CARDOSO, R. G. (2016). *A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação*. In: **Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais**. 15(2), 90–110. <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20394> (último acesso 16 de janeiro 2024).



recalques se sobressaem quando se permanece diante desta pintura ao nível mais baixo da representação.

Por focar na relação, e não nas coisas ou nos objetos, trata-se ainda de uma obra que pode ser lida aos saltos, ela é um exemplo que merece destaque na história estrutural da pintura brasileira como reivindicou Haroldo de Campos, a partir de leituras de morfologia cultural, onde outras vizinhanças são possíveis. Em termos de paleta, para regressar aos tons terrosos do corpo da figura que ocupa o primeiro plano, é possível se aproximar da *Mulher Tapuia*, de Albert Eckhout, de 1641, ou ainda, mais no âmbito das cores no fundo, da pintura concreta onde pode-se marcar um diálogo com a obra de Judith Lauand ou mesmo com o grupo Ruptura do qual Lauand fez parte. Mas esses saltos aqui propostos seguramente não são vistos com bons olhos no âmbito da história da arte, pois perde-se a espessura da especificidade de cada projeto bem como seu período histórico. Esses são apenas alguns roteiros de leitura de *A negra*, cuja possibilidade de relações parece não se esgotar.

Talvez uma vizinhança seja possível para demonstrar a força estrutural desta obra, seu caráter ambíguo, sua falsa ingenuidade. *O modelo* foi pintado no mesmo ano, em 1923. A figuração concretiza idas e vindas ao abstracionismo geométrico. A pintura dispõe de uma estrutura multifocal, enquanto que o modelo, despido de gênero, posa, sentado sobre os próprios joelhos. O corte nos joelhos e nos pés produz uma estranha anatomia que, apenas com o corte de cabelo, típico dos anos vinte, permite identificar um corpo humano provavelmente feminino. Os planos geométricos variam e o modelo parece participar, emprestando parcialmente seu corpo humano aos motivos ao seu redor. Mais ao fundo a paisagem está mais clara, seja por uma ideia de janela ou por outra pintura que integra o atelier. A aparição fantástica de *O modelo* não deixa de alimentar o imaginário a partir de um detalhe minimalista do rosto humano: o nariz. Teria a artista entrado em tal detalhe da anatomia para retirar de uma parte bem específica toda a expressão de um corpo que posa? Os vestígios estruturais circulam na obra bem como suas forças moleculares. Até o presente momento as obras, *A negra*, e *O modelo*, ambas de 1923, nunca foram expostas lado a lado, compondo assim um fenômeno mais pictural que deveria fazer parte de uma história estrutural da pintura onde Tarsila do Amaral ocuparia um lugar fundador.

No caso de *O modelo*, sua anatomia literalmente circula, pois, a imagem ganha



um novo contexto na revista *Jaraguá* publicada em 1952. Cecilia Braschi observa que entre a imagem de 1923 e a de 1953, a arquitetura moderna e tropical, exuberante e cosmopolita, ocupa o que antes era sóbrio e cubista.²⁶ Os anos cinquenta na obra de Tarsila do Amaral é permeável as figurações arquiteturais entre montanhas e arranha-céus, frutas e vegetações. A questão da violência estrutural – com justeza – está à porta de toda discussão no âmbito das artes e da literatura, assim como ela põe em questão toda a ideia de fontes, informantes e alterações de formas de circulação conforme demarca muito bem Irene Albers e Éléonore Devevey²⁷ a partir da noção de palavras espoliadas. Histórias que foram contadas e transmitidas na África a etnógrafos, administradores e comerciantes ganharam uma nova circulação a partir do circuito das próprias vanguardas. No estudo de Albers e Devevey, os *Petits Contes nègres pour les enfants de Blancs*, de 1929, escrito por Blaise Cendrars faz parte de um olhar crítico lançado pelas autoras. Junto a Cendrars também figuram Carl Meinhof, Leo Frobenius e Carl Einstein. Não se pode rejeitar as contribuições que esses autores e tantos outros trouxeram, sobretudo o próprio Carl Einstein no entendimento dos movimentos de arte e de suas tensões nos anos vinte. Mesmo que a sutilidade discutida no número da revista *Gradhiva* se refira ao contraste entre as práticas de procedência cada vez mais presentes em museus europeus, na literatura a circulação do que poderia ser chamado de palavra confiscada é mais peculiar e sem nenhuma forma de demarcação precisa.

A Negra, de Tarsila do Amaral, é uma imagem que faz parte deste olhar que Albers e Devevey lançam do ponto de vista filológico, buscando não a fronteira ou o controle, mas o entendimento de transferências culturais, cujos agentes circulam entre arte, etnografia e literatura. O próprio Oswald de Andrade que na sua conferência pronunciada na Sorbonne em maio de 1923, intitulada “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, escreveu que todas as reações “contra a loquacidade sul-americana” foram feitas “pelo sangue negro”. Ao que acrescenta: “O negro é um elemento realista. Ainda vimos isso ultimamente nas indústrias decorativas de Dacar, na estatuária africana, destacada por Picasso, Derain, André Lhote e outros artistas famosos em Paris, na Antologia, muito completa, de Blaise Cendrars.” A partir desse texto, Oswald de Andrade menciona o equilíbrio na obra de Machado

26 BRASCHI, Cecília. Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne. Paris: Gallimard, 2024, s/p.

27 Albers, Irene; Devevey, Éléonore (Org). Paroles spoliées. Itinéraires de la littérature orale. **Gradhiva**. n. 38. Paris: Musée du Quai Branly, 2024.



de Assis, que captou muito bem as nuances e saltos dialéticos com a abolição da escravidão e seu momento posterior na nascente república brasileira, mas não cita Silvio Romero como um autor que esteve atento do ponto de vista histórico e filológico.

A resposta de Tarsila que mescla as memórias da infância e Freud, marcando a presença da negra no próprio inconsciente pode não condizer com o resultado que pode ofender membros de comunidades afro-brasileiras e, por isso, a representação corre o risco do caricatural, retornando contra o que a própria artista escreveu sobre o retrato numa de suas crônicas: “Para mim um retrato deve ser uma coisa tranquila, séria, definitiva como um monumento sereno que a gente contempla sem se cansar. A estilização, ou a deformação, cai na caricatura, e como tal, torna-se obra para ser vista rapidamente. O retrato tem que ser trabalhado, acabado, polido e limpo como um automóvel [novo] em folha ao sair da oficina.”²⁸ A linguagem próxima do futurismo e até mesmo da forma surrealista da comparação leva aos limites a definição de retrato. A negra, com seu olhar, contempla sem se cansar. Seu olhar permanece inquieto e promove as figurações de transição ao que seria pau-brasil ou antropofágico. A pintura hesita como se estivesse se posicionando junto ao ritmo proposto por Carl Einstein, a saber, o da luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações. A questão da raça pode muito bem assumir um papel dialético esvaziando essencialismos para que se imagine, por um lado, a partir de uma dimensão estrutural, nacionalismos modais e relacionais, como, de outro, a por as próprias estruturas em vertigem a partir dos próprios vetores das figurações.

Eduardo Jorge de Oliveira é pesquisador do Instituto Suíço de Tecnologia, em Zurique. É autor de **O mundo a zero: Drummond, Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo e as máquinas do mundo**, 1ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2024 e **Invented Skins. Epidermal Readings in Brazilian Art and Literature**. Zurich, Suíça: Think Art/Diaphanes, 2025.

28 ANDRADE, Gênese (Org.). **1923: os modernistas brasileiros em Paris**. São Paulo: Unesp, 2024.





Tarsila do Amaral, **A Negra**, óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, 1923



Prosperidade

O café é o ouro silencioso
De que a gada orvalhada
Arma torrefacções ao sol
Passarinhos assoviam de calor
Eis-nos chegados á grande terra
Dos cruzados agricolas
Que no tempo de Fernão Dias
F da escravidão
Plantaram fazendas como sementes
E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas
Eis-nos deante dos campos atavicos
Cheios de gallos e de rezes
Com porteiras e trilhos
Usinas e egrejas
Caçadas e frigoríficos
Eleições tribunaes e colonias

BIENALSUR: CARTOGRAFIAS DISIDENTES PARA UN PROYECTO (IN) DISCIPLINADO¹

Diana Wechsler

Desde el Sur del Sur, en distintas ocasiones los artistas eligieron cuestionar las posiciones preestablecidas y los mapas fueron en esa acción objeto de revisión y rediseño. Pensando el Sur, Joaquín Torres-García, dio quizás una de las primeras señales en este sentido con su mapa invertido.

Hace unos años, Charly Nijensohn un artista que elige sitios de naturaleza extrema para situar su mirada insiste en que: “si estamos en el Polo norte, cualquier paso que demos será hacia el sur”. El relativismo queda instalado. El sur no es necesariamente un punto cardinal sino más bien un lugar desde donde pensar: un sitio de enunciación que en el momento en que lo expresamos connota aquello que decimos. En este sentido, pensar desde el sur es equivalente a pensar desde otro lado: un ejercicio que reside en la base de BIENALSUR, este ensayo continuo destinado a trazar otras dinámicas para y desde el arte contemporáneo.

¹ Ver Nota Final.



A partir de un presente que demanda una revisión radical y desde una perspectiva crítica, recordemos que quienes hacemos BIENALSUR *buscamos* ejercer la (in)disciplina, pensar desde el presente e interrogar, con el arte contemporáneo, distintos conjuntos patrimoniales, colecciones, repertorios de imágenes, documentos, archivos, con el propósito de contribuir a abrir otras vías para una lectura de algunos aspectos de nuestro tiempo y con ellas, dar espacio a otras miradas, incluir otros actores y hacer del lugar del arte un sitio para el pensamiento.

Como estrategia se llevará a cabo una presentación del proyecto, a través de una breve selección de obras que formaron parte de distintas ediciones y exposiciones y que fueron exhibidas en diferentes sedes. Con ellas -a su vez- se ira vislumbrando el trazado de una cartografía alternativa que gana territorios a partir de las dinámicas colaborativas y en red que establecemos. Se irán revelando, además, algunos aspectos que caracterizan la curaduría de BIENALSUR, signada por el ejercicio de lo experimental y la investigación.

Dentro de la cartografía de cada edición se establecen kilómetros que renombran y resitúan espacios y a partir de ellos y, de los lazos conceptuales entre los proyectos radicados en cada sede, se trazan rutas que van cociendo territorios y poniendo en relación lugares y comunidades. Esta estrategia simbólica da lugar a visualizar otras vías dentro de este vasto relato curatorial multisituado.²

Las artistas seleccionadas para este ensayo –que forman parte de distintas exposiciones – eligieron mapas, bibliotecas, archivos para presentar ante el espectador el desafío de mirar y volver a ver, de preguntarse sobre aquellos datos, hechos, imágenes e imaginarios que suelen darse por sentados. En suma, para desmontar los presupuestos que rigen las lógicas cotidianas en

2 Sintéticamente estas son las claves que dan la pauta de la singularidad de **BIENALSUR**.

- Plural, polifónico, que tiene el derecho a la cultura, a la diversidad y al acceso en la base de sus propósitos
- Horizontal, democrático y en red
- Es un proyecto Multi-situado que ocurre a la par, en más de 70 ciudades distribuidas en los distintos países y continentes
- Trabajamos en simultaneidad: exposiciones, intervenciones, activaciones, performances, y distinto tipo de ensayos que buscan poner en discusión las inercias de sentidos y dinámicas, la idea de “obra nueva” o de “originalidad” en favor de las de “work in progress”, “investigación-creación”, “sitio específico”, “activación de sentidos nuevos”, “interpelación situada”. (Creemos, por ejemplo, que una obra de un mismo artista puede formar parte de intervenciones en espacios distantes generando activaciones plurales, o bien, nos interesa sostener propuestas que por su versatilidad e interés pueden detonar sentidos y cuestiones en distintos horizontes culturales y contextos temporales), cfr. bienalsur.org



razón de elementos residuales, o no tanto, de procesos culturales (y políticos, siempre) del pasado.

En este sentido, se intenta invitar a suspender por un rato los saberes que permiten sostener las certezas con las que se transita, para pensar – con estas obras en las que resuenan pasados diversos– las condiciones de nuestro presente. A través de las obras elegidas, las cartografías disidentes y las relecturas de archivos y documentos gráficos conducen a desactivar las inercias del pensamiento y desmontar los relatos canónicos. En suma, son una invitación a alumbrar desde otras perspectivas, otros futuros.

Recordemos que entre los instrumentos de control, los mapas han ocupado históricamente un sitio clave al representar espacios y territorios y señalar posiciones que se imprimieron en el imaginario de occidente como verdades indiscutidas, objetivas, que permiten identificar aspectos del mundo a partir de convenciones naturalizadas que, por tanto, no se reconocen habitualmente como tales. Ofrecen una realidad –en palabras de Estrella de Diego– domesticada, que encierra, quizás como toda domesticidad, complejas dimensiones de lo real.³

Entonces, ¿qué ocurre cuando desde una mirada alternativa se revisan o dislocan estas convenciones? Y ¿qué pasa cuándo sobre ellas se muestran otros datos o recorridos que usualmente no aparecen?

Al observar los circuitos internacionales de arte ritmado en su diseño por eventos, como la Bienal de Venecia o San Pablo por mencionar a las más antiguas y de mayor impacto en nuestra región, o las grandes ferias –Basel, Paris+, Arco y algunas más–, emergen rápidamente lógicas y dinámicas que replican las de la circulación de otros bienes.

Como se mencionó más arriba, Joaquín Torres García en 1935 afirmaba: “ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición y no como quiere el resto del mundo”⁴, un gesto drástico que buscó abrir perspectivas nuevas dentro de la escena sudamericana.

Hoy, desde posiciones conceptuales radicales, numerosos artistas construyen mapas que son un indicio de las vías alternativas que pueden dar lugar a lo que

3 DE DIEGO, Estrella. **Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente**. Madrid: Siruela, 2008.

4 GARCÍA, Joaquín Torres. La Escuela del Sur. In: **Universalismo constructivo**. Madrid: Alianza, 1984, p.193.



llamamos cartografías disidentes, atravesadas por distintas conflictividades.

¿Quién fue?, obra que pertenece a Graciela Sacco, quien solía plantear este tipo de provocaciones involucrando necesariamente y de forma directa al espectador, abre esta serie. En este caso, entre imagen y texto la incomodidad surge de inmediato. La pregunta resuena en cada uno de los que se enfrentan a la obra que, por su carácter gráfico y el montaje en secuencia, repone la situación de muro urbano, destino original de este trabajo. Pensada entre un grupo de cartografías disidentes, esta obra reenvía la pregunta a la historia, se vuelca sobre aquellos responsables del orden mundial y lo pone en cuestión.

Desde otra posición, Paola Monzillo presenta seis cuadernos de páginas blancas delicadamente ilustradas que son el espacio en donde ofrece una colección de imágenes precisas en su capacidad evocadora, de las diferentes formas de representación del planeta que distintas sociedades y épocas, se fueron dando. La variedad de este recorrido contribuye a ampliar perspectivas: desde la cosmogonía hindú de la tierra sostenida por elefantes que están a su vez sobre una tortuga gigante y la representación del cielo y la tierra en el antiguo Egipto, pasando –entre muchas más– por unas en las que el globo terráqueo se muestra flotando en el espacio.

Junto a estos cuadernos que ofrecen un registro más o menos objetivo de las distintas aproximaciones a posibles representaciones del mundo, se revela otra configuración, singular, íntima que enlaza materialmente elementos de texturas y cualidades distintos: una almohada apoyada en el suelo tiene bordado un texto: El territorio que habito, y éste, a su vez se proyecta en decenas de hilos sobre el muro para dibujar el perímetro de un planisferio. “Esta materialidad compartida de las palabras con el mapa, vinculan la almohada a la pared, transformando dos abstracciones en un cuerpo” señala Paola.

Como contrapunto respecto de ese amplio repertorio de figuraciones, Agustina Woodgate presenta otras alternativas: en vez de trazar líneas que ordenan mundos, las borra. Lija insistentemente la superficie de mapas de hule y globos terráqueos –aquellos dispositivos que solían usarse en las escuelas–, elimina fronteras, nombres, huellas de los sistemas que regulan las lógicas de esas convenciones. El resultado: superficies tersas, de tonos atenuados, como si una neblina blancuzca lo cubriera todo. En suma, se trata de nuevos mapas, que abren entre muchas otras, dos perspectivas posibles: una, aterradora, en la que desaparecieron todas las indicaciones orográficas, de presencia de



agua o vegetación, por ende, un mundo vacío, inhabitable; otra, que por la ausencia de divisiones o señales políticas se ofrece como un horizonte donde imaginar nuevas experiencias.

Entre la imaginación, el sueño y la pesadilla, el borramiento esperanzador o atemorizante que atraviesan las cartografías de Monzillo y Woodgate, el trabajo de Voluspa Jarpa introduce otros mapas que presentan aspectos negados a la memoria colectiva: los movimientos de personas que fueron exhibidas en los zoológicos humanos. Trasladadas del sur hacia el norte, de las periferias colonizadas a las metrópolis coloniales, los representantes de las distintas comunidades fueron sometidos a la mirada de científicos que ensayaron teorías que sirvieron para cimentar las desigualdades, la dominación y el racismo. Pero no solo fue esta la mirada que degradó a mapuches, onas y otros colectivos, también fueron convertidos en espectáculo masivo para la burguesía europea. Las interferencias gráficas de Jarpa se ejercen sobre los mapamundis que en distintos momentos de la historia buscaron revelar el aspecto del mundo y, sobre todo, delimitaron los territorios coloniales.⁵

Sus cartografías, dejan al descubierto otras capas del proceso colonial iniciado en el siglo XVI y reactivado con las reglas del capitalismo industrial a partir del siglo XIX, aquellas que muestran las maneras en que se manipularon las conciencias y con ellas las representaciones de un nosotros y unos otros que justificaron el expolio y la dominación.

El ensayo de investigación que realiza Voluspa sitúa en el planisferio las ciudades en las que se llevaron a cabo un tipo singular de exhibición: los zoológicos humanos. Práctica de afirmación colonial y delineamiento del racismo, llevada a cabo en Europa, a partir de 1815 y hasta 1958.

A partir de identificar las ciudades sede de los zoos humanos, identifica también los sitios de origen de esos sujetos expuestos, señala los flujos de circulación forzada de esas poblaciones desde Patagonia u otros confines hasta la variedad de ciudades europeas que los alojaron. Su trabajo pone en evidencia la gestión sostenida de una política colonial que buscó con este

5 PÉREZ RUBIO, Agustín. (Edit.) **Voluspa Jarpa, Altered views**. Chile: Antena, 2019. Esta publicación recoge la presentación realizada por Jarpa con curaduría de Pérez Rubio para la 58 Bienal de Venecia. Allí presentó por primera vez su proyecto del Museo Hegemónico cuyo proceso de investigación y desarrollo tuvo continuidad en la muestra presentada en La Térmica, (Málaga, BIENALSUR) entre julio y noviembre de 2021 con curaduría de Diana Wechsler cuyo libro-catálogo fue publicado por La Térmica en 2022.



tipo de prácticas afirmarse en el sentido común de la sociedad europeo-occidental a partir de la construcción de las nociones de exótico, salvaje, finalmente de otro diferente al que sería legítimo someter.

Como contrapunto a este señalamiento de la artista chilena, el trabajo 300 actas de Cristina Piffer, que integro la muestra *La mirada que separa de los brazos*⁶, pone a la par una serie de actas de bautismos de indios espejadas que constituyen una muestra de las maneras en que las comunidades de pueblos originarios fueron forzados y degradados incluso en su propia tierra. El sentido de denuncia de este trabajo lo muestra conceptualmente en dialogo con el de Jarpa, ya que ella no solo trabaja con mapas, también construye un vasto archivo de imágenes y textos con los que produce una serie de dispositivos que presentan la información recogida ante el espectador.

Volviendo a Jarpa, también incluye un repertorio a modo de archivo en el que el publico al leerlo se ve reflejado y en ese acto, cuestionado ya que en estos espejos dorados reproduce fragmentos de las publicaciones de, entre otros Darwin y Gobineau, y en contraste, en material fotografico, su archivo construye un repertorio documental ligado a los grupos de personas exhibidos en los Zoo humanos, las características de los sitios, las publicidades y todo tipo de material relativo a estos eventos en el espacio de exposición. Estos elementos permiten identificar muchos de los discurso que de manera residual (o no tanto) siguieron operando en las construcciones socio-culturales de algunos sectores como los que llevaron adelante las Exposiciones Universales que Jarpa mapea y analiza.

Pero, si las cartografías revisitadas por las artistas elegidas asumen formas y proyectan ideas que los mapas convencionales no ofrecen, es necesario señalar que con los archivos ocurre algo similar.

Los recursos visuales son en este caso la clave para situar a esta exhaustiva investigación de la artista chilena en el espacio del arte contemporáneo. Indaga y asocia imágenes (carteles, caricaturas, filmaciones, fotos, postales, dibujos científicos) y textos (ensayos científicos, filosóficos, periodísticos) de diferentes épocas con los que ofrece distinto tipo de obras. Su objetivo: provocar un choque de sentidos con los que, como mínimo, instalar el extrañamiento. La investigación de Piffer avanza en el mismo sentido y abre

⁶ La mirada que separa de los brazos, un proyecto sobre Arte, Política y Memoria, de Florencia Battiti, en el Centro Haroldo Conti, en **BIENALSUR, 2017**.



otras ventanas hacia la lectura crítica de la historia.

La estrategia de que el espectador se vea reflejado en lo que lee se encuentra en las propuestas de ambas artistas y reenvía a su vez a la elegida de Sacco, ligadas todas a involucrar a quien se acerca a las obras de forma directa y potente moviéndolo a desestabilizar las posibles certezas o inercias del pensamiento con las que llegó ante ellas.

Volviendo a Jarpa, infografías murales, enormes mapas que muestran las proporciones reales de cada zona del planeta sobreexponiendo las distorsiones normalizadas en los sistemas cartográficos más usados (Google incluido). En ellos, los hilos en tensión convergen de las periferias hacia Europa visibilizando otras formas de la hegemonía. Una estrategia que sitúa nuevamente al público en el lugar incómodo de ver al otro para verse a sí mismo.

Apelando a un espectador activo, la propuesta de estas artistas invita a recorrer, analizar, indagar en la información ofrecida, ordenar la secuencia de imágenes y ponerlas en relación y, sobre todo, desactiva los saberes aprendidos, las lógicas instituidas y desmonta la perspectiva colonial para abrir paso a nuevas perspectivas críticas que arrojan luz sobre el presente.

Y nuevamente, Graciela Sacco. Un trabajo de la serie Bocanada, que inició a mediados de los noventa como interferencia urbana, reactivándola en distintas coyunturas socio histórico políticas, fue creciendo para asumir diversos formatos. Entre ellos, la mesa en la que un planisferio empavonado de betunes deja entrever continentes, países, y claramente las posiciones relativas de norte y sur. Sobre ese campo de batalla, en Sudamérica, un tenedor clavado apresando un sello postal que replica la serie gráfica Bocanada, marca con su presencia una zona de conflicto. La estampa con la boca abierta, reclamante, subraya dramáticamente la violencia del gesto latente en la presencia del tenedor clavado⁷.

"Como al comercio no le importan las fronteras nacionales y el fabricante insiste en tener el mundo como su mercado, la bandera de su país debe seguirlo y las puertas de las naciones que le están cerradas deben ser derribadas".

⁷ WECHSLER, Diana. **Graciela Sacco, nada está donde se cree**. Buenos Aires: Eduntref-ediciones Larriviére, 2015.



A partir de esta cita del geógrafo y teórico social David Harvey⁸, la artista brasileña Mira Flores construye su obra en busca de afirmar visualmente con su mapa que, una de las preocupaciones centrales del capitalismo, es poner al mercado por encima de cualquier otro interés. Así, a través de la costura de cientos de etiquetas de bienes de consumo, produce un textil al que define como *Mapa Mundi*, ya que se trata de una cartografía en la que convergen la geografía, la ideología y la política⁹.

La cubana Glenda Leon, aporta sus *Formas de salvar al mundo* cuya *propuesta nº10* está dada por un planisferio de bordes negros impresos sobre un pizarrón blanco con las divisiones políticas dibujadas con fibra. Al costado, un borrador de fieltro completa la invitación que la obra hace al público como estrategia para salvar al mundo: borrar las fronteras. Es curioso advertir como funciona este trabajo que integra la exposición “Entre nosotros y los otros: Juntos aparte”¹⁰ ya que podría imaginarse un espectador que de un gesto intentara borrar todas las fronteras. Sin embargo, se observa una actitud tímida, cautelosa, de borrado por áreas sin llegar a alcanzar siquiera un continente entero, como si este gesto simbólico pudiera realmente ocasionar algún efecto en el orden real.

Un párrafo más para otra re-configuración territorial que hace de la cartografía su estrategia visual. Se trata del trabajo de Bouchra Khalili, la artista marroquí y *The Mapping Journey Project*, una video instalación que llevó a cabo entre 2008 y 2011 y que formó parte del proyecto que llevamos adelante en colaboración con las colecciones de los FRAC (Fonds Regionaux d’Art Contemporaine de Francia) en el centro Capilla del arte de Puebla, México¹¹. Bouchra presenta en esta video instalación con una tímida y cansada voz en off, la imagen de un mapa. Sobre él, una mano -varias en realidad, en las distintas proyecciones que muestran diferentes edades y permite intuir distintos orígenes- traza con

8 Citado por Mira Flores, en la construcción de la presentación conceptual de su propuesta **Mapa mundi** realizada para el llamado abierto internacional hacia BIENALSUR 2021 (14/02/2020 al 15/06/2020). Proyecto que fue seleccionado por el consejo curatorial y que integró la exposición **Desde el otro lado, derribando fronteras** que con curaduría de Diana Wechsler se presentó en la Fundación Francis Naranjo, Palmas de Gran Canaria, España BIENALSUR2021.

9 Obra expuesta en la muestra Otro orden. Derribando fronteras, en Fundación Francis Naranjo, Las Palmas de Gran Canaria, curaduría Diana Wechsler, **BIENALSUR 2021**.

10 **Km0 de BIENALSUR**, Muntref Centro de arte contemporáneo, co-curaduría de Alex Brahim, Diana Wechsler y Benedetta Casini.

11 Modos de ver. Un ensayo curatorial a partir de la colección de videos de los FRACS (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo de Francia)”, **BIENALSUR 2019**, Puéblalo, Capilla del arte, curaduría Diana Wechsler.



fibra de color la trayectoria sobre el territorio africano de quienes migraron a Europa -quien traza y habla en off es uno de ellos- desde distintas zonas de Africa. Este trabajo hace visible la precariedad de esos tránsitos tanto como la de la condición que empuja a esas personas a migrar, incluso en condiciones inhumanas.

Deseo cerrar este itinerario a través de artistas y obras que ensayan desde un giro cartográfico y archivístico señalamientos de cara a contribuir en el rediseño de una mirada crítica, con dos proyectos en los que convergieron distintas voluntades creadoras. El primero fue el que llevamos a cabo en 2023 en colaboración con el MAMBO de Colombia. El segundo está vinculado a un proyecto virtualmente convergente y colectivo que se exhibe como un caso virtuoso en términos de articulación entre proyectos artísticos y las dinámicas que establece la plataforma que -a modo de work in progress- diseña BIENALSUR.

En el caso del MAMBO, una institución con la que trabajamos desde la primera edición, su director artístico, Eugenio Viola, nos planteó la necesidad de presentar una nueva lectura de la colección en conmemoración de los 60 años de la fundación del museo. Junto con esa acción Eugenio deseó dar continuidad a las interferencias que veníamos llevando a cabo en esa sede desde BIENALSUR (la instalación Somos tiernos de Ivan Argote en 2017, la de Betsabé Romero Señales migrantes en 2019), y juntos elegimos a la artista que podría contribuir con su mirada en este nuevo desafío. Fue Adriana Bustos quien desplegó para la edición de 2023, y después de una exhaustiva investigación, una enorme constelación que incluía aquellos hitos de la colección y la trayectoria del museo. Junto con su enorme dibujo-pintura constelar, instaló en el entorno de su obra una selección de trabajos de la colección que dialogaban y configuraban una constelación ampliada. Y como de constelaciones se trataba esta acción, ya dialogando con la emblemática arquitectura del museo, en una de sus ventanas circulares instaló una pintura en la que registraba el estado del cielo el día en que se fundó el museo. Todos estos gestos sumados a los del curador exhiben otra de las maneras en que las cartografías y los mapas -en este caso de artistas, intelectuales y relaciones convergentes en la historia de una institución- contribuyen a la construcción de otras narrativas a partir de nuevas preguntas que interpelan esos pasados allí reunidos¹².

¹² **BIENALSUR 2023**, Mambo, Bogotá, curaduría de Eugenio Viola.



Con respecto al otro proyecto constelar y en el espíritu global-horizontal de BIENALSUR, contaré brevemente la historia de las *Crown letters*, que a partir de marzo de 2020 y con un encierro virtualmente global debido a la pandemia de Covid19, y entre las numerosas estrategias de resistencia que artistas, intelectuales, en fin, que cada uno fue ensayando para sobrellevar la inesperada y desconcertante situación de emergencia que vivimos, en abril de ese año la artista francesa Natacha Nisic inicia una convocatoria abierta a artistas que desearan integrar una incipiente plataforma que creó bajo el título de *The crown letters*¹³. En simultáneo, y dado que habíamos compartido otros trabajos años antes, me escribió contándome las características del proyecto que estaba iniciando e invitándome a darle un vistazo. La invité a presentarlo en el llamado abierto internacional que para cada edición convocamos, cosa que hizo. El tiempo, las lecturas y consideraciones del consejo curatorial llevaron a la selección de este proyecto que, semana a semana, crecía en número de participantes y en propuestas de cada una de las artistas que lo integraba.

Comenzaron a mejorar las condiciones globales, pero *The crown letters project*, lejos de diluirse, siguió sostenidamente y con más fuerza ya que se había establecido como lugar de encuentro semanal en donde compartir desde la cotidianidad hasta los proyectos y derivas del pensamiento. Entre tanto, el equipo de BIENALSUR siguió trabajando para alcanzar en cada sede las condiciones de posibilidad que permitieron desplegar de manera física, presencial y activa la tercera edición que se llevó a cabo en 2021. En este marco, y después de haber integrado este y otros proyectos que asumieron formato solo virtual, a la sede virtual de BIENALSUR (la única que está en todos los kilómetros o que no registra número de kilómetro), volvimos a sentarnos (zoom mediante) con las *Crown letters* (como identificamos rápidamente a este colectivo) para invitarlas a imaginar una versión física, material, presencial del proyecto en el marco de las exposiciones programadas dentro del eje curatorial modos de habitar. De estas conversaciones surgió el formato mural de *The crown letters* que exhibe a modo de gráfico de barras (en el que cada columna representa una semana), las imágenes que identifican cada uno de los proyectos que fueron sumándose a esta activa plataforma dándole otra visibilidad y contribuyendo a materializar a la manera de un archivo del presente, el día a día de estas más de setenta semanas de pandemia.

13 **The Crown Letter** <http://crownproject.art> última consulta 31 de octubre 2021.

Sede virtual BIENALSUR <https://bienalsur.org> última consulta 31 de octubre 2021.



Por otra parte, el diálogo entre las *Crown letters* y quienes pensamos la curaduría de BIENALSUR, llevó a que Manuela Morgaine, una de sus integrantes, retomara uno de los lemas de nuestra plataforma con el que buscamos tender puentes en un mundo que construye muros, para comenzar el desarrollo de la convocatoria *Erase borders* dentro del espacio de *Crown letters*. La sinergia entre uno y otro proyecto queda expuesta junto a la necesidad de dar una resolución simbólica a problemáticas contemporáneas con la convicción de que el arte debe intervenir en ellas con sus propias herramientas y lógicas.

Ensayos para un humanismo contemporáneo

La construcción de un nosotros está atravesada por las marcas de inclusión y exclusión que la definen. Como toda construcción socio-cultural es, además histórica. Pero, ¿cuál es el alcance de esas construcciones? ¿En qué medida ideas y prácticas que identificamos como del pasado persisten de manera latente en el presente, como agazapadas, a la espera del momento apropiado para volver a jugar en la superficie?

Esas tensiones entre lo residual y lo emergente son las que se debaten en la construcción de la hegemonía que, como sabemos, negocia continuamente con ambos flujos para sostenerse.

Allí la razón de este tipo de reflexiones desde el espacio del arte contemporáneo. Si una pregunta latente a lo largo de este ensayo es: por qué cartografías y archivos en el proyecto creador de un conjunto de artistas; o, inclusive, por qué insistir en BIENALSUR con cartografías peculiares y con la marcación del sur como sitio de enunciación de quienes pensamos y producimos en el marco de este proyecto, creo que la respuesta se va dando en el recorrido.

Elegimos desplegar una política del arte que trabaja desde el presente, que busca sondear e intervenir no solo la superficie sino también en las capas de pasados diversos y sus resonancias en la actualidad. El recorrido por la cartografía de BIENALSUR, siguiendo a su vez los gestos de apropiación de mapas y archivos de las artistas citadas que hoy se retiene como ensayo en este artículo, forma parte de un proyecto más amplio que enlaza ensayos que, como estos localizados en Málaga, Buenos Aires, París, Canarias, Montevideo, Córdoba y varios sitios más, buscan desocultar realidades, descolonizar miradas e invitar a recrear otros circuitos y dinámicas para el arte contemporáneo que favorezcan el pensar nuevamente qué sociedad



habitamos y cuál queremos construir.

Ante una crisis civilizatoria como la que estamos viviendo creemos que es posible ofrecer algunas instancias para la reflexión y la emergencia de otras miradas. Estamos convencidos de que es desde y con la cultura que estas cuestiones pueden darse, que es con y desde espacios abiertos, como la universidad pública en donde se incubó BIENALSUR, que es posible desarrollar proyectos independientes, libres, creativos, críticos, en el sentido más amplio que podamos darles a estas nociones.

Jugando con el anacronismo, transitamos nuestra experiencia que abreva en fuentes diversas y ensaya recursos también diversos ante condiciones de lo más variadas. Por eso, cierro este texto recuperando un género de comienzos del siglo XX, el del “manifiesto” intentando con él abrir la posibilidad de repensar aspectos que creemos que aún están vivos -en términos aspiracionales- de aquellas utopías modernas.

In-disciplina. Solidaridad. Acceso. Horizontalidad. Sustentabilidad.

Capacidad de convivir en la diferencia, en la duda, de observar y poder ensayar caminos alternativos, de advertir la normatividad presente en los lenguajes y las sociedades comprendiendo y respetando su diversidad.

Elementos que forman parte de los principios que nos mueven y que nos llevan a promover el hacer de cada espacio de arte un espacio de pensamiento y con él a ensayar formas para el desarrollo de un humanismo contemporáneo.

Somos in-disciplinados. Hacemos disidencia¹⁴. Rompemos las inercias del hábito, del acto reflejo que gobierna las dinámicas sociales, culturales, interpretativas. Asumimos en cambio una posición pro-activa, emancipada, creativa, reflexiva, crítica donde lo presencial, lo situado, la producción local frente al traslado de obras y los rasgos ligados a todo esto forman parte de una acción destinada a romper el aislamiento y el individualismo y volver a construir comunidad... física, presencial, real.

En síntesis, buscamos abrir la posibilidad de repensar algunas dimensiones de aquellas utopías modernas que creemos que aún merecen ser transitadas: creemos que es posible seguir reivindicando la Solidaridad, el Acceso, la

14 SADIN, Eric. **Faire sécession**. París: L'échappée, 2023.



inclusión, la Horizontalidad, la Sustentabilidad...

Por sostener estas promesas de la modernidad, y aunque sólo se trate de situar un grano de arena en el desierto, creemos que vale la pena ensayar estrategias para el desarrollo de un posible humanismo contemporáneo. Por la búsqueda obstinadamente creativa nos movemos hacia el encuentro de esta dimensión.

Porque con estos recursos buscamos alumbrar otros futuros: seguimos BIENALSUR!

Nota Final

BIENALSUR se construye como un work in progress en continuo diálogo de manera horizontal y en red. Desde 2015 Aníbal Jozami y yo iniciamos este ensayo permanente con unas primeras mesas de conversación a partir de las condiciones en las que el sistema del arte contemporáneo internacional venía funcionando. Estas primeros encuentros estuvieron integrados por Ticio Escobar, Estrella de Diego, Nestor García Canclini y Enrique Aguerre. A partir de estas conversaciones, decidimos convocar a distintos actores de la escena artística -desde coleccionistas, críticos, filósofos, artistas, curadores, etc- a llevar adelante diálogos públicos bajo el lema de SUR GLOBAL. Entre noviembre de 2015 y el comienzo de la primera edición en agosto de 2017 realizamos 13 encuentros de estas características en los que llevamos a debate cuestiones como los lugares del arte, de los artistas, las prácticas artísticas y el mercado, las claves de distintos proyectos creadores poniendo en conversación por ejemplo a Oscar Muñoz y su curadora Marta Gilli con Annabella Geiger y Estrella de Diego y Graciela Sacco y yo. Esta entre otras mesas que trataron cuestiones de Arte y Memoria, coordinadas por Florencia Battiti de la que participaron por ejemplo Voluspa Jarpa y Graciela Sacco, o Arte y medio ambiente, coordinada por Fernando Farina de la que participó, entre otros, Makoto Asuma y su curador Marcello Dantas. A lo largo de este primer tramo de diálogos públicos que tenían por objetivo el pensar juntos los caminos a seguir participaron también Gilles Lipovetzky reflexionando sobre la Estilización del mundo, Tatiana Trouvé, Charly Nijensohn, Dias&Riedweg, Christian Boltansky, Katsuhiko Hibino, Raul Antelo y muchos más contando además con una nutrida participación de públicos. Hasta el momento se llevaron a cabo más de 20 encuentros SUR GLOBAL cuyo registro en video puede verse en el siguiente link de la web <https://bienalsur.org/es/page/sur-global?section=sur-global&edition=3> BIENALSUR ha recibido el reconocimiento de UNESCO lo que le permite usar su logo de forma integral desde 2019; fue invitada a participar entre 10 proyectos de arte y cultura del Foro Internacional para la Paz, París 2019; el premio al proyecto cultural de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges (2021); recibió el premio Konex al proyecto cultural en 2023. Fue distinguida con el Premio Gratia Artis de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina, 2024.

Diana Wechsler é pesquisadora do CONICET, curadora e diretora artística de MUNTREF e BIENALSUR. Dirige *Estudios Curatoriales* e recebeu distinções dos governos argentino e francês (Chevallier des Palmes Academiques).





Paisagem

Na athmosphera violeta
A madrugada desbota
Uma pyramide quebra o horizonte
Torres espirram do chão ainda escuro
Pontes trazem nos pulsos rios bramindo
Entre fogos
Tudo novo se desencapotando

ENFIAR O ORVALHO: AS PEGADAS DE UM HERBÁRIO¹

Luz Rodríguez Carranza

Tradução de Joaquín Correa

Modos de existência

Silvanie Maghe, ilustradora belga, descobriu, em 2003, a obra de Emily Dickinson, poeta americana do século XIX. A jornada que se inicia a partir desse momento é um caso muito particular da prática que Etienne Sauriau² chama de *instauração*: dar a um ser um outro modo de existência. Tudo o que existe pode ser algo a mais, e para que isso aconteça é necessária uma ação instauradora, um processo com avanços e fracassos. Não é tanto uma invenção ou construção, nem uma reconstrução, mas sim um “‘plus’ de existência”³. No processo não há objeto nem sujeito, mas uma relação que dele emerge: é precisamente isso o que acontece – e é exibido – em *Et enfiler*

1 Uma primeira versão deste ensaio em espanhol foi publicada na revista El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana.

ISSN 2469-2131 (en línea). N. 20 - Argentina: 2025). <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/9089>.

2 SOURIAU, Etienne. **Les différents modes d'existence**. Paris: Presses Universitaires de France. 2009.

3 DESPRET, Vinciane. **A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan**. Trad. Pablo Méndez. Buen



*les Rosées, toute la nuit/ comme des perles*⁴, publicado por Maghe em 2023. O novo modo, o “‘plus’ de existência”, é aqui uma transmutação da poesia em imagem, conseguida através de um espelho que reflete ambas: um *Herbário*, que foi vegetal e agora é imagem digitalizada.

O primeiro contato da ilustradora com a poesia de Dickinson não poderia ter sido mais indireto, mediado por seleções e interpretações alheias: uma coletânea traduzida⁵ e uma contracapa com uma “descrição caricaturesca”: “ela – Emily – interessa-se por tudo que morre”⁶. A frase, no entanto, causa uma impressão. Em uma palestra, vinte anos depois, Maghe explica: “eu sempre fiquei obnubilada com a detenção, o colapso, e, por extensão, a morte como fim. Mas também sempre fiquei impressionada com o fato de a vida continuar”⁷. Desde as primeiras leituras, ela se surpreende com o apagamento, até mesmo físico, da poeta: existe apenas uma imagem dela em um daguerreótipo, e quando pediram para ela um retrato, ela preferiu se descrever com as texturas e cores de outras matérias, viventes ou inertes⁸:

Você acredita que eu não tenho nenhum? Não tenho retrato, agora, mas sou pequena, como a Corruíra; e meu Cabelo é ousado, como a Casca espinhosa da Castanha; e meus olhos, como o Xerez que o Convidado deixa no fundo da Taça. Serviria isso o bastante?

Maghe percebe nos poemas, particularmente em “I’m Nobody”⁹, uma “não existência” generalizada que não se limita ao próprio anonimato:

4 And thread the Dews, all night, like Pearl, verso do poema FR379 / J333 de Dickinson - Maghe 2013, traduzido recentemente por Adalberto Muller para o português como “E urdir o Orvalho de Pérola” (2020, p. 365).

5 DICKINSON, Emily. **Le Paradis est au choix, Paradise is of the option**. [édition bilingue] traduit et présenté par Patrick Reumaux, Librairie Élisabeth Brunet, 1998.

6 MAGHE, Silvanie. 2023a. Car la séparation, c’est ça la nuit. Conférence. **Rencontres de Berder autour de Jean-Charles Pichon**. Domaine Montcalm, Vannes, 3 juin 2023 (manuscrit fourni par l’auteure). Minha tradução.

7 Idem, ibidem.

8 “Could you believe me-without? I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur- and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves- Would this do just as well?” DICKINSON, Emily. Lettre 268 à Thomas Higginson, July 1862. In: **Dickinson Electronic Archives. Writings**. 1982. <https://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/I268.html>

9 I’m Nobody! Who are you?/ Are you – Nobody – too?/Then there’s a pair of us!/ Don’t tell! they’d advertise – you know!/ How dreary – to be – Somebody!/ How public – like a Frog –/ To tell one’s name – the livelong June –/To an admiring Bog! In: DICKINSON, E. 2020. **Poesia completa**. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 217.

Eu sou Ninguém! Você é Quem?

Você é – Ninguém – também?

Então somos um par!

Não conta! Podem te expulsar!

Que chato – ser – Alguém!

Se mostrando – como o Sapo –

Na beira do Brejo –

Sempre com o mesmo papo!¹⁰

Alain Badiou lê o poema 260 como um apelo social: “É questionar o outro, para construir, se possível, uma comunidade de pessoas anônimas, o que significa ir além do indivíduo, não em direção ao gozo de um retiro, mas em direção à construção de uma humanidade genérica”¹¹. A ilustradora cita o mesmo poema que Badiou, mas para ela não se trata de humanidade, mas sim, e precisamente, de desumanização. É uma dissolução, mas ao mesmo tempo uma fusão material com tudo o que existe¹².

“Seis anos depois, em 2009, li o livro todo e decidi extrair dezoito poemas e ilustrar eles”¹³. A preocupação de Maghe, naquele momento, foi encontrar uma bússola para se guiar pelos desaparecimentos e renascimentos que a desafiavam. É aquilo que Deleuze – seguindo Francis Bacon – chama de diagrama: “um conjunto operatório dos traços e das manchas, das linhas e das zonas. [...] é bem um caos, uma catástrofe, mas também o germe de ordem ou de ritmo”¹⁴. Os pintores adotaram diferentes formas de lidar com esse caos

10 DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Trad., notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

11 BADIOU, Alain. Suite S.3. L'impersonnalité selon Emily Dickinson. In: **L'Immanence des vérités. L'être et l'événement 3**. Paris: Fayard, 2018, p. 132, Minha tradução.

12 Em uma palestra – Rodríguez Carranza, 2024 b) – relatei a poesia de Dickinson com algumas formas de perceber o existente nas quais “a relação figura-fundo entre o humano e o meio se dissolve, porque todos os seres são atravessados por trocas materiais, cadeias de transformações e circulações biológicas, afetivas, culturais, discursivas e políticas em diferentes escalas”. Stacy Alaimo 2018: 435-438. Minha tradução.

13 MAGHE, Silvanie. Car la séparation, c'est ça la nuit. Conférence. **Rencontres de Berder autour de Jean-Charles Pichon**. Domaine Montcalm, Vannes, 3 juin 2023 (manuscrit fourni par l'auteure). Minha tradução.

14 DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logique de la sensation**. 2 Vols. Paris, Éditions de la différence. Traduzido por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe para uso interno na USP, 1981, p. 52.

e uma delas é a abstração¹⁵. Maghe procura um dispositivo, e o encontra na Máquina Celibatária do filósofo Jean-Charles Pichon, seu professor. *Machine Célibataire*, termo cunhado por Marcel Duchamp para designar a parte inferior do *Grande Vidro*, já foi usado de inúmeras maneiras e aplicado quase a tudo: é o caso de Michel Carrouges¹⁶, que desenvolveu um esquema para analisar romances. Incluindo uma forma vazia, Pichon integra um movimento cíclico e simultaneamente aberto no esquema de Carrouges, “o lugar onde tudo perde seu sentido, mas que é a fuga necessária para o renascimento do ciclo”¹⁷. Maghe o ativa ainda mais com um novo traço, que chama de *pegada*, inspirada em *La Mariée* e na *híe* de *Locus Solus*, de Raymond Roussel¹⁸. Descobre esse traço nos seus próprios desenhos como algo exterior, ou melhor, êxtimo¹⁹: “olho o que estou desenhando, não o que minha mão faz”, explica. Mais uma vez, coincide com Deleuze:

É como se a mão tomasse independência e passasse a servir outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade nem de nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham assim a intrusão de um outro mundo no mundo visual da figuração²⁰.

As marcas ou pegadas são características que remetem a uma presença ausente, mas também a algo que ainda não existe. A semiótica peirceana dos anos de 1990 admitiu a possibilidade de um modelo futuro e retroativo:

marcas que ainda não encontraram (necessariamente) o seu impressor, mas estão prontas para “reconhecê-lo” [...] pura ausência, imagem de algo que ainda não existe. Pareceria que este ícone primário fosse algo como um buraco [...] reconhecido apenas como falta dentro de algo

15 Idem, Ibidem, p. 67.

16 CARROUGES, Michel. **Les machines célibataires**. Paris: MF éditeurs, 2025.

17 MAGHE, Silvanie. 2017. Commentaires et illustrations. En: PICHON, Jean-Charles. **Si la notion n'est pas maintenue (l'entrée au dépeupleur fermé de Samuel Becket et sa sortie)**. Paris: Les Éditions de l'œil du Sphinx pp. 35-76. p.59, Minha tradução.

18 Imagem I: Máquinas celibatárias de Carrouges, Pichon y Maghe (ver página 94)

19 A extimidade é “o que está mais próximo, mais interno, sem deixar de ser externo”. In: MILLER, Jacques- Alain. Ironia. **Consecuencias, revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento**. 2011, p. 13. Recuperado no dia 12 de outubro de 2023 de <https://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/007/template.php?file=arts/alcances/Ironia.html>

20 DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logique de la sensation**. 2 Vols. Paris, Éditions de la différence. Traduzido por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe para uso interno na USP, 1981, p. 51.

que por sua vez está presente.²¹

Umberto Eco descreve, assim, o *modo de existência* de Souriau a partir de outra disciplina: ver em algo atual uma possibilidade por vir que se torna imperativa. A pegada futura aparece, para Maghe, quando ela descobre, em janeiro de 2023, que Emily, quando adolescente, tinha composto um *Herbário*, “É o gatilho. Eu literalmente me aproprio das ervas, folhas e flores mortas”²². A edição online de Oxford²³ permite a ela reconhecer “uma peneira localizada ora nas pétalas, ora nas folhas, na corola” (Ibid.). São formas orgânicas escolhidas por Dickinson, e a ilustradora reconhece o que até então tinha intuído na poesia. A urgência agônica da instauração é estabelecida: em três meses ela desenha cinquenta e cinco pranchas e as publica numa edição de autor. O título é um verso de Emily: *Et enfiler les Rosées, toute la nuit/ comme des perles*, literalmente: *E enfiar os Orvalhos, a noite toda/ como Perolas*. Na primeira página, ao lado do título e como fazendo parte dele, há um código QR que abre a edição digital de Oxford. Cada prancha do livro é uma colagem de desenhos e, ao lado de cada um deles, estão os números das pranchas do *Herbário* das quais ela os “recortou”: o espectador é discretamente convidado a justapor as imagens. A instauração é manifesta, o agente de *Orvalhos*, como já mencionei, não é nem a obra de Dickinson nem a de Maghe, mas a relação entre as duas.



Pranchas 1 **Herbário**



Prancha 5 **Herbário**

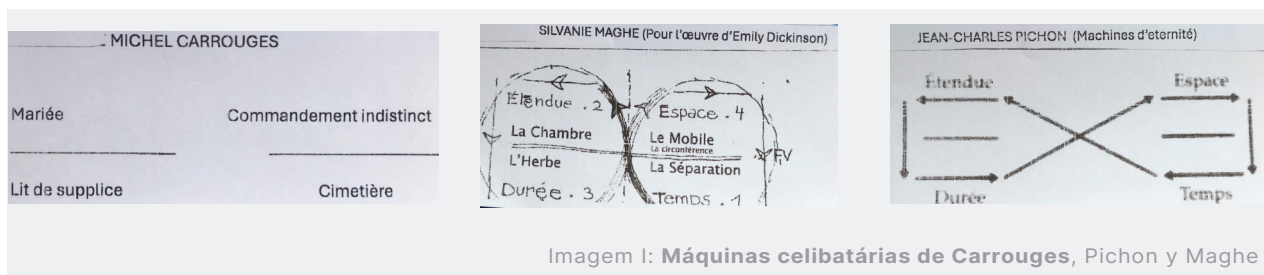


Pranchas 1 **Orvalhos**

21 ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco: Ensaios sobre linguagem e cognição**. Trad de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 2023, p. 128-129.

22 MAGHE, Silvanie. 2023b. “*Et enfiler les Rosées, toute la nuit,/ comme des perles*”. **Interprétation de L’Herbier d’Emily Dickinson**. Édition de l’auteure. Maghe 2024. Minha tradução.

23 DICKINSON, E. 1839-1886 (circa).



Sombras

Duchamp zombava daqueles que viam máquinas celibatárias em todo lugar. O que lhe interessava, segundo Jean Clair, era a quarta dimensão do espaço, as geometrias pluridimensionais, os tratados de Élie Jouffret e Henri Poincaré. Por sua vez, onde os críticos de arte franceses viam apenas provocação, algumas críticas americanas percebiam um trabalho implacável. Em 1983, Linda Henderson publicou *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, e Rhonda Shearer analisou a artificialidade e a combinatória rigorosa dos *ready-made*: longe de serem *objets trouvés*, foram escolhidos e modificados²⁴.

O procedimento de *Orvalhos* é exatamente o mesmo. “No começo eu copio”, diz Maghe, mas acrescenta: “e privilegio”. Algumas formas emergem, aparecem repetidas e montadas de outra forma como *ready-made*, e ao se abrirem umas nas outras, desenham uma circulação ininterrompida. Não há preeminência nem ordem alguma entre essas imagens que retornam e se ligam constantemente, mas as vezes algumas delas parecem ser o duplo ou a sombra da outra. A sombra física pertence a uma região tridimensional, mas detida por uma superfície como aparece, ela se torna imagem: é o que acontece com as pétalas e corolas do *Herbário* digitalizado por Oxford. Nos desenhos de Maghe, porém, elas são a outra cara da imagem, seu outro modo de existência. Assim, ao desdobrar as flores e folhas do *Herbário*, suas imagens são uma montagem de diferenças. Dickinson superpõe folhas e flores, Maghe também, mas as dela flutuam e uma se torna a sombra projetada da outra.

24 CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard, 2005, p. 23-24. Minha tradução.



Pranchas 33 e 29 de Orvalhos
e 37 do Herbário

A *Circunferência* é a plenitude, o mais importante para a poeta – ‘minha tarefa é a circunferência’²⁵ –: é a natureza, que inclui o orgânico e o inorgânico, os vivos e os mortos. É o todo, mas ao mesmo tempo o não-todo: nunca fechada, sempre incompleta, desde sua fórmula, π (pi). Ela já está presente na prancha 4 de Maghe, como um dente-de-leão prestes a se espalhar, mas a prancha 40 é sua apoteose.



Pranchas 4 e 40 **Orvalhos**
e 22 **Herbácio**



25 MAGHE, Silvanie. Car la séparation, c'est ça la nuit. Conférence. **Rencontres de Berder autour de Jean-Charles Pichon**. Domaine Montcalm, Vannes, 3 juin 2023 (manuscrit fourni par l'auteure). Minha tradução.

A imagem e a sombra não são estáticas. Essa é a diferença com a figura do *analema*, que está presente nos desenhos de Maghe desde a infância, um *ready-made* dos registros da posição do sol no céu, todos os dias, no mesmo horário, durante um ano. Está em uma das primeiras pranchas de *Orvalhos*, justaposta à sua máquina celibatária, o que é coerente, pois horizontalmente é o signo do infinito, da eternidade do ciclo. É, porém, uma figura fechada e que retorna a si mesma: o sol retorna às posições anteriores.

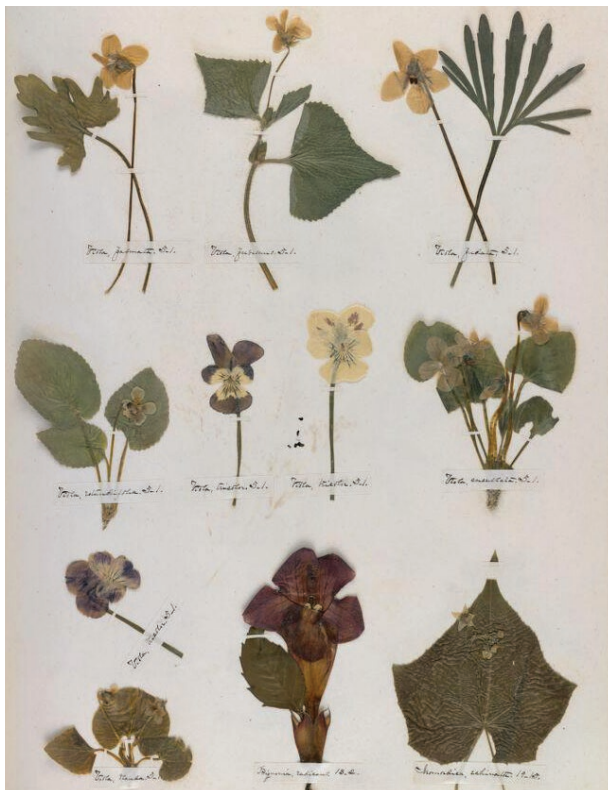


Fotografia de um analema



Prancha 22 **Orvalhos**

O passo decisivo é o aparecimento dos caules. Maghe os agrupa na prancha 38 e serão depois os que unirão as figuras e suas sombras. São os vasos comunicantes, as artérias, os pontos de reversão e reinício. Por sua vez, as imagens também se abrem para o que as cerca – a circunferência –, como as flores. Surge, assim, a figura mais importante de *Orvalhos*. A artista a chama de “funil”: é uma corola que flutua no espaço, se desvanece e se inverte. É a forma que permite as passagens, a figura do tempo e das transformações, a abertura para a quarta dimensão.



Plancha 30 **Herbário**



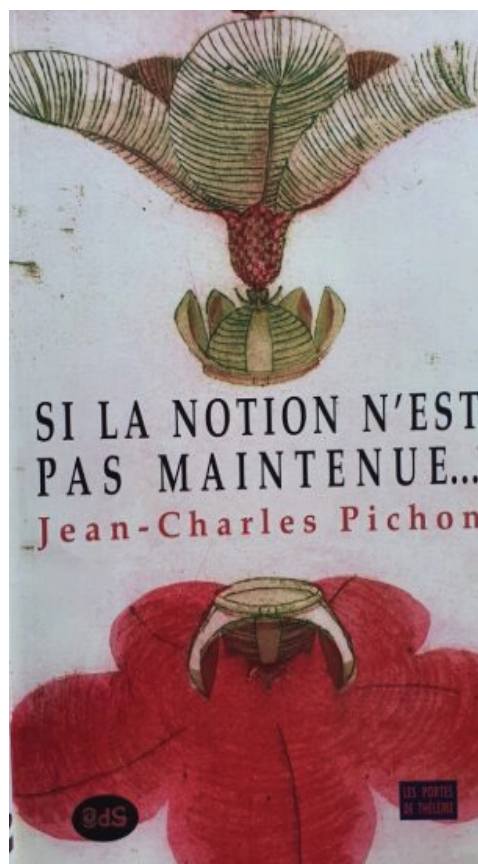
Plancha 38 **Orvalhos**

Infraleve

Jean Clair sugere que, para Shearer, os *ready-made* de Duchamp são sombras projetadas de uma entidade quadridimensional, e concorda: desde suas primeiras apresentações eles eram acompanhados por luzes que projetavam suas sombras. Acontece algo semelhante no trabalho de Maghe. O funil corola está no *Herbário* de Dickinson, e é cada vez mais frequentemente selecionado em *Orvalhos*: as outras figuras vão se modificando até adquirirem sua forma, como na prancha 47, em que ainda está separado da sua sombra. Ele estava também em outros trabalhos anteriores à descoberta do *Herbário*, nas ilustrações que Maghe fez para um livro póstumo de Pichon, em 2017, e particularmente naquela da capa.



Plancha 47 **Orvalhos**



Capa do livro de Pichon, 2017



Pranchas 16 **Orvalhos**



Pranchas 24 **Herbário**



Pranchas 60 **Herbário**



Pranchas 54 **Orvalhos**

Agora, esse *ready-made* exhibe toda a sua potência – a transmutação entre os diferentes modos da matéria – no trabalho de Maghe após *Orvalhos*. Duchamp investigava as sombras com dispositivos, os “portadores de sombras”, cujo objetivo era capturar o *infraleve*, a passagem imperceptível do tempo entre o imaterial e o material: “Os portadores de sombra/ trabalham no infraleve”²⁶. O exemplo mais citado é *Élevage de poussière* (Criação de poeira), fotografia de Man Ray da parte inferior do *Grande Vidro*, que ficou suspenso horizontalmente durante vários meses. A fotografia foi feita com uma exposição lenta, como lenta e imperceptível foi a acumulação de poeira, e essa lentidão foi indispensável para capturar a pegada do movimento invisível da matéria. O dispositivo de Maghe também se abre para a quarta dimensão: não solidifica a poeira, mas evapora o orvalho, e persegue o infraleve na transmutação de dois estados, líquido e gasoso, da evaporação para a condensação e vice-versa. A diferença com os portadores da sombra de Duchamp é que o funil-corola gira sobre si mesmo e o processo reinicia indefinidamente. A morte e o renascimento tornam-se indistinguíveis.

O *Herbário*, assim como a escada de Wittgenstein, foi o gatilho, mas não é mais necessário. As pegadas são agora as pranchas de *Orvalhos*, uma “existência plus” que permite ir além na transmutação infraleve da poesia de Dickinson. Assim, Maghe se detém no poema 1210 de Dickinson:

O Mar disse “Vem” pro Rio –
O Rio disse “Deixa eu crescer” –
O Mar disse “Assim, vira Mar” –
“Quero um Rio. Vem logo”
O Mar disse “Vai” pro Mar
– O Mar disse “Eu sou quem Você queria” –
“Águas Domadas – Me sabem a estagnadas” –²⁷

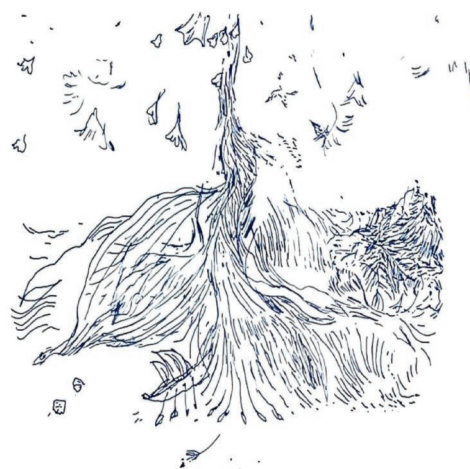
26 Portador de sombra/sociedade anônima dos portadores/de sombra/representada por todas/ as fontes de luz (sol, lua estrela, velas, fogo-) Incidentalmente diferentes aspectos da reciprocidade- associação/Fogo-luz/(luz negra,- fogo-sem-fumaça= certas fontes de luz) Os portadores de sombra/trabalham no infra leve.)

27 DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020, p. 235-237.

Em 2024, a imagem-pegada que se atualiza é a prancha 19 de *Orvalhos* que, invertida e justaposta ao poema, se transforma num riacho e no mar.



Plancha 20 *Orvalhos*



1275. La Mer dit «Viens» au Ruisseau –
 Le Ruisseau dit «Veine not grandir» –
 La Mer dit «Mais alors tu seras une Mer –
 Je veux un Ruisseau – Viens tout de suite» !
 La Mer dit «Va» à la Mer –
 La Mer dit «Je suis calui
 Que tu aimes» – «Eux Savantes –
 Votre Sageme – à Mes yeux – est bien déprécié» –

Justaposição, Maghe (2024)

Hoje percebe-se também que, na prancha 19, há um enxame de corolas se movimentando para cima, que já estavam em muitas das outras pranchas de *Orvalhos*. Em 2024, a corola-funil alça voo de um analema que se abriu e há outro *ready made* instaurado pelo poema 260 de Dickinson, *Nobody*, a primeira interpelação que originou o processo. O mar evapora-se e arrasta com ele, cercado de corolas, o singular vestido branco – exposto na sua casa-museu em Amherst –, pegada de um corpo que conseguiu se evaporar.



Desenhos coloridos, Maghe (2024)

Referências:

ALAIMO, Stacy. Thinking as the Stuff of the world, O-Zone, **A Journal of Object-Oriented Studies**, Issue I: Object-Ecology. 2014.

BADIOU, Alain. Suite S.3. L'impersonnalité selon Emily Dickinson. In **L'Immanence des vérités. L'être et l'événement 3**. Paris: Fayard, 2018, p. 131-133.

BRAND, Adélie. **Emily Dickinson vue par la dessinatrice Silvanie Maghe**. Reportages II, Notélé Télévision, Hainaut. 19-9-2023. <https://www.notele.be/it61-media137894-emily-dickinson-vue-par-la-dessinatrice-silvanie-maghe.html>

CARRANZA, Rodríguez, Luz 2024a. **Entretiens avec Silvanie Maghe**. Bruxelles, 28-29 janvier 2024 (Arquivo áudio e vídeo).

CARRANZA, Rodríguez, Luz. 2024-b. De Dickinson a Maghe. Ponencia. Les modes d'existence d'un Herbarium. Congreso. CI.H.A. (Comité International d'Histoire de l'Art), Matière et Matérialité. Session 92. **Penser la Matière: Le devenir des artefacts techniques: vie matérielle et existences non anthropiques**.

CARROUGES, Michel. **Les machines célibataires**. Paris: MF éditeurs, 2025.

CLAIR, Jean. **Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art**. Paris: Gallimard, 2005, p. 23-24. Minha tradução.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logique de la sensation**. 2 Vols. Paris: Éditions de la différence. Traduzido por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe para uso interno na USP, 1981, p. 51.

DESPRET, Vinciane. **A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan**. Trad. Pablo Méndez. Buenos Aires: Cactus. 2021, p. 19. A tradutora manteve a palavra "plus" em francês e entre aspas.

DICKINSON, Emily. **Le Paradis est au choix, Paradise is of the option**. [édition bilingue] traduit et présenté par Patrick Reumaux, Librairie Élisabeth Brunet, 1998.

DICKINSON, Emily. **Herbarium**. Houghton Library @President and Fellows of Harvard College. [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689\\$2i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689$2i)

DICKINSON, Emily. Lettre 268 à Thomas Higginson, July 1862. In: **Dickinson Electronic Archives. Writings**. 1982. <https://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/l268.html>

DICKINSON, Emily. **Poesías completas**. Tomo III - Trad. José Luis Rey, Madrid: Visor, 2015.

DICKINSON, Emily. **¡Soy Nadie! ¿Quién sos vos?** Eds. Milena Bracciale, Marinela Pionetti y Rocío Sadobe. Trad. Fabián O. Iriarte. Colección Esa Plaga de Polleras - Volumen 5 - Mar del Plata: EUDEM. 2023.

DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

DUCHAMP, Marcel. **Ensemble. Notes autographes** pour Inframince; Le Verre, Projets; et Jeux de mots.

HIGGINSON, Thomas Whentworth. Las cartas de Emily Dickinson. Trad. e notas de Fabián O. Iriarte. **Revista Cuarenta Naipes** - Año 6 - N° 11, 2024, p. 267-295.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco: Ensaios sobre linguagem e cognição**. Trad de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 2023, p. 128-129.

MAGHE, Silvanie. 2017. Commentaires et illustrations. In: PICHON, Jean-Charles. **Si la notion n'est pas maintenue (l'entrée au dépeupleur fermé de Samuel Becket et sa sortie)**. Paris: Les Éditions de l'œil du Sphinx pp. 35-76.

MAGHE, Silvanie. 2023a. Car la séparation, c'est ça la nuit. Conférence. **Rencontres de Berder autour de Jean-Charles Pichon**. Domaine Montcalm, Vannes, 3 juin 2023 (manuscrit fourni par l'auteure).

MAGHE, Silvanie. 2023b. *"Et enfiler les Rosées, toute la nuit,/ comme des perles"*. **Interprétation de L'Herbier d'Emily Dickinson**. Édition de l'auteure.

Jean-Charles Pichon. Domaine Montcalm, Vannes, 3 juin 2023 (manuscrit fourni par l'auteure).

MILLER, Jacques- Alain. Ironía. **Consecuencias, revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento**. 2011, p. 13. Recuperado no dia 12 de outubro de 2023 de <https://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/007/template.php?file=arts/alcances/Ironia.html>

SOURRIOU, Etienne. **Les différents modes d'existence**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

Luz Rodríguez Carranza é catedrática emérita da Universidade de Leiden (Países Baixos). Autora de **Interpelaciones** (2019), **No hay plazo que no se cumpla** (2024) e **Qué triste la prudencia! El teatro de Rafael Spregelburd** (2025).

Tarsila de Amaral

Uno de los más profundos espíritus femeninos.
La maravilla creadora de su arte



"Pastoral"



"A feira"



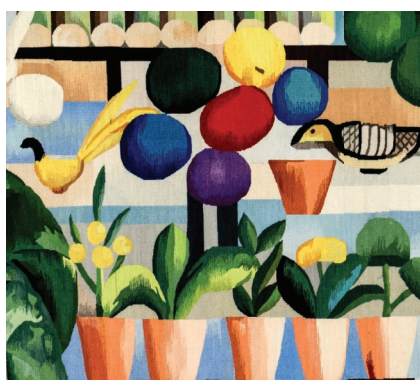
Para Fray Mocho
Tarsila

"Pintar, es una revelación y una revolución" — decía Tarsila, en París, en 1926, ante la serie de cuadros expuestos por Tarsila, la fina y originalísima pluma brasileña. Y definió a continuación su arte citando tres creadores cuya labor parece haberse consumado simultáneamente en la suya: Picasso, El Greco, Modigliani. Más luego referirse a Fra Angélico que resume admirablemente en la siguiente "brevísima" de Tarsila, Tarsila, para nosotros es "muy actual y muy antigua" — usando una expresión de Pablo — la obra del siglo de Tarsila. No es el caso el temperamento paranoico artístico de Tarsila, el tipo que habría la gracia del cristianismo y la lucidez de la "dilección" en el arte de Occidente; por más que es difícil y trasciende hacia potencias espirituales, puesto que el espíritu puro se manifiesta, siempre, en su absoluta individualidad, nuestros cielos se elevan a El Greco, el Indio, el Indio, y a Nohah, Indio, nuestra artista, como los espíritus afines de Tarsila, Observe que no nos hacemos víctimas de la ilusión, puesto que dicha obra del docto de Rivera a la distancia lleva de Nohah, Indio. Pero aludimos principalmente a la elaboración de su arte, a los motivos que entran en su pintura, "Pastoral" y "Feira", que reproducimos, están llenas del claro diseño de Nohah, Indio en estilo, ¿qué decir de "Florista" y "Antropología" expresiones desde el grotesco y la deformación de la realidad, pero una inquietud dramática sólo comparable a las más angustiantes obras de Rivera? (En medio de la obra, por los ojos del Indio, ocurriendo violentamente al desmoronarse, implacablemente caída en el horror de las "masas"), y con la fuerza de "Florista", llevada en la atmósfera religiosa del desierto por una vez aquí, como, los platos de Indio, en la sencilla costumbre de Rivera, ni la visión mecánica de Modigliani. Vamos al, como lo hemos dicho ya, un arte "muy actual y muy antiguo", en el que se han asociado el sentido del clasicismo que no puede de verse el ritmo histórico: esta es que ha revelado la emoción viva y permanece atento a la actualidad contemporánea. Tarsila puede contar, desde luego, entre las más audaces y valientes pintoras de su país, sin del mundo. Así lo ha reconocido la crítica mundial, en que podemos citar al crítico francés, a Waldemar George, a Maurice Rostand, a Maximalin Gauthier, a Louis Vauxcelles, a Jacques Guénot. Representante exacta del espíritu artista brasileño, Tarsila pone en sus telas una vibración de sinceridad que conmueve inmediatamente la conciencia de la tela. Y es que su arte se eleva a la expresión definitiva de Cézanne: "La originalidad consiste, no en lo nuevo, sino en lo sincero".



Para Fray Mocho
Tarsila

Página da revista argentina Fray Mocho (196 edições entre 1912 e 1929), contendo dedicatória de Tarsila do Amaral. Esta imagem, inédita, consta do exemplar (de setembro de 1929) que se conserva no Ibero-Amerikanischen Institut, de Berlim



Tarsila do Amaral. **A Feira**, 1924 - detalhes da pintura, óleo sobre tela, 60,8cm x 73,1cm



Fernando Lindote, **A cisão da superfície** (vaso dourado),
óleo sobre tela, 250 x 200 cm, 2025. Foto: Denise Bendiner

RAUL ANTELO

ENTREVISTA

FERNANDO LINDOTE

Raul Antelo No auge da modernização e das rupturas, o crítico Aby Warburg propôs a sobrevivência como mecanismo de compreensão da arte como sobreviver. Como você encara esse retorno tão poderoso na sensibilidade contemporânea? E, em particular, como você aborda, nos seus trabalhos, a questão das montagens warburgianas? Ou a conexão entre a Imagem e a iconografia de Nossa Senhora? Ou mesmo a presença do Topo Gigio e os Ícones bizantinos?

Fernando Lindote Antes uma ressalva: os autores que - de alguma maneira - atravessam o meu pensamento e a minha prática comparecem dentro de um sentido muito estrito, qual seja, o tanto e o como eu entendi de seus textos. Não esquecendo que alguns enganos geraram obras fundamentais (se pensarmos na escultura branca renascentista e suas conquistas de luz e sombra como uma retomada da escultura da antiguidade).

Portanto, algumas interpretações da prática de Warburg são importantes para mim. A eterna atualidade das imagens; a remontagem das hierarquias e por aí vai... Sintetizo isso num termo que utilizo em alguns trabalhos: *depoisantes*.



E quando estou na condição de fruidor diante das obras da tradição percebo essas obras como atuais, urgentes, dirigidas a mim, agora mesmo.

RA Eu gostaria de saber como V. interpreta o impossível? Ele é o moderno? Ou, simplesmente um imaginário que, tomado de Maria Martins, retorna em tua obra? E que valor V. atribui a Macunaíma, a quem vejo em figura, entre pantagruélica e ubuesca, como verdadeiro imperador do espaço perdido?

FL *O Impossível* de Maria Martins, a quem recorro algumas vezes, se coloca como uma imagem das contradições da arte realizada no Brasil, na medida em que autora e obra encarnam uma das tantas estratégias de exclusão que tornam a continuidade da produção no país truncada e derivativa.

Por outra via, Macunaíma, Makunaima e outros fantasmas, comparecem nas minhas pinturas como o organizador da farsa sob a qual nada se sustenta. Talvez reste, no entanto, uma certa confiança na superfície de alguma obra.

RA Como você relaciona, em seus trabalhos, elementos extremamente heterogêneos, tais como as nuvens de Franz Post e as veladuras de Rembrandt. Ou a antropofagia brasileira e o conceito de máquina duchampiana. Ou ainda a Pop art, o Zé Carioca, o Astronauta....

FL Voltaríamos aqui a pedir ajuda a Warburg, pois minha maneira de ordenar os pensamentos sempre se estabeleceu em, primeiramente, justapor imagens num plano. Sem urgências por estabelecer relações e extrair teses. Depois, vagarosamente, agregar outras tantas que estabelecem relação com as primeiras a partir de inúmeras vias, de origens tangenciais que podem ser a teoria da arte, a filosofia, a literatura, a poesia, a música e o universo das imagens do mundo. Esse seria o início do jogo. Um jogo de avelórios. Estudo todas as camadas que implicam na formação de uma imagem. E opero pelo deslocamento dessas camadas, ou pela sobreposição de outras tantas camadas. E esse movimento vai se espalhando e gerando as pinturas, que podem parecer um tanto incongruentes em certos momentos. Entendo cada pintura como um acontecimento, com suas questões determinadas,





Fernando Lindote, **Crânio e flor**, óleo sobre tela, 60 x 70 cm, 2025. Foto: Denise Bendiner

seu delineamento histórico, seus limites e suas inúmeras possibilidades de fruição.

RA Mais especificamente, você concorda com aquilo que já foi apontado de suas imagens materializarem um “antropofagismo fálico”?

FL Não poderia tomar a noção de antropofagia no sentido já esgarçado por tantas apropriações. Acredito que toda vez que eu me acerco de uma determinada tradição, ao estudá-la, vou tomar de empréstimo o que já está dado e referendado pela sociedade e torcer a meu modo. Nesse sentido toda relação mais profunda e vital com uma determinada produção pode (ou deveria?) gerar esse processo de deglutição e devolução sob a forma do estranhado.

RA Finalmente, como você estabelece, em seus processos, a questão da autoria e a questão no autorretrato. Que relação apontar entre os desenhos no espaço e a HQ? Ou como definir o movimento que vai dos objetos à mais recente priorização da pintura?

FL Descobri há um par de anos que no atravessamento da minha infância para a adolescência fiz, durante anos, psicanálise. Saber disso explicou muita coisa da minha relação com artes visuais e com a imagem.

O autorretrato teria que aparecer, em algum momento. E apareceu exatamente sob a imagem da máscara de porco. Se todo autorretrato poder ser de ninguém, se autorretratar sob uma máscara não deixa de ser uma aceitação da impossibilidade do subjetivo.

Autoria para mim foi desde sempre um assunto. Desde meus primeiros desenhos para jornal, ainda adolescente. Esses desenhos poderiam ser de vários autores. Em 1999, realizei no MAM do Rio de Janeiro uma individual chamada *Teatro Privado*, cujas obras eram realizadas por heterônimos. Se apresentava como uma instalação sob o disfarce de uma exposição coletiva. Depois tornei mais explícita a relação de autoria, no *Desenhos Antelo*. São os únicos trabalhos meus (até aqui) que contam com uma assinatura





na superfície. É a assinatura de Raul Antelo. Uma de minhas intenções era capturar e esvaziar um nome e suas atribuições...

Ao longo da minha produção já utilizei um certo número de meios e procedimentos e realizei aquilo que me parecia necessário no âmbito da minha abordagem. Quando essa relação de urgência se amenizava, abandonava esse meio e seguia em frente. E assim é até hoje.

No entanto, a pintura e sua prática sempre foram o pano de fundo de tudo que fiz. Até se tornar a protagonista. Desse modo, desenho no espaço; HQ; escultura e tantos outros elementos de repertório comparecem agora no espaço da pintura.

RA Concluindo a entrevista, solicitamos ao artista uma seleção de imagens que funcionam como um “panorama FL”.



Fernando Lindote, **Icamiaba e a escolha de Ajuricaba**,
óleo sobre tela, 250 x 200 cm, 2021. Foto: Sergio Guerini



Fernando Lindote, **El butin del pintor**, óleo sobre tela, 160 x 140 cm, 2021. Foto: Sergio Guerini

Fernando Lindote, **Hy-Brazil - hepatoscopia III**, óleo sobre tela, 130 x 130 cm, 2025. Foto: Denise Bendiner



Fernando Lindote, **O sismógrafo de Aby**, óleo sobre tela, 250 x 200 cm, 2018. Foto: Guilherme Ternes



Fernando Lindote, **der Kopf des Malers**, óleo sobre tela, 200 x 200 cm, 2022. Foto: Denise Bendiner



Fernando Lindote, **Maria e Louise (para Paulo e Raúl)**,
óleo sobre tela, 200 x 140 cm, 2020. Foto: Sergio Guerini



Fernando Lindote, **Sem título (Desenhos Antelo DA01)**,
nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm, 2005. Foto: Fabiana
Wielewicki

PAU BRASIL



destempo