



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Joaquín Correa

**Avara aura**

Desterro

2021

Joaquín Correa

**Avara aura**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge H. Wolff

Desterro

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Correa, Joaquín  
?vara aura / Joaquín Correa ; orientador, Jorge Hoffmann  
Wolff, 2021.  
346 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia contemporânea. 3. Dinheiro. 4.  
Trabalho. 5. Aura. I. Hoffmann Wolff, Jorge. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título.

Joaquín Correa

**Avara aura**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Luciana di Leone

UFRJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela)

UFSC

Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón

UFSC

Prof. Dr. Raul Antelo

UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Jorge H. Wolff

Orientador

Florianópolis, 2021.

*para Nati*

*para León*

*para Eduardo*

*para Gabo*

## Agradecimentos

A Nati, companheira de todas as viagens do amor, agradeço a força, o entusiasmo e o apoio neste tempo. Sem ela, a escrita da tese teria sido impossível. A León, pequena revolução permanente, agradeço a alegria e a responsabilidade, e peço desculpas pelo tempo roubado.

A minha família de lá, *mamá, papá*, Lara, tia, pela confiança constante.

Ao meu orientador e amigo, também família, Joca, agradeço sua presença e disposição constante, do momento que foi me pegar no aeroporto, em 2013, num país que já foi melhor, até agora, por todos esses trabalhos e projetos desenvolvidos juntos.

Aos amigos da Pós, Diego, Bianca, Giorgio. Aos amigos do bairro, Fer, Ben, Yenny, Fabrizio, Martina, Matilde, Jean, João, Héctor e família De la Hoz, Diego, Juan Manuel e o Pangeia FC. A Luli e sua família. A Marina e Scheibe. Aos amigos do NELIC, Renato, Carlinhos, Júlia. Pelos encontros e desencontros, pelos cafés, pelos bares, pela parceria. Aos amigos de lá, Rodri, Pablito e Agustina, pela atualização constante e envio de materiais.

Aos professores da banca da qualificação, Raul Antelo e Byron Vélez Escallón, pelas dicas de leitura, pela abertura de novas possibilidades. Aos professores das disciplinas que fiz no percurso, os próprios Raul e Byron, mas também Capela, Susana, Maria Lucia, Luz, Analía Gerbaudo, porque a tese foi se costurando à luz das reflexões daqueles encontros e graças as suas devoluções. A Maria Lucia e Capela, pela disposição do NELIC, do trabalho feito ali, seus colóquios e seu maravilhoso acervo, fundamento importante da tese. A Nancy e Edgardo, orientadores do núcleo argentino.

A CAPES, pela bolsa de pesquisa que permitiu que essa tese fosse feita. Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina que permitiu uma prorrogação para sua conclusão.

A companhia amorosa de Leminski, Aira e Bruno.

E aos mortos que não me deixaram sozinho, Eduardo e Gabo.

## Resumo

Conflitivos foram historicamente os vínculos estabelecidos entre poesia e dinheiro e, conseqüentemente, dela com o trabalho entendido enquanto emprego regrado pelo tempo e a eficácia. Há na própria definição da poesia, ainda hoje e apesar dos esforços vanguardistas contra isso, um resto romântico que a impele a se afastar do dinheiro, pois nessa proximidade ou distância estaria dado em grande parte seu valor artístico. Valor artístico, então, dado no confronto com o valor econômico. Indagar esses vínculos, seja a partir da leitura do corpus de um/a poeta determinado/a ou na tematização dessas relações no próprio espaço do poema, implica indagar sobre a constituição do valor da e na poesia, sobre as interferências do dinheiro no espaço do poema e sobre o poema, por fim, como objeto já não mais aurático e sim pós-aurático ou, melhor, an-aurático. A análise aqui proposta abordará, por isso, poéticas posteriores às vanguardas históricas, situadas nos séculos XX e XXI na Argentina e no Brasil, aceitando o problema epistemológico de pensar numa possível ruptura da aura com posições críticas e teóricas que desestimaram o problema, não o consideraram ou deixaram em aberto a questão a futuros percursos. Por isso, e num primeiro momento, a análise se fundamentará no trabalho com os textos, para num momento posterior, abordar a teoria e crítica literárias e poéticas no intuito de esboçar as margens que o próprio trabalho com o corpus poético delimitou.

**Palavras-chave:** poesia; dinheiro; trabalho; aura; valor.

## Abstract

The links established between poetry and money historically have been conflicting and, consequently, between poetry and work, understood as a job ruled by time and efficiency. Even today and despite the avant-garde efforts against it, there is a romantic remnant in the definition of poetry, that compels it to move away from money, because in this proximity or distance its artistic value would be largely given. Artistic value, then, is given in confrontation with economic value. Inquiring into these links, whether from reading the corpus of a certain poet or in the thematization of these relationships in the space of the poem, implies inquiring about the constitution of the value of and in poetry, about the interferences of money in the space of the poem and the poem, finally, as an object no longer auratic but post-auratic or, better, an-auratic. The analysis proposed here will, therefore, address poetics after the historical vanguards, located in the 20th and 21st centuries in Argentina and Brazil, accepting the epistemological problem of thinking about a possible rupture of the aura with critical and theoretical positions that devalued the problem, not considered this or left the question open for future paths. For this reason, and at first, the analysis will be based on the work with the texts, and in a later moment, it will approach literary and poetic theory and criticism to outline the margins that the work itself delimited, with the poetic corpus.

**Keywords:** poetry; money; work; aura; value.

## Sumário

Resumo .....	7
Abstract.....	8
Abertura.....	12
Pablito Montoya .....	13
Poeta assado, trabalho improdutivo .....	15
Trabalho, ofício, <i>métier</i> .....	35
Cena 1.....	42
Emilio Renzi.....	43
A intimidade .....	46
“Estoy a punto de morir, dame guita” .....	57
Os monstros do ano 2001 .....	79
Os livros do senhor Camaratta .....	79
Ócio / Negócio .....	82
Os prêmios .....	87
Aura <i>cartonera</i> e <i>berreta</i> .....	91
A <i>éfrica</i> endividada .....	100
Poesia proletária .....	104
Os poemas da falta de dinheiro .....	112
Neopopulismo .....	119
A Arturiada.....	128
Mal de Plata .....	133
Cena 2.....	142
O dinheiro, um coquetel molotov.....	143
Bandeiras .....	163
Formas de uma guerra diluída.....	178
Diários, tempo e dinheiro.....	193
Cena 3.....	207
O trabalho e o mal.....	208
<i>Bon travail</i> .....	211
Pobreza.....	239
<i>Cuadernos</i> .....	252
Um perigo.....	252
As três datas.....	255
<i>Cuadernos</i> .....	256

<b>O preço e o peso do poema .....</b>	<b>266</b>
<b>Isabelle.....</b>	<b>266</b>
<b>Preço e peso.....</b>	<b>270</b>
<b>Dedicatórias .....</b>	<b>290</b>
<b>Última cena .....</b>	<b>301</b>
<b>Aura e pobreza .....</b>	<b>302</b>
<b>Referências.....</b>	<b>325</b>



## **Abertura**

## **Pablito Montoya**

Comecei a trabalhar aos 14 ou 15 anos de idade, na temporada de verão de Mar del Plata, como garçom numa lanchonete na praia. Ninguém dentre meus colegas do colégio compreendia o valor que, voltando às aulas depois das férias do verão, eu outorgava ao dinheiro, porque agora era meu, porque era limitado, porque minha família de classe-média havia se empobrecido muito depois da crise argentina de 2001. Encontrei em dois dos romances que lemos naquele ano, *Vencedores y vencidos*, de Bernardo Kordon, e *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, que minha mãe retirava da Biblioteca Municipal ou eu xerocava no colégio, a possibilidade de me sentir, por fim, compreendido: era isso. Embora eu já lesse bastante desde criança, a partir desse momento a leitura foi o meu lugar no mundo. Eu gostava muito de ler. Mas era bom fazendo contas ou nas ciências sociais, e o que eu queria, tinha decidido, era vasculhar o lixo das pessoas para saber o que elas consumiam. Queria estudar alguma coisa vinculada à sociologia econômica. Mas, naquela época, eu teria que me mudar para La Plata para fazer esse tipo de estudos e minha família não podia me manter, teria que procurar um emprego, além de arrumar casa e me virar sozinho. Decidi fazer um caminho apenas mais comprido que, invertendo os termos, conservava o resultado: estudar Economia, que estava disponível sim na minha Universidade, para em algum momento no futuro fazer uma pós-graduação que me levasse às trilhas da sociologia. Pronto. Como Mara Pedrazzoli, também eu poderia ter escrito: “Yo estudié economía porque en mi familia no había plata”. Na dúvida, esse ano me inscrevi também no curso de Letras. Imaginava que com um curso eu poderia viver e viver bem, ter sucesso na vida, e com o outro eu poderia ser feliz lendo, fazendo aquilo que me tocava direto, embora não ganhasse muita grana. Comecei os dois cursos ao mesmo tempo. Nos intervalos das disciplinas de Economia, meus colegas da turma pegavam as suas coisas e saíam da sala, com as coisas na mão, e iam fumar fora da faculdade ou se dirigiam a comprar alguma coisa para comer nos arredores. Permaneciam fora carregando os seus pertences. Sem saber muito o porquê aquilo começou a me chocar. Entendi que esse não era meu lugar, que assim na desconfiança eu não queria me sentir e submergi no caos afetuoso que era e sempre foi a Faculdade de Humanidades, onde já na primeira semana o rapaz da mesinha do Partido Obrero, Pablito Montoya, me cumprimentava e falava comigo, onde o pessoal do xerox conhecia meu nome e as disciplinas que estava fazendo. Escolhi, então, sem muita noção ou total consciência naquele momento, fazer aquilo que eu gostava de fazer, sem pensar nas vidas possíveis que eu teria no nível elevado do padrão de consumo que poderia atingir no caso contrário. Quase

quinze anos depois, num outro país, a paixão pela leitura continua intacta e como uma espécie de dívida com o passado a preocupação com a economia, o dinheiro, o trabalho e o tempo (que começaram a reaparecer alguns anos atrás na pesquisa do mestrado) voltou, dever ou espectro, a surgir. Talvez, acredito eu, esta seja a pesquisa da minha vida.

## Poeta assado, trabalho improdutivo

*Comme je traversais le Boulevard et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam. J'eus heureusement le temps de la ramasser ; mais cette idée malheureuse se glissa, un instant après, dans mon esprit, que c'était un mauvais présage ; et dès lors l'idée n'a plus voulu me lâcher ; elle ne m'a laissé aucun repos de toute la journée.*

*Fusées, Charles Baudelaire*

*Quizá todo sucede exactamente entre la pérdida y la apropiación.*

*Ser singular plural, Jean-Luc Nancy*

*Mientras haya uno solo que tenga que pagar para poder hablar con otros y pueda leer y escuchar a otros, el lenguaje y la filología no son libres.*

*95 tesis sobre la filología, Werner Hamacher*

Conhecendo minhas intenções, alguém poderia começar objetando: “desculpe minha ignorância, mas que eu saiba nenhum ou nenhuma poeta, e com isso estou me referindo àquela pessoa que escreve versos ou prosas poéticas e é definida por fazer tal atividade, na história da poesia, trabalhou durante uma determinada quantidade de tempo – e isto é relativo ao tempo histórico: uma jornada integral, nos tempos da servidão, ou 12, 10, 8 ou 6 horas, dependendo do contexto e do desenvolvimento das nações posteriores – fazendo versos e sendo pago por isso. Isto é: nenhum ou nenhuma poeta ficou sentado/a escrevendo versinhos durante uma x quantidade de tempo, durante uma x quantidade de dias da semana, para perceber uma x quantidade de dinheiro (ou outra forma de pagamento) em conceito de salário. Nenhum ou nenhuma poeta fundamentou sua poética ou sua técnica na principal noção da economia moderna, a produtividade, que significa a quantidade de produto por unidade de tempo, e que deve ser constantemente incrementada se se almeja a continuidade do progresso econômico, o crescimento do capital. E, ainda assim, nenhum ou nenhuma poeta aceitaria jamais assumir sua tarefa como um trabalho alienado baseado na repetição dos gestos que não significam nada, mas que permitem ao capital acumular valor. Ninguém, nada, nunca”. Evidentemente, tal raciocínio poderia ser anulado colocando em evidência a confrontação das soberanias própria da situação dos artistas sob a estrutura do mecenato ou do patronato. Porém, continuaria tendo alguma força de validade. Os termos que usarei ao longo deste texto (“trabalho”, “emprego”, “ocupação”, “ofício”, “empreendedorismo”, “*freelancismo*”, “trabalhador”, “operário”, dentre outros) não são sinônimos, e registram entre eles significativas nuances de sentido, no que diz respeito ao caráter da atividade (física ou intelectual; manual, artesanal ou mediatizada por

máquinas; abstrata ou concreta), ao fato de ela ser ou não remunerada mediante dinheiro ou através de outro tipo de pagamento, ao tempo (e sua regularidade) colocado à disposição do fazer tal atividade, à submissão ou não a uma entidade maior (empresa, oficina, Estado), ao ser feita seguindo um contrato ou de modo autônomo, ao estar assentada no campo ou na cidade, ao transformar a matéria em mais ou menos riqueza, ao desenvolver ou não tal atividade num contexto tempo-espacial determinado, ao ser mais ou menos forçada a pessoa para fazê-la, às quotas de ócio e / ou de negócio depositadas ali, ao ter mais ou menos vontade colocada na realização da tarefa, ao se situar ou não em uma hierarquia determinada, ao estar ou não educada e / ou treinada a pessoa para realizar tal atividade, ao pertencer ou não a uma associação ou grêmio, dentre outras possíveis variáveis que podem ser integradas em um determinado estágio do capitalismo, ora industrial ora pós-industrial:

No século XX, o equilíbrio do capitalismo industrial se baseava no determinismo da relação entre tempo de trabalho e valor. Na base objetiva do tempo de trabalho médio, era possível explicar as oscilações dos preços, dos salários, dos lucros. Com a introdução das tecnologias microeletrônicas e a conseqüente mentalização do trabalho produtivo, as relações entre as diferentes grandezas e as diferentes forças produtivas entraram em um regime de indeterminação.<sup>1</sup>

Que tipo, espécie, sorte de trabalho, emprego, ofício é a poesia, a arte de compor poemas, ora em verso ora em prosa? É o/a poeta um/uma trabalhador/a, um/uma operário/a, um/uma empregado/a, um/uma empreendedor/a, “uma célula de força cognitiva integrada no ciclo ininterrupto da produção de valor”<sup>2</sup>? Como lidar com essa atividade que é o fazer a poesia dentro do quadro dos afazeres? Poucos tiveram a coragem de chegar em um guichê de registro migratório e dizer para a polícia de fronteira que ali recebe a documentação que é um ou uma poeta, ou ousar utilizar uma linguagem metafórica e se definir, por exemplo, como uma operária da palavra ou um trabalhador proletário dos versos, sem ter como resposta ao menos um comentário cheio de sarcasmo ou, na pior das hipóteses, a ameaça dos interrogatórios e o perigo da deportação. A poesia, então, é um trabalho ou apenas custa trabalho? A sua matéria, como ficou cristalizada na figura tradicional do poeta, é a inspiração ou, como dita o mercado para a arte contemporânea, a privacidade<sup>3</sup>? Modificou-se determinada poética, sofreu alguma variação tal poema, pela falta ou pelo excesso de trabalho e / ou de dinheiro?

---

<sup>1</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*, 2019, p. 104.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>3</sup> “O neoliberalismo exige das e dos artistas que produzam arte pública a partir de suas experiências ou impressões privadas. Apela, assim, para uma ideia de criatividade como genialidade, mas, sobretudo, como ato individual. A criatividade vira uma exigência sufocante que gera grande vulnerabilidade e autoexploração biográfica, em termos

A maior parte dos trabalhos (trabalhos aqui no sentido de emprego) são pensados na equação entre o tempo investido na tarefa a ser feita, o dinheiro recebido em troca e o valor e / ou o status que a sociedade dá a essa função do fazer. Num extremo, a escravidão seria uma exceção, obtendo-se apenas teto e comida pelos duros trabalhos feitos. No outro extremo, o trabalho artístico seria outra exceção, ganhando muitas vezes só status ou valor celestial estratosférico no fazer. O artista (ou a família do artista, caso seja já falecido) que ganha dinheiro fazendo ou vendendo o seu fazer é malvisto, é um burguês, é um mercenário. É um burguês ou um mercenário e nunca um operário, nunca um trabalhador. Existem sindicatos ou grêmios de artistas visuais, de poetas, de escultores, diretores de cinema, músicos...? O artista quer para si a originalidade, a unicidade, a diferença radical. Prefere isso aos direitos sociais?

Poderíamos fazer um experimento: ir a uma livraria, comprar um livro de poemas e, a partir do preço e de uma pesquisa sobre o tempo de escrita, correção, leitura e reescrita que dedicou o/a nosso/a poeta a fazer tal livro, tentar um cálculo absurdo: como seriam divididos a x quantidade de reais na x quantidade de páginas da edição mais a capa, a contracapa, a lombada e as orelhas do livro, na x quantidade de palavras, na x quantidade de caracteres com e sem espaço, para tentar chegar ao valor monetário da mínima fração do livro, descobrir os infinitesimais da poesia, suas moléculas, e saber, com isso, depois, a partir daquelas horas de escrita, correção, leitura e reescrita, quanto foi pago por cada segundo que trabalhou o poeta nesse texto ou, melhor, deduzir quanto vale a hora de trabalho do poeta. Estaríamos brincando com o “sistema de equivalências geral”<sup>4</sup> do capitalismo que designa a todos os objetos culturais um determinado valor monetário e, ao mesmo tempo, elimina qualquer outro adjetivo possível ao valor. Sem dúvida, muitos poderão dizer que a poesia não é bem isso, que a poesia não é essa mínima fração do livro de poemas (e não já do poema em si) definida numa equação monetária. E por que não? O poeta, aliás, ganha muito menos do que isso, e aquela equação não tem muito sentido: o poeta recebe apenas uma pequena fração do preço de capa do livro por conta de direitos autorais, porcentagem *infraordinária*, para falar com Perec, ao lado das que se atribuem à editora, à livraria e à distribuidora.

Diante da insignificante quantia que o poeta recebe por seu trabalho materializado em forma de livro (ou de qualquer outra forma de publicação: periódicos, revistas, antologias, dentre outros) e que o define tradicionalmente enquanto tal, isto é, o fato de publicar um livro

---

de diferença e exibição, o que é exacerbado pelo *free-lancismo* e pela precarização laboral”. BORISONIK, Hernán. *§uporte. O uso do dinheiro como material nas artes visuais*, 2019, p. 30.

<sup>4</sup> FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, 2019, p. 25.

de poemas faz dele um poeta, isto nos leva a questionar a própria definição da poesia como um trabalho. Salvo raras exceções, dentre as quais se poderia citar o caso recente de Paulo Leminski e sua obra poética reunida, embora os lucros sejam recebidos pela família, nenhum poeta conseguiria viver dos ganhos recebidos pelas vendas de seus livros, mesmo que precariamente. Uma dessas exceções aparece numa digressão de César Aira: Vachel Lindsay, “foi um poeta errante que viveu entre 1880 e 1930 e que sobrevivia de recitar os seus poemas e não aceitava dinheiro em troca, apenas cama e comida (como os poemas nem sempre davam para o pagamento devia complementar com trabalhos de limpeza ou de carga e descarga)”<sup>5</sup>. Não aceitando dinheiro em troca do recitado, o poema vira moeda, aliás moeda muitas vezes desvalorizada. Outra, é claro, o antipoeta que queria ficar “milionário uma noite”, que queria tentar “criar algo / Que me permita viver tranquilamente / Ou que pelo menos me permita morrer”<sup>6</sup>, que tinha exclamado “eu não trabalho mais um minuto”<sup>7</sup> e que sabia muito bem quanto valia um segundo do seu tempo:

Hace un tiempo le propusieron participar en un aviso publicitario para una campaña que apoyaba el consumo de leche. Como sabía que Shakira formaba parte del proyecto, escuchó la propuesta y dijo que quería cobrar lo mismo que ella. En el aviso, donde se lo ve con la barba crecida y el cuello de la camisa estrujado, Parra mira a cámara y, antes de beber, dice: «Cero problema. Yo también tomo leche.» Después hace la V de la victoria. Al parecer, cobró, por treinta segundos de publicidad, treinta mil dólares. Desde entonces, cada vez que lo invitan a dar una conferencia, dice que su tarifa es de mil dólares por segundo. Se sabe que a un editor llegó a pedirle un adelanto de 4 millones de dólares, con el argumento de que eso era lo que había cobrado Clinton por escribir su biografía «pero yo soy más importante, porque los políticos pasan, pero los poetas quedan». Su interés por el dinero podría ser una rémora de aquella juventud de privaciones, o una forma de hacerse inalcanzable, o una conciencia muy contemporánea de cuál es su valor. Dice que, desde siempre, con su dinero compra casas –tiene dos en Santiago, esta en Las Cruces, otra en Isla Negra– pero nadie sabe qué hace con aquellas que no habita.<sup>8</sup>

Deixando de lado o caso de Nicanor, não nasceu ainda o Paulo Coelho da poesia, tampouco os *best-sellers* latino-americanos históricos, Pablo Neruda ou Mario Benedetti, conseguiriam viver hoje apenas do dinheiro recebido à guisa de direitos autorais. Os poetas, com isso, desenvolvem outras atividades, mais ou menos vinculadas à poesia, para sobreviver. Então, se o trabalho realizado, durante uma determinada sequência temporal, não outorga um ganho apreciável, é

<sup>5</sup> AIRA, César. “Evasión”, 2018, p. 19. Tradução de Joca Wolff.

<sup>6</sup> PARRA, Nicanor. “Madrigal”, 2018, p. 23.

<sup>7</sup> PARRA, Nicanor. “Homem ao mar”, 2018, p. 24.

<sup>8</sup> GUERRIERO, Leila. “Buscando a Nicanor”, 2018, p. 21.

difícil considerar a poesia como um trabalho, em comparação com os outros empregos existentes no mundo do trabalho. Que tipo de atividade é a poesia? Uma atividade artística, está claro. Mas os artistas, muitas vezes, ganham dinheiro e vivem a partir do desenvolvimento ou criação de suas peças ou intervenções artísticas<sup>9</sup>. A arte, digamos, para que ninguém se assuste, é uma ocupação. E essa ocupação dá dinheiro. Logo, é um trabalho. Existe, nessa impossibilidade econômico-artística da poesia em gerar dinheiro, uma parcela de seu valor e até de sua aura, um resíduo da ideologia da arte pela arte.

Conforme afirmou Engels, o trabalho é a condição básica e fundamental de toda vida humana, e isso até o ponto de se configurar como a pedra de toque da virada do macaco para o homem. Em “El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre”, texto inconcluso de 1876, Engels desenvolve a sua própria teoria sobre a evolução humana, sem dúvida seguindo o pensamento darwinista, mas acrescentando àquele seu próprio aditamento. Desse modo, por exemplo, o passo mais importante será para ele *a liberação da mão* das tarefas de locomoção para se dedicar, dentre outras coisas, ao trabalho na construção de instrumentos e utensílios para a comida, num primeiro momento, e para a caça, já esgotada a comida vegetal dos locais onde moravam, na passagem para uma dieta mais carnívora, num segundo momento: “la mano no es sólo el órgano del trabajo; *es también producto de él*”<sup>10</sup>. Inclusive, é graças ao trabalho que surge a linguagem: a necessidade da comunicação se manifestou a partir da reunião dos indivíduos para trocar conselhos e dicas sobre o próprio trabalho: “los hombres en formación llegaron a un punto en que *tuvieron necesidad de decirse algo* los unos a los otros”<sup>11</sup>. Primeiro o trabalho, depois a palavra articulada: esse é o caminho da evolução humana ou, melhor dizendo, da virada do animal em proto-humano que, após centenas de milhares de anos, conformará as diversas configurações sociais, até chegar a instância onde:

---

<sup>9</sup> Para não ficar no terreno do ideal, essa afirmação deveria ser matizada. Recentemente, a revista *Arte y políticas de identidad* do Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad do Departamento de Bellas Artes da Universidad de Murcia publicou um dossiê dedicado a “The state of precariousness and art”. A revista colombiana [*esferapública*] *espacio de discusión sobre prácticas artísticas* anunciou, com a tradução do artigo “¿Por qué los artistas tienen cada vez más problemas para vivir del arte? (y los activistas contraatacan)” aparecido anteriormente na revista inglesa *Frieze*, a pronta divulgação da enquete que vinham realizando sobre os ganhos percebidos pelos artistas e outros atores no mundo da arte na atualidade.

<sup>10</sup> Engels, Federico. “El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre”, 1973, p. 109.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 111. Essa hipótese técnica da aparição da linguagem a partir da liberação da mão é apontada e até compartilhada por Roland Barthes, quem agrega: “Éste es por lo tanto el cuadro de la humanidad durante milenios: una vez liberados uno a otro, tenemos por una parte la mano (el gesto) y sus funciones de fabricación, y por otra el rostro (el habla) y sus funciones de fonación. ¿Y la escritura? Es evidentemente un retorno a la mano. Incluso cuando su función es la de «transcribir» los sonidos del habla (en los alfabetos), y con mayor motivo cuando dibuja el gesto (en los ideogramas), vuelve a pasar por la mano: el lenguaje retorna a ese trozo de cuerpo cuya independencia misma le permitió nacer: termina una gran carrera dialéctica. La escritura está siempre del lado del gesto, y nunca del lado del rostro: es táctil, no es oral”. (BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 129).

A la caza y a la ganadería vino a sumarse la agricultura, y más tarde el hilado y el tejido, el trabajo de los metales, la alfarería y la navegación. Al lado del comercio y de los oficios aparecieron, finalmente, las artes y las ciencias; de las tribus salieron las naciones y los Estados.<sup>12</sup>

Podemos ler, no percurso esboçado por Engels, que as artes, como as ciências, surgiram num estágio ulterior da evolução do homem, já longe dos macacos, mas também numa certa distância dos trabalhos, do comércio e dos ofícios. As artes e as ciências, estamos em condições de completar agora, não são nem trabalhos ou ofícios nem parte do comércio, porém, em certo sentido, seu surgimento esteve atrelado à evolução dessas forças. Não foi suficiente para o homem a sua evolução a partir do trabalho e da linguagem: foi necessário ainda que aparecesse o dinheiro (os trabalhos, o comércio e os ofícios... a navegação!) para produzir as condições de possibilidade das artes (e das ciências). Se esse raciocínio for correto, resultará difícil compreender a poesia conforme os clássicos parâmetros marxistas do trabalho. Os poemas que o poeta faz, produzidos não só para si próprio mas com fins de troca, são *mercadorias*? E os ganhos que as casas editoras e os agentes literários obtêm da venda dos livros, por exemplo do livro do nosso poeta, residem na apropriação de trabalho não retribuído, isto é: da *mais-valia*? O poeta se encontra, em relação a eles, agentes literários e editoras, principalmente, numa relação salarial de dependência? Recebem os poetas algum tipo de salário, isto é, nos termos de Marx: “la cantidad de dinero que el capitalista paga por un determinado tiempo de trabajo o por la ejecución de una tarea determinada”<sup>13</sup>? Em outras palavras: qual é o preço da força de trabalho do poeta? Nesse sentido, é possível afirmar que o poeta vende o fruto da sua força de trabalho, os poemas, por dinheiro? O valor dos poemas do nosso idealizado poeta, como os de vários outros reconhecidos pelas instituições, destacados e exitosos em termos evidentemente não monetários, estará dado pelo, parafraseando Marx, exército industrial-poético de reserva, todos aqueles que, como definiu T. S. Eliot, “pretendem continuar poeta depois dos vinte e cinco anos”<sup>14</sup>, que escrevem, mas não publicam, eternos adolescentes ou gênios solapados? Pode o poeta dizer, a partir dos seus poemas, “esse trabalho é meu, eu fiz a partir dos meus próprios meios, não está em um processo de atos sociais nenhum e eu não sou um trabalhador alienado”? Pertencem ao poeta seus poemas, ou seja: são sua propriedade, ou apagam-se neles sua identidade, tal como acontece nas outras mercadorias? Pode o capital do poeta, seu corpo, ser considerado nos termos realistas propostos por Antonio Negri, “através da análise dos

---

<sup>12</sup> Engels, Federico. “El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre”, 1973, p. 117.

<sup>13</sup> MARX, Carlos. *Trabajo asalariado y capital*, 1972, p. 23.

<sup>14</sup> ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”, 1989, p. 38.

sofrimentos que são impostos aos corpos: corpos minados pela usura, mutilados ou feridos, sempre reduzidos ao estado de matéria de produção”, nos quais “matéria igual [é] a mercadoria”<sup>15</sup>? Onde se situa o poeta no regime da divisão social do trabalho, que lugar ocupa, toma para si ou atribuem a ele? Os poetas estão do lado dos opressores ou dos oprimidos? E os poemas estão inseridos em relações de poder dialéticas? Poderia, concretamente, algum poeta ter aparecido em algum dos bazares operários promovidos por Robert Owen, aqueles estabelecimentos de intercâmbio dos produtos do trabalho mediante vales de trabalho cuja unidade era a hora de trabalho feito, parente longínquo dos clubes de escambo surgidos na Argentina ao redor da crise de 2001 e do *argentinazo* que, não por acaso, funcionou para o Comitê Invisível como um dos pontos de partida para suas colocações insurgentes, oferecendo trocar seus poemas por cenouras, batatas e beterrabas ou por um corte de cabelo, por exemplo, dizendo que foram feitos em x horas de trabalho? Finalmente, é a poesia um trabalho doméstico? Podemos coligar de outro texto do próprio Engels, publicado um ano depois de ter escrito o outro, em 1877, que, na sua visão das coisas, o poeta formava parte da classe eximida dos trabalhos produtivos:

Junto a la gran mayoría constreñida a no hacer más que llevar la carga del trabajo, se forma una clase eximida del trabajo directamente productivo y a cuyo cargo corren los asuntos generales de la sociedad: la dirección de los trabajos, los negocios públicos, la justicia, las ciencias, las artes, etc.<sup>16</sup>

Seguindo a lei da divisão do trabalho das sociedades capitalistas burguesas, será nessa classe eximida do trabalho braçal graças ao (domínio do) trabalho feito pela grande massa da população que o nosso poeta estará, perto da burocracia do Estado, desenvolvendo um trabalho diretamente não produtivo. Foram Dante e os poetas humanistas, aliás, quem transformaram a fórmula *arma et leges* dos juristas medievais na expressão *arma et litterae*, fundamento da “maestria” do artista, *plenitudo potestatis* reivindicada no campo estético, cuja última consequência é sua soberania, divisor de águas no seio laboral das sociedades<sup>17</sup>. A poesia, podemos então concluir com Engels, é sim um trabalho, porém improdutivo.

Caso aceitássemos essa hipótese, e continuando o patafísico, disparatado no entanto estrito e sério raciocínio dentro dos limites colocados pelo marxismo do século XIX, o que vende ou entrega o poeta ao mercado não é seu trabalho, mas, falando com propriedade teórica,

---

<sup>15</sup> NEGRI, Antonio. “Para uma definição ontológica da Multidão”. *Lugar Comum*, julho de 2009, n.19-20, p. 21.

<sup>16</sup> ENGELS, Federico. “Del socialismo utópico al socialismo científico”, 1973, p. 99.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Comemorar sobre o fio”, 2019, p. 25-26.

sua *força de trabalho*<sup>18</sup>. Essa força de trabalho que o poeta oferece e vende, se vincularmos o poeta aos demais trabalhadores, é uma mercadoria em si e, como tal, possui a especial virtude de ser uma força geradora de valor, que produz, se bem aproveitada, outra mercadoria de mais valor ainda: o poema, no caso, objeto imaterial revestido da aura artística da poesia. Agora, de que tipo é essa força de trabalho num trabalho considerado improdutivo? Respondendo a partir do século XIX, século do marxismo, entre o romantismo e o naturalismo, passando pelo realismo e o decadentismo, o que vende o poeta é a sua inspiração e a incorporação posterior dela ao papel. A força do poeta está na sua visão, na sua inspiração, naquele negociar com os deuses, naquele trazer ou receber algo de alguma outra parte que, só num segundo momento, deverá trabalhar. O valor da força de trabalho do poeta, dentro do contexto do universo de sentidos do século XIX, estaria dado pelo tamanho da sua aura, e vice-versa. Se a alma da mercadoria é o seu valor, a alma do poema é a sua aura. Paradoxalmente, então, o poeta trabalha com uma coisa imaterial para produzir algo improdutivo que, numa volta de parafuso, acaba outorgando àquela coisa imaterial – a aura – as propriedades mensuráveis (a qualidade e a quantidade) do padrão das coisas, o valor. E isso é o que define o peso e o preço do poema. Ou, por outro lado, não será por acaso, tanto como para a grande parte dos trabalhos quanto como para os artistas kafkianos da fome e do trapézio, o nível mínimo dos custos que o poeta precisa para viver e continuar com vida – o eufemisticamente conhecido *salário mínimo* – para garantir apenas a continuidade da sua produção específica o que define o peso e o preço do poema? A fonte do valor da atividade que o poeta faz estará dada pela força de trabalho dedicada a lidar com a aura que a poesia e o poético adquiriram historicamente e que acabou gerando uma partícula de distinção com respeito ao resto dos trabalhos empreendidos pelas sociedades ocidentais.

Se o trabalho que faz o poeta ao escrever e publicar poemas é um trabalho improdutivo com o qual, dificilmente, conseguirá viver, e isso constitui a sua obra material, podemos considerar todas as suas outras atividades além da escrita de poesia como algo que, saindo dessa própria obra material e sendo justificada por ela, adquire o caráter de obra imaterial (dar aulas, ministrar oficinas, trabalhar no jornalismo, fazer traduções ou revisões, ter um cargo público, etc.). Nesse sentido, os trabalhos do poeta são plausivelmente considerados também uma obra poética. E só quando desenvolve outro trabalho (improdutivo, na maior parte das vezes, mas também e em ocasiões específicas, produtivo, conforme a divisão acima esboçada por Engels),

---

<sup>18</sup> “Los obreros cambian su mercancía, la fuerza de trabajo, por la mercancía del capitalista, por el dinero, y este cambio se realiza guardando la determinada proporción: tanto dinero por tantas horas de uso de la fuerza de trabajo”. In: MARX, Carlos. *Trabajo asalariado y capital*, 1972, p. 24.

o poeta ganha o dinheiro suficiente para poder viver. Porém, e contra o elogio da produtividade que sustenta o mundo do trabalho, essa sua laboriosidade não está vinculada, finalmente, a riqueza econômica alguma. Se, sob o domínio da produção capitalista, a grande massa da população só pode existir trabalhando em troca de um salário, isto é: vendendo sua força de trabalho aos donos do capital para ganhar a garantia de vida que o dinheiro dá, e a poesia precisamente não garante essa existência pela irregularidade financeira que assegura, será por isso que a poesia não é considerada um trabalho, por não conseguir garantir financeiramente a vida da pessoa que só se dedicasse a escrever poemas? É já um lugar comum ouvir dizer “escreve para viver”, quando escrever é a atividade que dota de sentido e finalidade uma vida dedicada à poesia ou à literatura. Esse lugar comum, que tem em alta estima a escrita e a define como uma atividade vital, está fundamentado sobre a realidade do resto dos trabalhadores: “trabalha para viver”. E se esses verbos substituídos não são sinônimos pelo fato de se definirem em relação aos fins de tais ações, sendo o dinheiro o que define claramente o trabalho, pode-se concluir que a renúncia que uma vida destinada à escrita assume é à percepção do dinheiro: o poeta escreve, e não trabalha, para viver e, em todo caso, não vende sua atividade vital a outro para conseguir os meios de vida necessários para subsistir; assim, sua atividade vital pode permitir a ele sim encher-se de vida, mas não lhe permitirá existir, financeiramente falando. Por outro lado, o operário, que trabalha para viver, “ni siquiera considera el trabajo parte de su vida; para él es más bien un sacrificio de su vida. Una mercancía que ha vendido a un tercero”<sup>19</sup>. O trabalho, para o operário descrito por Marx, não é considerado parte da vida, mas antes um sacrifício da vida, que começa, aliás, quando acaba o trabalho, no seu tempo livre ou, sem tanta ilusão, no seu tempo não ocupado pela jornada laboral. O sentido real do trabalho, para ele, está em ganhar dinheiro para melhor desfrutar desse tempo não laboral. Desse modo, o lugar comum deixa ver o estatuto que o poema, como obra de arte que é, ainda hoje tem, erigido como o monstro sem nome do Dr. Frankenstein a partir dos restos colhidos no cemitério das vidas passadas da poesia.

A poesia é um produto caro, não só por ser fruto de um trabalho improdutivo fundamentado no trabalho produtivo de tantos outros corpos, mas também, em primeiro lugar, pelo fato de produzir menos com a mesma quantidade de trabalho (que, por exemplo, dedicaria um romancista a escrever seu romance) e, por causa disso, em segundo lugar, pelo seu próprio preço, em comparação com as outras formas da literatura costuradas em livro. Salvo, claro está, que acreditemos que fazer poemas é apertar o *enter*, e estejamos nos amparando, mais ou menos

---

<sup>19</sup> Ibidem, p. 26.

implicitamente, no imperativo capitalista de obter o maior lucro investindo o mínimo e lucrando o máximo possível, o alto preço da tentativa de concentração no tempo aiônico é uma evidência que a própria história parece querer apagar:

*Precio*

Vista desde la actualidad, la literatura antigua se nos aparece limpia de cualquier dinero: a fuerza de ver a los grandes escritores griegos o latinos pintados en los techos de las universidades, pensamos que sus obras descenden de algún cielo, de una transcendencia humanista limpia de cualquier materia. Sin embargo, esas obras costaron el precio de la escritura que se necesitaba cada vez que había que materializar un solo ejemplar. Y ese precio de la escritura era elevado, no hay que olvidarlo: a 5 denarios, un ejemplar de los *Epigramas* de Marcial era un libro muy lujoso; una copia de la *Eneida* costaba 24 denarios; ahora bien, para un legionario (relativamente bien pagado), 2 denarios representaban diez días de comida: la *Eneida*, en términos de escritura-mercancía, significaba un ayuno de cuatro meses.<sup>20</sup>

Um livro de poesia pode ocupar mais ou menos páginas, mas geralmente não as ocupa completamente, deixando muito espaço em branco, encarecendo o suporte. Sua leitura, por isso, é mais curta, embora possa ser mais intensa e até ter custado uma grande quantidade de tempo de produção ao poeta. Entre durar e arder, a imensa maioria escolhe o réditio da duração: isto é, traduzido nos termos que nos ocupam, os calhamaços realistas. Tanto no século XIX quanto agora, a compra de livros é um fato irregular, e, quando acontece, o comprador buscará investir seu dinheiro da melhor maneira possível, tentando prolongar a justificativa desse gasto raro. Literalmente, então, o peso da poesia, diante desses catataus que estão na moda, é mínimo, no entanto seu preço guarda outra relação, chegando a ser tido como caro e até luxuoso, sem levar em conta o tempo de trabalho que para produzi-la o poeta necessitou, isto é: parte importante do seu custo de produção. Desvela-se, assim, um dos princípios do capital: peso, preço e valor não são categorias absolutas, e sim comparativas e relativas. O humilde livrinho de poemas esconde, em sua materialidade, o preço do trabalho do poeta, seu potencial salário. Nessa concorrência invisível com os outros gêneros literários (e não literários, porque nem todo livro é literatura), alimentada pelas leis da oferta e da procura, a poesia – considerada, muitas vezes, consequência disso tudo, difícil, hermética, complicada de ler – perderá no equilíbrio entre a oferta e a procura, desvalorizando assim o possível salário do poeta, o valor da sua força de trabalho. Nesse contexto definido pela abstração pura do dinheiro, se o que a procura dita é a produção de grandes romances realistas, desenvolvidos em intermináveis sagas e sustentados na curiosa fórmula que indica que um maior número de páginas significa maior qualidade (no

---

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 117.

campo valorativo, a quantidade constitui à qualidade), continuar desenvolvendo um produto com pouca saída comercial pode ser considerado inútil e até desnecessário. Agora, se o custo de produção da força de trabalho de um operário da poesia, ou seja: aquilo que custa manter o operário com vida e formá-lo para tal atividade, é igual e até talvez maior do que o exigido por outro trabalhador da língua, ora um romancista, ora um ensaísta, o salário do poeta se encontrará na vinculação direta com os ganhos que consiga produzir. O aprendizado da poesia leva tanto ou mais tempo que o aprendizado das outras formas literárias, sendo o custo de produção desses operários (poetas e escritores) similar entre si e maior do que muitos outros ofícios *a priori* manuais. Dentre todos eles, porém, o preço da força de trabalho do poeta, pelo tempo que leva seu desenvolvimento e aperfeiçoamento, é alto em relação àquele colocado a muitos outros ofícios manuais e até aos demais escritores, no entanto seu salário é baixo, precisamente pela escassa procura que existe no mercado de sua atividade. Nessa equação paradoxal vemos surgir algumas figurações históricas do poeta: o marginal, o faminto, o boêmio, o morador dos bairros pobres e perigosos, o incompreendido, etc. E, numa volta de parafuso da situação, porque a poesia não vende é anti-burguesa, se posicionando contra o arbitrário virar mercadoria de tudo quanto é produzido. Nesse caso, se não é o dinheiro, o que é que obriga dar ao princípio privado do trabalho um caráter público? Assim e progressivamente, os poemas, enfim, como não queria o Gironde do *Espantapájaros*, acabam ficando longe do alcance das pessoas.

Evidentemente, as produções que – para os fins da continuação do raciocínio, agora consideradas mercadorias, tais como por exemplo poemas, pinturas ou esculturas – constituem o mundo da arte possuem um valor de câmbio ou um preço maior, dado pela sua menor disposição, configurada, por sua vez, pela raridade e exclusividade da sua baixa quantidade. Que a poesia não venda (ou não venda tanto quanto os outros gêneros literários que, de fato, não vendem tanto assim, mas que com certeza vendem mais) e que, por isso e por aquela suposta dificuldade intrínseca, circule em um pequeno círculo, a aproxima mais das artes visuais, por exemplo, do que as outras artes da escrita.

O panorama até aqui esboçado, basicamente europeu, ganha outra densidade se levarmos em consideração o papel que a descoberta e conquista da América teve antes da consolidação desse estado de coisas. O roubo do ouro e da prata perpetrado pelos ditos conquistadores – outrora descobridores, precisamente graças à navegação –, principalmente, foi uma injeção de tal magnitude aos impérios europeus, que fez até oscilar os fundamentos da fé econômica depositada nos valores áureos do ouro e da prata:

En el siglo XVI, a consecuencia del descubrimiento en América de minas más ricas y más fáciles de explotar, aumentó el volumen de oro y plata que circulaba por Europa. El valor del oro y la plata bajó, por tanto, en relación con las demás mercancías. Los obreros seguían cobrando por su fuerza de trabajo la misma cantidad de plata acuñada. El precio en dinero de su trabajo seguía siendo el mismo, y, sin embargo, su salario había disminuido, pues a cambio de esta cantidad de plata, obtenían ahora una cantidad menor de otras mercancías. Fue ésta una de las circunstancias que fomentaron el incremento del capital y el auge de la burguesía en el siglo XVI.<sup>21</sup>

A atividade do poeta se situa imediatamente antes do trabalho assalariado virar regra e forma fundamental de toda produção, quando o operário assalariado passou de ser temporal e aleatório a virar um assalariado para toda sua vida, quase que imediatamente antes do surgimento dos Estados Nação, numa configuração pré-industrial da economia. A aparição da América no mapa-múndi prejudicou os operários europeus e, ao mesmo tempo, produziu um choque nos poetas nunca antes visto: o valor de culto que tinham o ouro e a prata para os moradores do continente era transformado em mero valor de troca para os europeus. Com isso, a poesia deixava de ser, inclusive para os próprios europeus, o que sempre foi, *poesia americana*, ainda antes de conhecer o novo continente, poesia mítica, utópica, perdiam peso as suas figuras fundadas na raridade do ouro por haver este se transformado em mero metal, que servia apenas de padrão ao dinheiro, sustento diário de todos os outros habitantes do mundo. É o barroco, e não a Renascença, podemos nos arriscar a afirmar, a primeira manifestação dessa modernidade burguesa, na qual os poetas, mais ou menos conscientes disso, continuam amarrados.

Nesse sentido, vale lembrar o que Ángel Rama apontou já em *La ciudad letrada* no que diz respeito ao alto número de funcionários que compunham os governos coloniais. Continua sendo curiosa a proporção que, dentre eles, ocuparam os poetas, longe de qualquer relação com os potenciais consumidores: “Tan alta producción es, obviamente, ocio remunerado por otras vías, dado que para esos productos no existía un mercado económico y puede vincularse al despilfarro suntuario que caracterizó a las cortes coloniales, las cuales tuvieron una visión absolutamente desmesurada y falsa de la opulencia de la metrópoli que se esforzaban por imitar, vencéndola sin cesar en ostentación y boato”<sup>22</sup>. Se houve um excesso de poesia na Colônia, esse excesso foi parte do agenciamento dos intelectuais (os poetas, no caso) pelo poder peninsular presente nas Américas. De fato, Rama não deixa de assinalar a relação da possibilidade do desenvolvimento das atividades do grupo letrado com o trabalho dos indígenas e escravos que, nesse preciso período, registraram índices de mortalidade alarmantes. Desse

---

<sup>21</sup> MARX, Carlos. *Trabajo asalariado y capital*, 1972, p. 45.

<sup>22</sup> RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*, 1998, p. 33.

modo, e conforme Rama, a épica culta do barroco, fruto do ócio que permitiu a concentração em extensas obras, é devida à exploração do trabalho em condições de escravidão. Um pouco mais tarde, na denominada “cidade modernizada” de meados do século XIX, os poetas ocuparam outro lugar que, enquanto não fossem cooptados pelo Poder, se estabeleceu na ambiguidade entre as margens da cidade real e da cidade letrada. Passamos, poderíamos dizer, da burocracia do Estado à condição desocupada, do excesso ao realismo.

Se, como Oswald de Andrade anotou à margem num fragmento de Marx, em que, segundo Raul Antelo, “se afirma que todos os sentidos físicos e intelectuais foram, pela via da alienação, substituídos pela ideia da propriedade”<sup>23</sup>, “o haver condiciona o pensar”, estaríamos diante, nesse poeta pós-colonial, não só da figura do poeta pobre ou na infinita pobreza senão também de outra forma de escrita que, ameaçada pelo rigor da vida, perde concentração ou densidade no pensamento do poema ou que, pelo contrário, e talvez, ganha em autonomia ao se libertar da necessidade. Seja como for, de todos modos, e como se lê num fragmento do próprio Oswald conservado nos arquivos da Unicamp e redigido a lápis, seria semelhante à atitude de Dom Quixote logo de abandonar o lar, entre os dois princípios de economimese, contra a acumulação e contra a obediência ao dinheiro<sup>24</sup>.

Há, detrás desse conjunto de raciocínios, uma concepção da poesia ligada ao Bem, ao incorruptível, ao Puro, atributos todos aliás próprios do ouro e do divino, colocada por isso mesmo nas antípodas do dinheiro, definido nos correspondentes termos antinômicos. Essa concepção forma parte da visão dominante no mundo da cultura e das artes na sociedade ocidental, que acaba obrigando àquele que se desenvolve nessas atividades à renúncia (aparente ou real) ao usufruto econômico do seu trabalho e sua consagração ao chamado bem comum. Vinculada a esse afastamento do econômico encontramos, por exemplo, a ideia da poesia como uma vocação ou aquela outra que coloca a justificativa da falta de remuneração pelo trabalho feito no prazer que ele produz ao artista (que constitui, aliás, uma condenação ao prazer). Finalmente, a concepção da poesia ligada ao Bem faz dela uma coisa que deve ser preservada frente às ameaças e perigos, o que a coloca num estatuto diferenciado que resultará, a partir das isenções impositivas e laborais, na precarização laboral do poeta. A identificação do artista com o capital simbólico que produz e não com o econômico que surge das suas obras nem com a reivindicação do seu mais justo usufruto, dentre outros fatores, será fundamental para a informalidade da tarefa artística, conforme afirma Karina Mauro:

---

<sup>23</sup> ANTELO, Raul. “Balé global no confim Brasil-Europa”. *Revista UFG*, dezembro 2013, n. 14, ano XIII, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 12.

[L]os modos de producción que suponen la precariedad laboral o la total gratuidad del trabajo artístico, no sólo no son cuestionados, sino que son reafirmados por la actitud de los propios artistas. Esto implica que la problemática laboral de los mismos tiene un fuerte arraigo en la cuestión identitaria y es en ese sentido que deberían operar las asociaciones gremiales, fortaleciendo o generando una identidad laboral allí donde no la hay.<sup>25</sup>

Os trabalhos relativos à arte, desse modo, fazem da precariedade laboral um dos seus princípios constitutivos e, de fato, todo esse conjunto de pressupostos e representações do eu-artista foram exportados a diversas áreas do trabalho como forma de flexibilização laboral<sup>26</sup>. Franco Berardi associou o programa da vanguarda e da arte experimental, no que diz respeito à ruptura da relação entre o signo e o referente, com a desregulamentação econômica liberal: “a utopia anarquista da vanguarda se realiza e se transforma em seu contrário quando a sociedade internaliza a regra em formas tecnológicas”<sup>27</sup>. O precário, segundo a leitura que Roxana Patiño e Mario Cámara fizeram da intervenção crítica de Gabriel Giorgi, “nombra, como una fórmula, los múltiples modos en que el neoliberalismo transformó paisajes previos de lo social, y funciona como una especie de condensador de sentidos, de imaginarios y de posicionamientos políticos”<sup>28</sup>. E nomeia, aliás, “la erosión implacable de la infraestructura material y jurídica de los Estados de bienestar, y también de los sueños incumplidos del desarrollismo –pleno empleo, dignidad de la vida humana, universalidad de las protecciones sociales básicas, entre otros”<sup>29</sup>. A vulnerabilidade que descobre a vida precária leva a definir em outros termos à vida em si: o vivente. Precários, afirmará Giorgi, são tanto muitas das pessoas nas condições materiais do neoliberalismo quanto os animais em estados de extrema exploração. Esse corrimento dos modelos humanistas e antropocêntricos levará Giorgi a diferenciar os precários ou precarizados dos pobres e dos trabalhadores: “A distancia del “pobre” y del “trabajador” –sin necesariamente contraponérseles, sino en su tensión respecto de esas figuras– el precario cifra un

---

<sup>25</sup> MAURO, Karina. “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *telóndefondo*, janeiro-junho de 2018, n.27, p. 136.

<sup>26</sup> “Los trabajos «voluntarios», es decir, impagados o escasamente pagados en las industrias culturales o académicas, por ejemplo, se aceptan con muchísima frecuencia como un hecho inamovible, en absoluto se exige algo diferente. Se asume la necesidad de andar a la búsqueda de otros trabajos precarios, menos creativos, con el fin de financiar la producción cultural propia. Este financiamiento forzado, y al mismo tiempo elegido de la creatividad propia, no deja de apoyar y reproducir precisamente esas relaciones sufridas y de las que sin embargo se quiere ser parte. Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo”. Isabell Lorey apud. MAURO, Karina. “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *telóndefondo*, janeiro-junho de 2018, n.27, p. 140.

<sup>27</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*, 2019, p. 106.

<sup>28</sup> PATIÑO, Roxana e CÁMARA, Mario. “Presentación”, 2017, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 15.

reordenamiento de cuerpos, temporalidades y modos de subjetivación que son propios de la sociedad neoliberal”<sup>30</sup>. Sem a redenção aurática do trabalho, se afastando do imaginário revolucionário do proletário, se colocando também não próximo do empreendedorismo e se diferenciando do pobre por se fundamentar em termos de força afetiva e não na alteridade (“El pobre es, siempre, el otro; el precario es, en cambio, el mensajero de una nueva inseguridad de la cual no estoy ni estaré nunca lo suficientemente protegido”<sup>31</sup>), o precário não definirá um sujeito (humano), mas um corpo e a vida que o constituem. É o poeta um precarizado? Comparte essa definição ou se encontra em um momento anterior ou posterior dele? Se, segundo a fórmula dada por Giorgi, “Precariedad = desobra”, dado que “suspende las subjetivaciones disponibles en torno al trabajo: las “formas de ser” un sujeto que se juegan alrededor del trabajo”, e dado que se costuma associar à atividade do poeta da inoperância diante dos padrões da sociedade voltada aos fins, a figura do poeta poderia se aproximar, a priori, do precário. Porém, essa figura do poeta é muito mais antiga do que as transformações operadas pelo neoliberalismo. Ao parecer, a vida do poeta sempre, ou nas maiorias das vezes, foi uma vida precarizada. O seu corpo é economicamente supérfluo, sim. No entanto, há alguma coisa que, se afastou sempre o poeta do emprego, nos termos modernos, também o afasta agora do precário: há ainda algo de transcendente na sua figura e na sua tarefa.

Uma primeira saída desse transcendentalismo sacro seria adotar o caminho do Mal, tal e como aparece, por exemplo, num contemporâneo dos próprios Marx e Engels como foi Charles Baudelaire. Bem no começo dos seus *Fusées*, encontramos uma clara definição sobre a arte: “¿Qué es el arte? Prostitución”<sup>32</sup>. A prostituição, para Baudelaire, está vinculada em uma singular correspondência com o amor e com o Mal e não implica a ideia de propriedade, mas sim a de usufruto. E, como decorre dessa definição, a arte é em princípio um trabalho. Existe uma apologia ao trabalho, “força progressiva e acumulativa”, e uma condenação à preguiça e à diversão nos diários íntimos de Baudelaire. E existe, também, um confronto do poeta com o burguês e os profissionais porque, caindo inclusive no barro e com todos os presságios negativos, essa poesia do Mal não resigna a sua aura, parte do poeta e seu transitar no mundo: “Si un poeta pidiese al Estado el derecho de tener algunos burgueses en su caballeriza, sorprendería mucho, mientras que si un burgués pidiese poeta asado, resultaría completamente natural”<sup>33</sup>. Assim, mesmo pertencendo ao domínio do Mal, a poesia não nega nem a sua própria

---

<sup>30</sup> GIORGI, Gabriel. “¿De qué está hecha Macabea? Lispector y lo precario”, 2017, p. 133.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>32</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos*, 1978, p. 17.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 32.

aura nem o valor (moral) do trabalho. Numa matemática rudimentar, o trabalho continuado, sem sequer um feriado, é considerado como provedor de dinheiro quanto da glória: “Un poco de trabajo, repetido trecientas sesenta y cinco veces, da trescientas sesenta y cinco veces un poco de dinero, es decir, una suma enorme. *Al mismo tiempo, la gloria está ganada*”<sup>34</sup>. E até o homem superior do dandismo é aquele, conforme Baudelaire, que é rico, ama o trabalho e, por isso, não é um diarista ignorante.

No final de *Mon cœur mis à nu*, e sob o subtítulo “Hygiène. Conduite. Morale” ou, por vezes, “Hygiène. Conduite. Méthode”, Baudelaire foi organizando, dia a dia, os planos para administrar seus ganhos e, assim, saldar suas dívidas, dar dinheiro a sua mãe, a sua mulher e a seus amigos. Ali, ele dirá, por exemplo: “La única manera de ganar dinero es trabajar de manera desinteresada”<sup>35</sup>, ou, mais adiante:

Jeanne 300, mi madre 200, yo 300 -800 francos por mes-. Trabajar desde las seis de la mañana, en ayunas, hasta mediodía. Trabajar a ciegas, sin meta, como un loco. Veremos el resultado.  
Supongo que vinculo mi destino a un trabajo ininterrumpido de muchas horas.<sup>36</sup>

Em 1864, numa virada piedosa à religião católica, Baudelaire planejava levar uma vida baseada na sobriedade, sem nenhum tipo de excitantes, estritamente ascética. E não por acaso o trabalho aparece nesse período visto como uma salvação, redenção, expiação da culpa, pagamento das dívidas, retorno do dever do bom filho. Nesse contexto, as suas obras principais serão meros produtores de renda:

Quiero 6.000 francos, es decir, 3.000 *Fleurs*, y 3.000 *Poèmes*, a 6 francos, de los cuales 1 para mí. O cualquier otra combinación (varias tiradas, por ejemplo) que me dé mis 6.000 francos. Las traducciones. Consagración absoluta y empuje. Los 6.000 francos –y lo mismo por Poe-. Alejarse de París, hacer en un año 2 vols. de *Nouvelles* y *Mi corazón al desnudo*.<sup>37</sup>

Curiosa essa imagem final de Baudelaire: idealizando o trabalho, considerando aqueles que são tidos geralmente como seus grandes livros apenas como fonte de ganhos, no entanto não abrindo mão da aura, ainda que suja pelo próprio ritmo da cidade. “¿Cómo pueden obtener dinero con la poesía los poetas como Vallejo [ou Baudelaire] que viven en la precariedad? ¿La

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 131.

poesía da dinero?”, se perguntava Enrique Foffani em “El valor de la poesía”. E respondia a partir de Hans Magnus Enzensberger: a poesia é “el único género que refracta el valor dinero porque no entra en el mercado”<sup>38</sup>. A autonomia literária, e não o polo que marca a concepção poética, ora o Mal, ora o Bem, é a que define a relação da poesia com o dinheiro e com o trabalho.

Por fim, e voltando à trilha marxiana, se “la clase obrera es la que produce todos los valores, pues el valor no es más que un término para expresar el trabajo, el término con que en nuestra actual sociedad capitalista se designa la cantidad de trabajo socialmente necesario encerrado en una determinada mercancía”<sup>39</sup>, se tudo que pode ser comprado tem um valor em dinheiro e se a poesia está nesse regime econômico, o valor do poema estará dado, em alguma medida, pela relação estabelecida ao mesmo tempo com o trabalho dessa classe operária e o dinheiro que recebe por tal atividade que configura, em princípio, o valor das mercadorias todas? Em outras palavras, se estabelece ou não a poesia nas margens da economia? Postula o poema uma contra-economia? Perguntar sobre o valor do poema e pelo estatuto do trabalho do poeta nos leva a suspender, embora brevemente, as dimensões não materiais da aura para, também de modo breve, continuar avançando nesse raciocínio e tentar desativar a ficção da autonomia. Postular, assim, como primeira medida epistemológica, uma poesia an-aurática é preciso para os rumos a seguir, tendo em conta que, em alguns casos particulares, como nos adornianos ensaios de Paulo Leminski, a defesa do aurático da poesia e a postulação da sua força de resistência à utilidade foi uma estratégia para apartá-la das outras mercadorias produzidas pelo capital na tentativa de evitar sua reificação, embora desse modo se apartasse também do mundo do trabalho.

Para ler os poemas e o trabalho de Nurit Kasztelan, Luciana di Leone se vale de uma estética relacional para definir um tipo de poesia não-autônoma, “na qual esteja primeiramente em jogo uma dimensão ritual, comunitária, circunstancial, e não a procura de uma forma acabada ou de uma voz própria poética”<sup>40</sup>. Essa abertura da poesia estaria dada pelo afeto que algumas poéticas contemporâneas colocam em cena e demandam, afeto cuja gestão, segundo a leitura feita de Spinoza por di Leone, se encontra baseada, por sua vez, numa economia: “Os afetos só são definíveis na sua circunstancialidade e contingência, sem consistência substancial ou ontológica, eles se apresentam enquanto prática, como uma coreografia na qual os corpos se

---

<sup>38</sup> FOFFANI, Enrique. “El valor de la poesía”. *Radar libros*, 3 de dezembro de 2018

<sup>39</sup> ENGELS, Federico. “Introducción de F. Engels [a *Trabajo asalariado y capital*]”, 1972, p. 18.

<sup>40</sup> LEONE, Luciana di. “Siempre fui buena para los números: poesía, afeto e economía para Nurit Kasztelan”. *Crítica Cultural*, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015, p. 213.

dispõem, se organizam e moderam, isto é: enquanto uma *economia*”<sup>41</sup>. Esses atributos dos afetos inseriam, nos princípios da economia que deles resultava, a gratuidade e o dom, apresentando outra forma econômica que não fosse a estabelecida pelas trocas do mercado. Ainda assim, essa ideia revolucionária da economia pode, no entanto, ser facilmente deglutida pelo neoliberalismo.

Na releitura da oposição marxiana acima esboçada entre trabalho manual e trabalho intelectual, Jean-Luc Nancy encontra a divisão entre o trabalho considerado como meio e o trabalho considerado como fim<sup>42</sup>. E para passar de uma a outra, do trabalho como necessidade ao trabalho liberado, haveria que mudar de esfera conservando, no entanto, alguma coisa cuja identidade referir-se-ia ainda ao nome do “trabalho”. Isto é: passar da necessidade à liberdade *conservando o trabalho*, passar do sentido do slogan “o trabalho liberta” que acaba no portão de Auschwitz ao do “trabalho liberado”, ir da produção à criação, da *poiesis* à *práxis*, da atividade que produz alguma coisa à atividade graças a qual o agente da ação se produz ele mesmo, se realiza a si próprio, que implicaria, no fim das contas, uma passagem do, por ele chamado, “plus-valor” como mais valia, ou seja, a apropriação do excedente do valor agregado do trabalho pelo capital, a um “plus-valor” além do valor ou já valor absoluto. Esse movimento de esfera comoveria a economia política: é a passagem de um sentido de “techné” para o outro, do labor para a arte, da técnica para “ela mesma”. Se há na etimologia de trabalho no latim vulgar o sentido de pena (“*tripaliare*”, torturar; derivado por sua vez de “*tripalium*”, cepo ou instrumento de tortura), se pergunta Nancy, é possível liberar a dimensão da pena no trabalho? E será que no prazer do trabalho livre não há pena? Qual é o vínculo da categoria do sublime enquanto mistura de pena e prazer? Há um trabalho sublime? E ainda: existe um trabalho não alienado? As ideias de gozo e alegria que se vinculam à escrita do poema se insubordinam contra o trabalho voltado aos fins? Pode se configurar um pensamento no limiar da *techné*, *poiepráxico* ou *praxipoiético*? Por fim, poderíamos nos perguntar agora, como falar da liberação que o trabalho faria sem apelar a nenhum dos restos do sentido que resultaram no escárnio do campo de extermínio?

Uma coisa é concordar com o extremo processo de mercantilização a partir do que o neoliberalismo submeteu a vida humana e levou ao paroxismo a ideia de que tudo tem um preço mensurável em dinheiro e outra muito distinta consiste em indagar as relações entre poesia, dinheiro e trabalho, que significa, no fundo, questionar o valor como finito quantificado e, com

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 215.

<sup>42</sup> Seguirei o postulado por Jean-Luc Nancy no capítulo “Trabajo” de *El sentido del mundo*, 2003, p. 145-156.

ele, voltar mais uma vez a pensar o estatuto autonômico do poema, que ainda continua definindo, acredito eu, dentre outras coisas, àquelas relações estabelecidas pela poesia. Desse modo, a aproximação que tentarei, uma e outra vez, analisar e colocar, em algumas poéticas pontuais por exemplares, entre poesia, dinheiro e trabalho visará dessacralizar o poema sem apagar sua potência, nem deixando ele abandonado ao marketing neoliberal, sendo consciente que é graças a sua aura, em última instância, que não é deglutido como simples mercadoria, embora seja ela mesma paradoxalmente o fundamento de uma subjetividade auto-precarizante. Entender a atividade do poeta enquanto artista como trabalho e pensar a economia onde se inserem as consequências da sua ação, os poemas em si, em termos de produção ou im-produção serão os primeiros movimentos no esboço do an-aurático. Porque, e talvez, se o poema é um produto só na aparência, e não existe mesmo produção alguma e sim gasto, puro e simples gasto e perda, a função do poeta diante do trabalho e do dinheiro seja similar à daqueles luddites, ludditas ou luddistas (**Figura 1**), travestindo-se de trabalhadoras para colocar um pau na roda da engrenagem produtiva.

Figura 1: Ilustração do líder dos Luddites por um jornal britânico da época.  
Fonte: Qz.com



## Trabalho, ofício, *métier*

- *¿Le parece que a todo escritor le conviene tener un agente?*  
- *Sí, a menos que sea poeta.*

Michael Gaeb em entrevista com Mauro Libertella

Na coluna “Incompatibilidades compatibles” de Gonzalo León, publicada no dia 4 de maio de 2017 no blog da livraria Eterna Cadencia, cuja manchete era “¿De qué vive un escritor?”, se listavam os empregos mais comuns dos escritores contemporâneos argentinos: “la traducción, el periodismo, las librerías, la docencia, los libros por encargo y los talleres”<sup>43</sup>. O caso de María Moreno foi um dos mencionados: trabalhando no jornalismo, sua literatura se nutre disso e seus livros costumam ser costuras de textos já publicados nas mídias onde atua, procedimento que ela denominou “reciclaje”. A realidade da pressão do chefe de redação substitui os fantasmas do prestígio: “Es mejor tener un maestro encarnado en un jefe de redacción que te está puteando porque entregás tarde en relación a fantasmas institucionales, de prestigio, etcétera. Me parece raro el tipo que escribe y luego ve dónde pone su texto”<sup>44</sup>. Desse modo, os textos encomendados pelos jornais se transformam nos rascunhos dos livros futuros e o trabalho está imbricado na tarefa da escrita, sendo considerado todo texto dentro de um *work in progress* constante.

De certa forma, o que aqui defendo encontra sua representação mais gráfica na campanha publicitária “Dans la peau d’un auteur jeunesse” realizada pela Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, em 2016 (**Figuras 2, 3, 4 e 5**). Ali, mediante o absurdo de situações quotidianas reduzidas à equivalência dos livros que precisariam ser vendidos para se adquirir uma coisa específica, era denunciado o fato de que os autores e ilustradores de textos ditos infantis ou juvenis recebem uma percentagem menor de direitos de autor referente ao preço do livro em relação aos outros autores (6% contra 10 a 12%), percentagem essa que, sendo mínima, ainda e em muitos dos casos, deve ser dividida entre dois, escritor e ilustrador.

---

<sup>43</sup> LEÓN, Gonzalo. “¿De qué vive un escritor?”. *Eterna Cadencia*, 4 de maio de 2017.

<sup>44</sup> María Moreno, apud. LEÓN, Gonzalo. “¿De qué vive un escritor?”. *Eterna Cadencia*, 4 de maio de 2017.

**Figuras 2, 3, 4 e 5: “Dans la peau d’un auteur jeunesse”**  
**Fonte: Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse**



3



5



11



12

O trabalho dos autores e ilustradores franceses de textos infantis e juvenis não é valorizado precisamente por um preconceito ligado ao didatismo que essas obras teriam em relação ao seu público, o que provocaria a perda do seu valor estético. Ora porque não vende, ora porque quer manter afastado do seu espaço (idealmente imaginado como aquele dos sentimentos e emoções) ao dinheiro, ora porque é das artes aquela que supostamente conservaria uma aura mais incorruptível, a poesia e os/as poetas se encontram numa situação passível de ser colocada nos termos absurdos da publicidade francesa.

O que pode ser lido na série de fotografias que integram a *brochure* da Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse pode ser mais bem entendido a partir das análises que, para o caso francês, Gisèle Sapiro e Cécile Rabot compilaram em *Profession? Écrivain*, em 2017. Na introdução ao volume, Sapiro descrevia a problemática atual: embora a atividade de escritor/a tenda a se profissionalizar, os/as autores/as sofrem hoje em dia uma precarização laboral crescente, sendo raros os casos daqueles que conseguem viver graças às suas penas. Para suprir essa falta, alguns ou algumas dentre eles ou elas exercem outras profissões (“métier”), tais como: ensino, edição, escrita de roteiros, etc., que podem chegar a se transformar em sua fonte de renda principal, enquanto que para outros/as as atividades suplementares ocasionais (leituras públicas, residências, oficinas de escrita, que, aliás, desde os anos 2000, vêm tentando ser regulamentadas) constituem recursos econômicos cada vez mais importantes, que tem a ver, ao mesmo tempo, com o reconhecimento profissional.

“On le sait, être écrivain-e n’est pas un métier comme les autres”<sup>45</sup>, afirmava Sapiro na sua “Introduction” apelando ao pressuposto coletivo, e continua: “D’une part, il ne requiert pas de formation particulière, même s’il repose sur un capital culturel hérité ou acquis que est inégalement réparti socialement. D’autre part, il ne s’exerce pas nécessairement avec la même régularité quotidienne, et surtout ne procure pas de revenus mensuels”<sup>46</sup>. O reconhecimento social e os lucros substanciais ou não para o/a autor/a (tanto quanto para os intermediários: editor, agente literário, difusores) vão permitir classificar esse *métier* entre os passatempos ou os trabalhos.

Na França, a profissão de escritor/a conheceu um desenvolvimento fundamental a partir do reconhecimento do poder real, em 1777, dos direitos autorais e o conseqüente surgimento das sociedades de autores. A partir daí pode ser diferenciado e distinguido o reconhecimento social dos/das escritores/as em dois tipos: o reconhecimento simbólico (independente dos

---

<sup>45</sup> SAPIRO, Gisèle. “Introduction”, 2017, p. 7.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 7.

aspectos econômicos) e o reconhecimento profissional (não subordinado ao reconhecimento simbólico nem a padrões de qualidade). De certa forma, o paradigma da originalidade que o romantismo impôs como critério primeiro de avaliação das obras definiu as regras para estabelecer as distinções entre os dois tipos de reconhecimento, delimitando tanto os fatores econômicos surgidos do tipo de produção literária segundo o público alvo quanto a possibilidade de profissionalização de uma atividade ainda qualificada a partir dos parâmetros românticos do gênio e da inspiração (que rejeita ou, ao menos, acaba por não aceitar, por isso, os cursos norte-americanos de *creative writing*<sup>47</sup>).

Com o progressivo afastamento do trabalho e da propriedade dos meios de produção e reprodução surge a ideia, no período europeu do entre guerras, do/da escritor/a enquanto “trabalhador/a intelectual”. Essa será uma dentre as tantas possíveis definições da natureza da atividade literária que determinará, por sua vez, o regime fiscal e os direitos sociais dos/das escritores/as:

Ce régime et ces droits seront différents selon que l’oeuvre est regardée comme une propriété, un service ou le fruit d’un travail. Si c’était une propriété au plein sens du terme, les droits d’auteur relèveraient de la rente, si elle est considérée comme un service rendu à la communauté, à l’instar des professions libérales, l’écrivain-e exerce en indépendant-e et se voit rémunéré-e en honoraires, si on l’envisage comme le produit d’un travail, son auteur-e est assimilé-e à un-e salarié-e, mais se pose alors la question de savoir qui est l’employeur.<sup>48</sup>

A particularidade da atividade do/da escritor/a não permite atribuir uma definição, e gera constantemente, problemas irresolúveis. Como atuar legalmente, por exemplo, diante de um acidente de trabalho ou uma doença profissional? Os direitos autorais podem ser considerados um salário?

---

<sup>47</sup> Que, nos dias atuais, já começam a mostrar claros índices de esgotamento, em princípio laborais, em segunda instância, poéticos, conforme afirmara em 2018 Dana Gioia: “El rol que juega la universidad en la poesía es, quizá, la paradoja más difícil de todas. Durante décadas, la expansión de los programas académicos de Escritura Creativa dio cabida a los poetas, primero como estudiantes y luego como instructores. La academia brindó trabajo seguro y remunerado a miles de poetas, algo sin precedentes en la historia de la literatura occidental. Fue la versión estadounidense del sistema imperial mandarín, que alguna vez empleó a poetas como burócratas a lo largo del vasto imperio chino. Nuestro sistema fue aún mejor. Los poetas tenían vacaciones pagadas. Después, como tantos auges, terminó la escalada. El sistema universitario dejó de expandirse, sobre todo en humanidades. Los solicitantes de empleo sobrepasaron por mucho las vacantes. En vez de enfrentar el problema reduciendo los programas de posgrado, las universidades prefirieron explotar a su personal de menor experiencia para ahorrar costos. Las profesiones de tiempo completo se convirtieron en trabajos para adjuntos sin prestaciones, con bajos sueldos y mínima seguridad laboral. Esta situación académica ya no es novedad, pero no deja de ser terrible para los jóvenes (y no tan jóvenes) atrapados en malos trabajos o por el desempleo. La historia de esta ciudad depende del lado de la titularidad en que viva un poeta” (“El estado de la poesía: fuerte y claro (2)”. *Periódico de Poesía*, 4 de marzo de 2019).

<sup>48</sup> SAPIRO, Gisèle. “Développement professionnel et évolutions du métier d’écrivain”, 2017, p. 22.

Num dos estatutos da AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) aparece a noção de “travail alimentaire”, isto é: o trabalho que possibilita o sustento quotidiano. Diante do fato – que ocorre muitas vezes – de que o trabalho de escrita não pode ser considerado esse trabalho-ganha-pão, as organizações profissionais francesas se mobilizaram para conseguir o reconhecimento das atividades complementares dos/das escritores/as enquanto prolongação da obra, sendo com isso a sua remuneração vinculada às atividades artísticas. Embora muitas vezes, senão na maioria dos casos, a renda anual recebida a partir dos direitos autorais colocava aos/às escritores/as abaixo da linha de pobreza, essas atividades extras deviam ser “limitadas em sua natureza” e “não apresentar um caráter regular e constante”<sup>49</sup>, conforme uma regulamentação da AGESSA de 1º de janeiro de 2007, ficando sempre subordinadas à atividade habitual do/da autor/a, não devendo nunca superar os 50% da quantidade de dinheiro percebido pelos direitos autorais, sob pena de mudar o estatuto da sua atividade, isto é: de não ser considerado mais como escritor ou escritora e sim como um/a simples trabalhador/a. O fato de que seja a escrita o que possibilita essas atividades permitirá gerar outro parâmetro de avaliação (e com isso de remuneração) desses inúmeros trabalhos feitos pelos/as autores/as, ao passo que incidem no estatuto profissional deles/as, sendo passíveis os ganhos com isso de serem colocados ao lado dos direitos autorais, contribuindo desse modo para o reconhecimento profissional dos/das autores/as. O dinheiro, então, amplia as noções de obra, de criação e de autoria, ao mesmo tempo que outorga, graças a uma prova de valor e virtude, à literatura e à poesia um “capital moral”<sup>50</sup> inédito até esse momento.

Conforme Sapiro, “pour les écrivain-e-s, la reconnaissance symbolique prime sur la reconnaissance professionnelle”<sup>51</sup>. Mas, agora, se “le métier d’écrivain ne s’apprend pas, aucune formation n’y prépare et aucun diplôme ne permet de l’exercer, [c]omment devient-on « écrivain »?”<sup>52</sup>. A publicação de um livro por conta de um editor – *gatekeeper* ou guardião do templo quase que todo-poderoso – com a consequente cessão parcial dos direitos autorais é o primeiro grande rito de passagem e constitui um duplo reconhecimento, simbólico e profissional. Outras das formas do devir escritor/a, da concretização da possibilidade de dizer “profession: écrivain”<sup>53</sup>, dessa vez a partir do reconhecimento simbólico, é pelo juízo dos pares, seja pela recepção crítica, seja pelos prêmios, seja pelos convites a festivais e outros eventos do

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>50</sup> WILKIS, Ariel. “Sobre el capital moral. El itinerario de un concepto”. *El taco en la brea*, 2016, p. 174.

<sup>51</sup> SAPIRO, Gisèle. “Développement professionnel et évolutions du métier d’écrivain”, 2017, p. 41.

<sup>52</sup> SAPIRO, Gisèle. « Devenir écrivain : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle », 2017, p. 43.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 55.

tipo. Por fim, o Estado e as fundações, graças às suas bolsas e residências, estão desempenhando um papel cada vez maior no processo de profissionalização dos/das escritores/as que constituem, ao mesmo tempo, formas de reconhecimento simbólico. Esses últimos espaços, acrescenta Sapiro, oferecendo possibilidades de intervenções orais ou de *mise en scène* das obras, estão modificando as condições de exercício do “*métier*”, do ponto de vista tanto da organização do tempo de trabalho quanto das formas de criação literária.

Se num primeiro momento o que se buscava era diminuir até abandonar o trabalho-ganha-pão para conseguir dispor de mais tempo no trabalho da escrita, agora, uma vez tomada a decisão de se dedicar à escrita, de considerá-la enquanto um trabalho, o acúmulo de atividades literárias complementares (definidas num *continuum* que vai das mais “nobres” às mais “alimentares”, dentre as quais aparece talvez de modo exemplar a publicidade que, se aproximando do lucro, desvaloriza a escrita no plano simbólico) que vão se somando para não ficar abaixo da linha de pobreza, tira tempo à escrita. O tempo da escrita se vê, assim, ameaçado por essa nova configuração do/da escritor/a *multitasking* com uma agenda carregada de compromissos: a concentração necessária da escrita se confronta com a dispersão própria das atividades complementares. Existe também o paradoxo de essas atividades começarem a definir a obra, a sua edição posterior, como acontece no caso da poesia e as leituras públicas, onde não só o poema vai adquirindo forma e novas camadas de sentido, como também o/a poeta ganha reconhecimento simbólico, que pode devir econômico caso os poemas sejam publicados ou, antes, a leitura pública seja paga a título de atividade artística. Em todo caso, vincular a poesia ou a literatura, o *métier* do/da escritor/a com o dinheiro possibilitará aproximar a escrita do trabalho, no sentido do emprego-sustento-da-vida que, em última instância, fará surgir outra identidade naquele que escreve.

Agora, e seguindo as pegadas esboçadas por Sapiro, gostaria de me deter, especificamente, nos vínculos entre poesia, dinheiro e trabalho, porque vejo ali questões instigantes no mundo contemporâneo: qual o valor do poema?, como vive ou sobre-vive um/a poeta?, quanto tempo é necessário dedicar à feitura de um poema e quanto vale esse tempo?, quais são os substitutos do dinheiro nesse universo de trocas instaurado pela poesia?, pode-se pensar a partir da particularidade do seu estatuto uma economia e uma política além daquelas propostas pelas sociedades-voltadas-aos-fins, isto é, burguesas capitalistas?, é possível sair de uma percepção e de um pensamento que ainda conservam restos do romantismo?, serão o potlatch, o dispêndio e o dom ou, pelo contrário, a precarização laboral, o *free-lancismo* e o empreendedorismo formas de encarar essa linha de fuga? A partir da leitura de uma constelação

de poemas e textos íntimos (diários e cartas) de poetas de meados do século XX até o presente, isto é: dos tempos moderno e contemporâneo, quero desenvolver uma espécie de máquina teórica que me ajude a ler o estatuto do valor do poema. Poemas, diários e textos residuais ou menores constituíram meu *corpus*, que, por ser constelacional, está sempre aberto, anacrônico, imaginário, não hierárquico, apátrida, noturno e melancólico.

## **Cena 1**

## Emilio Renzi

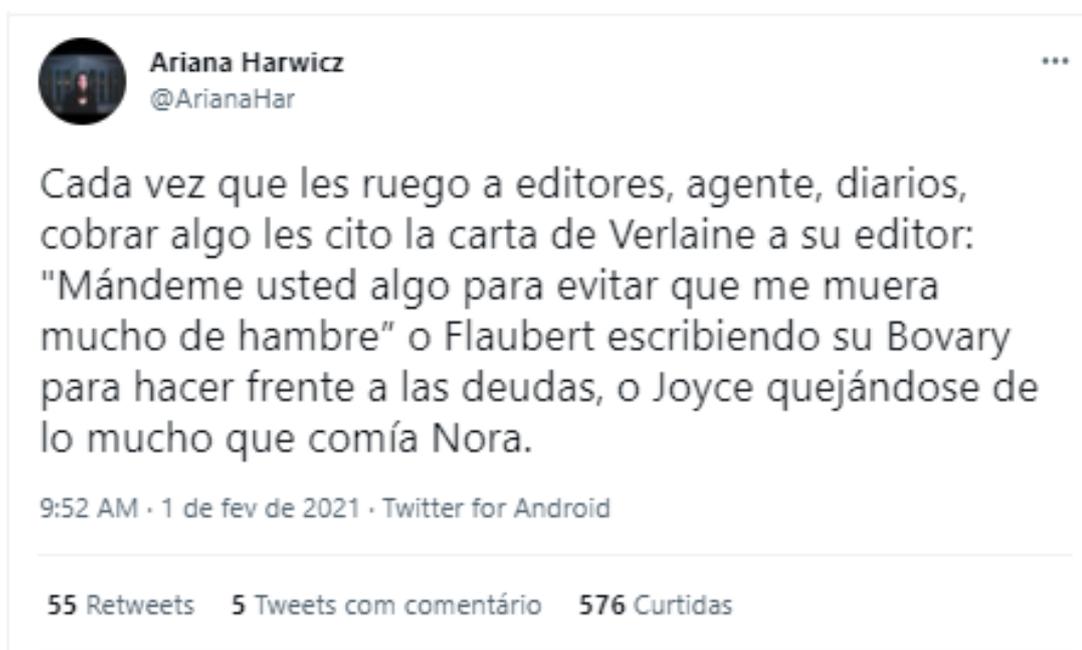
Embora ainda seja cedo demais para avaliar as ressonâncias da publicação na Argentina de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, cujo primeiro e segundo volume apareceram ainda quando ele estava vivo, em 2015 e em 2016, sendo o terceiro já de caráter póstumo, editado em 2017, meses depois da sua morte, é possível registrar uma consequência quase imediata entre seus colegas: a saída do espaço da intimidade para o público da expressão da preocupação com o dinheiro de alguns escritores, notadamente, de alguns poetas, talvez sentindo-se tocados nos apertos monetários que Renzi expõe reiteradamente e, sobretudo, no primeiro volume dos diários. É como se uma identificação com os numerosos fragmentos nos que aparece a falta de dinheiro, a valorização do trabalho do escritor segundo os parâmetros horário e monetário e os problemas ou felicidades cotidianas que isso traz junto, enunciados por um escritor reconhecido e feitos por ele públicos depois de tanto tempo e no percurso de uma doença terminal, tivessem dado alguma espécie de coragem ou no mínimo impulso aos outros escritores e poetas.

No campo dos romancistas, as alusões ao dinheiro e ao trabalho ultimamente são mais habituais. Martín Kohan – quem analisou em reiteradas oportunidades os *Diários* de Renzi – levou um diário sobre as visitas ao caixa eletrônico, ansioso por receber um salário postergado que, como Godot, nunca chegava, numa espera infundável: “Querido diario: el día de hoy lo he dedicado casi por completo a la consulta obstinada de los últimos movimientos. Acumulé, sin proponérmelo, siete asistencias consecutivas al cajero automático que tengo apenas a cinco cuadras de casa”<sup>54</sup>. Num tweet, Ariana Harwicz escreveu:

---

<sup>54</sup> KOHAN, Martín. “Últimos movimientos”. *La Agenda Revista*, 7 de fevereiro de 2021.

**Figura 6: Tweet de Ariana Harwicz, @ArianaHar**  
Fonte: Twitter (<https://twitter.com/ArianaHar/status/1356223838913253391>)



Alan Pauls, por sua vez, numa entrevista feita pelo lançamento do seu último romance, dizia:

Me interesa mucho el dinero, me interesa como problema. Me interesa la dificultad persistente en hablar del dinero. Todos los tabúes van cayendo uno tras otro y, sin embargo, a la gente le resulta difícil nombrar el problema del dinero, salvo para decir: "Me falta el dinero". O para alardear, como hace cierta clase social argentina. La lógica del dinero o el tipo de comportamiento que se moviliza alrededor del dinero todavía no aparece. Tiene algo sucio el dinero. Hay algo roñoso y, en ese sentido, es una cuestión un poco porno, que quizás justifique algunos pudores. Me interesan los escritores que hablan del dinero. Piglia hablaba mucho del dinero; me acuerdo de que, cuando lo conocí, él estaba muy interesado en cómo yo resolvía la cuestión de ganarme la vida. A él le interesaba —no sé si porque era marxista— la determinación material a partir de la cual uno inventaba bellas cosas con palabras.<sup>55</sup>

Reaparece a lembrança de Piglia, quem fez do dinheiro um eixo da sua poética de escrita (e de vida, como ficou demonstrado – segundo veremos – nos *Diários de Emilio Renzi*). Há uma dificuldade de índole moral, um pudor, acredita Pauls, na dificuldade em falar do / sobre dinheiro, que se traslada na literatura e impede seu aparecimento. O interesse de Piglia foi o que perseguirei aqui também: procurar estabelecer a determinação material que dá o fundamento à criação da poesia, à vida do/da poeta, ao fazer o poema e como isso aparece, se

<sup>55</sup> ZUNINI, Patricio. "Alan Pauls y el lugar sin límites del enamoramiento, en su nueva novela: "El amor es una fábrica de problemas"". *Infobae*, 18 de abril de 2021.

aparece, no espaço do poema. Se seus direitos autorais são, para o escritor, uma fonte de renda, conforme Pauls, esse dinheiro demorado, vindo de um além inescrutável, é fantasmal, espectral, uma vez que aparece desvinculado da produção do livro, da sua escrita, afastando ainda mais o dinheiro da atividade da escrita. Por outro lado, esse dinheiro recebido por um livro rara vez cobre o tempo dedicado na escrita, fazendo dela um luxo, puro dispêndio de tempo e, se *Time is Money*, dinheiro.

Outro caso é o de Kike Ferrari, escritor argentino de policiais, que se define enquanto um “escritor proletário” porque trabalha na linha B do metrô da cidade de Buenos Aires. Ele afirma que “literatura es una preconfiguración de la sociedad que imagino. Es laburo, pero no uno alineando. Porque estoy haciendo algo que es mío”<sup>56</sup>. A passagem da leitura à escrita adquire outra nuance quando aparece o dinheiro: a escrita é um trabalho quando entra o dinheiro na equação, quando o tempo dedicado à escrita também gera renda, quando esse dinheiro e esse tempo estão colocados no sustento de uma casa.

No campo da poesia, interesse do presente trabalho, temos o caso recente de Rosario Bléfari, por exemplo, quem publicou três breves fragmentos no site *Indie Hoy* dos seus *Diarios sobre el dinero*, em outubro e novembro de 2017 e em janeiro de 2018, até esse momento inéditos, como aliás qualquer outra forma de diário da cantora, poeta, atriz e performer argentina<sup>57</sup>. E também o caso de Fabián Casas que, nas últimas entrevistas que vem concedendo, justifica a sua nova compulsão de publicação, sua abertura aos outros gêneros além da poesia (romance, ensaio e teatro) e seus variados projetos atuais (roteiros para filmes e seriados de TV, oficinas de escrita) por uma questão meramente monetária: precisa de dinheiro. Começemos, então, com eles.

---

<sup>56</sup> BUSTOS, Gonzalo. “Kike Ferrari, escritor: “La literatura es un trabajo. Es como que estoy trabajando en el subte””. *elDiarioAR*, 15 de junho de 2021.

<sup>57</sup> Entre 2019 e 2020, publicou outro diário, o *Diario de la dispersión*, também de modo virtual e, pouco depois de falecer, saíram finalmente pela Malsalva os *Diarios sobre el dinero* em formato livro.

## A intimidade

As entradas dos *Diarios sobre el dinero* de Rosario Bléfari, conforme foram publicadas no site *Indie Hoy*, não estão ordenadas de modo cronológico e aparecem antes bem agrupadas de forma, à primeira vista, aleatória, começando numa entrada datada de “Agosto, 2012” e terminando em outra intitulada “Miércoles 11 de agosto 1999”. As formas de datar as entradas variam, então, tanto quanto o ritmo da escrita e o lapso temporal que elas cobrem: a entrada mais antiga está na primeira parte dos diários (“Domingo, principios de marzo, 1992”) e a mais recente é aquela datada dois dias antes (“Miércoles 15 de noviembre, 2017”) da segunda parte dos diários ser publicada no site *Indie Hoy*, no dia 17 de novembro de 2017. Eis ali uma primeira ideia: a relação de uma artista independente com o dinheiro não varia muito com o passar do tempo. Desse modo, as três partes dos *Diarios sobre el dinero* cobrem um espaço que, embora supere os 25 anos, cabem nos exíguos limites de dez páginas do processador de textos, dando lugar à suposição do recorte das cenas de um *corpus* de escritura íntima maior, contidas talvez naquele caderno “sucio y desprolijo”, preenchido com “ráfagas de nada”<sup>58</sup> que aparece no centro de uma música do álbum *Misterio relámpago*, de 2006.

Os *Diarios sobre el dinero* poderiam ser definidos como os diários dos ganhos, das despesas e das perdas, apesar de que o foco nos gastos seja mais constante e as entradas do diário registrem as saídas diárias do dinheiro. Assim, por exemplo, na primeira cena oferecida nos diários é introduzida Natacha, a nova aluna da oficina particular e ambulante de poesia de Rosario, artista que construía as suas próprias câmeras fotográficas, de tipo estenopeico, e que procurava desenvolver uma série de cartas escritas para si própria, de Natacha para Natacha, que complementassem um dos seus projetos fotográficos, o registro estenopeico dos distintos lugares onde morou, às vezes como cuidadora de casas vazias. “Me pagó 400.- Le di la clase en Pizzicato, por ser la primera vez y porque yo no la conocía. Nos cambiamos de mesa en un momento para enchufar la computadora y yo me tomé antes un café con leche con medialunas de grasa que estaban deliciosas y me salieron 18 pesos”<sup>59</sup>, anotou Rosario no final da descrição da aula com Natacha. A entrada do diário intitulada “Agosto, 2012” conta com mais três fragmentos, onde podemos ler tanto a fugacidade ou desmaterialização imediata desses 400 pesos argentinos quanto o valor comparativo que possuem os ganhos obtidos por uma aula

---

<sup>58</sup> BLÉFARI, Rosario. “Cuaderno”, 2006.

<sup>59</sup> BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #1”. *Indie Hoy*, 2017. No final de agosto de 2012, o dólar para a venda estava cotado em \$4,65 e \$4,87 para a compra. Desse modo, a aula de poesia teria custado 80 dólares.

unipessoal de poesia, um dos vários trabalhos de Rosario Bléfari que aparecem nos diários, em relação às despesas quotidianas:

Me ametrallaron la cara con el láser –depilación definitiva- y pagué 190 pesos. A la mañana gasté 15 pesos en la librería: pegamento y palitos para brochette, cosas que necesitan para algún trabajo manual de la escuela [de Nina, sua filha]. Le compré también una malla nueva que me salió 85 pesos (con unos taponés para los oídos, 10 pesos), pero le resultó demasiado chica, así que mañana se la tengo que cambiar.

Escribo desde el bar San Lorenzo donde seguramente voy a gastar unos 20 pesos en el café y unas Bay Biscuits, y cuando venía de comprar la malla compré también cebollas de verdeo, un morrón y apio que sumaron 8 pesos.

Desse modo, a partir da disposição dos fragmentos recolhidos nas entradas do diário do mês de agosto de 2012, podemos estabelecer uma espécie de cálculo matemático. Se dos 400 pesos argentinos recebidos por uma quantidade  $x$  de horas de aula particular de poesia subtrairmos \$ 18 do café com leite com croissants em Pizzicato, \$ 190 da depilação facial definitiva com laser, \$ 15 em coisinhas de livraria para os trabalhos escolares da filha, \$ 95 da roupa de banho e dos tampões para natação, também para a sua filha, \$ 20 do café com biscoitos no bar San Lorenzo e \$ 8 nas compras de vegetais, que são os gastos elencados nesses fragmentos, ainda teremos \$ 54. Quer dizer: uma quantidade  $x$  de trabalho na oficina particular e ambulante de poesia, recebida num dia também  $x$  de agosto de 2012, equivale à soma de um café com leite com croissants em Pizzicato, mais a depilação facial definitiva com laser, mais um conjunto de coisinhas de livraria para os trabalhos escolares da filha, mais a roupa de banho e aos tampões para natação, também para a sua filha, mais um café com biscoitos no bar San Lorenzo e mais algumas compras pequenas de vegetais. O ensino da escrita, e não a escrita em si, ou, em outros termos, o ensino da escrita tornado viável pelo status adquirido tanto pela própria escrita quanto pelas outras atividades artísticas de Rosario Bléfari – que, por exemplo, aparecem enunciadas breve, mas significativamente na biografia que sucede ao título dos *Diários* no site: “Rosario Bléfari es actriz, música y poeta. En los ’90 lideró la banda Suárez. Es solista y también es la cantante de Sué Mon Mont. Editó cinco libros entre los que están *Antes del río* (Mansalva, 2016) y *Poemas en Prosa* (Belleza y Felicidad, 2001). Hace el podcast *Los Cartógrafos*”<sup>60</sup> –,

---

<sup>60</sup> Ibidem, 2017. Em “Acerca de mí”, breve texto de descrição pessoal que fecha a *nouvelle El cuerpo mártir*, publicada em 2014, Rosario Bléfari concluía sua biografia dizendo: “Grabé discos con todas las canciones y las bandas. Actúo de vez en cuando en películas. Siempre escribo”. (Em: BLÉFARI, Rosario. *El cuerpo mártir*, 2014, p. 99). Numa entrevista recente, a ideia da escrita enquanto fundamento vital aparece de novo: “De todas maneras mantengo el contacto con la escritura, ésa es mi guía y me permite proyectar, dejar cimientos para cosas que más adelante encontrarán su tiempo” (Em: GIGENA, Daniel. “Rosario Bléfari. Toda pérdida es un motor creativo”. *La*

taxado em \$400 por aula em agosto de 2012, possibilitam essa patafísica equação matemática. Não sabemos ainda quanto vale um dos seus poemas, uma das suas músicas, um dos seus textos ou demais intervenções artísticas.

A entrada seguinte do diário está datada com maior precisão e corresponde ao dia 25 de março de 2015. Com minúcia, as despesas, as dívidas e as formas que elas assumem são anotadas no diário. Dessa vez não há lucros imediatos, e qualquer entrada de dinheiro (possíveis recitais com Sué Mon Mont, uma das suas bandas, a venda de alguns livrinhos, direitos autorais e uma palestra) aparece num futuro algo distante e bastante disperso. À diferença da entrada anterior, situada dois anos e meio antes no tempo, não tem vontade de dar aulas e o valor dos gastos nos cafés dobraram. A desproporção da balança faz com que finalmente se pergunte se por acaso não “transcurre un solo día en el que no se produzca ni un solo gasto”<sup>61</sup>.

Dessa entrada, os diários pulam para um domingo de princípio de 1992, e depois para quarta-feira, 6 de outubro de 1999, a década neoliberal menemista argentina em plena extensão. O valor das coisas é outro, está dolarizado, parece irrisório e lembra o universo cristalizado nas lojas de \$ 1,99. Na época, ao mesmo tempo que fazia parte de Suárez, mítica banda do *underground* dos anos 1990, Rosario trabalhava como garçoneiro no bar Dos mundos. Pela primeira apresentação da banda em 1992, por exemplo, cada um dos integrantes – eram quatro – ganhou \$ 20. Mas o que aparece como fio condutor dessa década não é o lugar destacado que o prestígio de Suárez concedia, nem a paridade cambiária, e sim o desastre que se deixava adivinhar na decadência do país que ameaçava sigilosamente explodir a qualquer momento:

Miércoles 6 de octubre, 1999

(...) Ayer me fui temprano del trabajo. Primero pasé por el Banco Nación que está en Callao y Bartolomé Mitre. Ahí mismo donde íbamos con F. a cobrar el subsidio de desempleo hace cuatro años, cuando cerraron por primera vez el bar Dos mundos de Callao y Sarmiento y pusieron un Dunkin' Donuts.

Esa sucursal del banco es un lugar horrible. Pensé en volver con la cámara digital y sacar fotos. El ascensor, el vidrio roto como si le hubiesen disparado, esa iluminación lúgubre. Todo se ve deteriorado y sucio. Por suerte, en el segundo piso me atendieron rápido y me cambiaron los dólares. Cuando pregunté si me cambiaban también las monedas, la mujer me pidió verlas porque nunca había visto y me dijo que no, que para eso tenía que ir a una casa de cambio.

(...)

---

*Nación*, sábado 23 de fevereiro de 2017, p. 8). Na persistência da escrita em relação às intermitências das outras atividades, podemos ler também a justificativa pessoal dos \$ 400 por tempo de aula.

<sup>61</sup> BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #1”. *Indie Hoy*, 2017.

Después pasé por el Conicet a dejar los recibos de H., mi jefe, una dosis infinitesimal de trabajo extra muros, como dice él. Otro lugar para la fotografía del desastre.<sup>62</sup>

Alguns anos antes, no domingo, 26 de março de 1996, Rosario havia anotado na entrada recolhida na terceira entrega dos *Diários* esta visão do horror:

Al pasar por Avellaneda veo que, tal cual me dijo Daniela, están tirando abajo el ex frigorífico La negra, que luego fue Shopping Sur, y el espectáculo es escalofriante. Los pedazos de material cuelgan pegados a las estructuras de hierro, una visión de horror. ¿Cómo no voy a mirar por última vez ese espacio que ahora flotará dentro de quién sabe qué otra estructura cuando edifiquen otra cosa?<sup>63</sup>

No final da década, e ainda em Suárez, Rosario parece perambular pela cidade a partir das diversas ocupações e trabalhos – *changas* – que tomam conta do seu tempo além da prestigiosa banda que liderava: “Mi vida diaria es guiada por una serie de tareas un poco imprecisas como las que hago en la casa de Callao”, dirá ainda quase vinte anos depois, no texto “San Juan y Perú” de *Antes del río*, descrevendo – paradoxalmente de modo muito vago – um emprego num lugar onde são realizados vários outros trabalhos e que bem poderia ser, de fato, um café. Voltando à sua casa aquele dia de outubro de 1999, a encontrou impregnada pelo cheiro “barato y dulzón” do pó do dinheiro que F., seu parceiro, trouxe de Belleza y Felicidad (onde, alguns meses antes, numa mostra, expusera um dos seus *collages*, que acabou por não conseguir vender) e que queimara antes de ela chegar. O cheiro do pó de dinheiro queimado de Belleza y Felicidad e a lembrança que a equivalência dos três misto frio, que comprou por \$ 2,40, traz dos sanduíches do bairro polaco americano (nova-iorquino?), que custavam dois dólares, poderiam ser colocados como os símbolos econômicos da época neoliberal-menemista, enclausurada no agônico começo do século XXI, no assim chamado “argentinazo” do ano 2001, quando até chegou a cogitar pagar o seu aluguel mediante trabalho, graças ao escambo, ressurgido naquela época, como lembrou recentemente:

Uno de los tratos más informales lo tuve con el padre de una amiga para quien trabajé algunos años como asistente y a quien le alquilaba un monoambiente en el Bajo Belgrano. Como el sueldo que me pagaba era casi como el alquiler, en algún momento pensamos dejar de hacer el ridículo cambio de mano de billetes e incursionar en el trueque. No es casualidad que eran los años en los que estuvo en auge el trueque, a comienzos del siglo XXI. Pero me negué, prefería ver mi sueldo materializado en billetes y sentir que podía pagar el alquiler con dinero contante y sonante. Canjear trabajo por vivienda me

---

<sup>62</sup> Ibidem, 2017.

<sup>63</sup> BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #3”. *Indie Hoy*, 2018.

parecía una especie de nebulosa. Cuando se cobra un sueldo, se puede pedir un aumento, se puede faltar y que te lo descuenten, hay aportes, ¿cómo íbamos a resolver todo eso? Y lo mismo con el alquiler.<sup>64</sup>

Na segunda entrega dos *Diários*, publicada no dia 17 de novembro de 2017, Rosario conta que perde dinheiro na rua na quarta-feira, 3 de abril de 2013, ganha uma quantidade não especificada – que cobra mediante cheque – por um pequeno artigo sobre a banda Mujercitas Terror, que aparece num jornal em março de 2012, e registra o que aconteceu no dia 24 de março de 2015, isto é, um dia antes daquela entrada dos gastos minuciosos incluída na entrega anterior dos diários e, por sinal, feriado de grande carga simbólica na Argentina:

El fin de semana fui al banco y corroboré que estaba depositada la segunda cuota de la película. Entonces, hago algunos gastos pagando con la Visa débito de esa cuenta, la que tengo por la Asociación Argentina de Actores en Banco Provincia: aceite de oliva, queso y productos de limpieza, en el supermercado Día% por unos 400 pesos y en un chino compro dos vinos y soda. Me veo obligada a comprar dos porque para pagar con la tarjeta no aceptan compras por menos de 80, una novedad en este chino, que es de los pocos que aceptan tarjeta de débito.<sup>65</sup>

A soma que inaugurou os *Diários sobre o dinheiro*, 400 pesos argentinos, na entrada correspondente a agosto de 2012, a partir da cobrança por uma aula de criação poética, agora reaparece significando alguns gastos bem específicos no supermercado, azeite de oliva, queijo e produtos de limpeza. O diário, “atravesado por números, de cuánto salen las cosas y cuánto salían antes”<sup>66</sup>, aparece como uma ferramenta arqueológica do valor monetário das coisas. E, embora seja de todos os modos impossível fazer a equivalência, dada a desvalorização do peso argentino e a inflação no preço dos produtos e dos serviços nos anos recentes, é difícil não deixar de notar a recorrência do valor. Por outro lado, nas duas ocasiões, o dinheiro proveio de duas ocupações distintas de Rosario: ora as aulas de poesia, ora a atuação num filme. E, como se fossem compartimentos estanques, o dinheiro que provém dessa atividade artística em particular está localizado – depositado – num lugar diferente dos outros, uma conta bancária no Banco Provincia, por se tratar, no caso, de uma ação sindicalizada.

Depois dessa entrada, o diário dá um pulo para quarta-feira, 6 de outubro do ano de 1999, dia no qual Rosario abriu uma conta no banco depois da estreia de um filme. Ao voltar para casa, realizou uma série de ligações, que enumerou e descreveu brevemente, terminando

---

<sup>64</sup> BLÉFARI, Rosario. “Un lugar donde vivir”. *La Agenda Revista*, 20 de março de 2019.

<sup>65</sup> BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #2”. *Indie Hoy*, 2017.

<sup>66</sup> LUNA, Juan. “A esta altura, el arte es lo único que tengo”. *El diario de la República*, 21 de outubro de 2019.

o dia assim: “Sonó el teléfono y era D. que dijo que no quería hablar mucho para no gastar. Dice que le vinieron 50 pesos de llamados a celulares”<sup>67</sup>. O tempo da ligação e o valor monetário que o serviço telefônico custava reapareceram na terceira entrega dos diários, na entrada do domingo 26 de março de 1996: “Traté de que no nos extendiésemos mucho en la charla para que no gastaran tanto”<sup>68</sup>. Novamente, portanto, se aproximam os significados do contar: contar o sucedido, contar o tempo, contar os gastos. Lembrar o sucedido, colocá-lo no diário e lembrar também dos gastos, anotá-los, discriminá-los, contá-los.

Se fizermos, agora, um rápido percurso pela obra escrita de Rosario Bléfari, deparar-nos-emos com uma surpresa: poucas e insignificantes são as menções ao dinheiro, ao trabalho, ao econômico num sentido geral, que ali encontraremos. Elenquemos apenas algumas. Em “Reconquista y Lavalle”, incluído em *Poemas en prosa*, publicado pelas Ediciones Belleza y Felicidad em 2001, aparece o dispêndio enquanto desejo tão ausente nos *Diários*: “Esos zapatitos de gamuza negra me gustan en serio. Son tan cristalinos y tan comunes. Tu pelo, mojado. Tu camperita. Ir y venir por el salón. ¡Dulces y saladas vidrieras, todo el tiempo quisiera gastar y comer!”<sup>69</sup>. E reaparece também, em “Bolsillos”, a perda do dinheiro, ou melhor dizendo: a sensação da perda de dinheiro, porque dinheiro é sempre aquilo que falta:

Botes vacíos contra la orilla de nuestro presentimiento. Uno dice perdí y las botas chocan. Muchas veces tengo la sensación de que perdí una aguja con un pedacito de hilo enhebrado. La puedo ver como una ilustración en un libro de lectura. El hilo se ondula y se pierde en el límite del dibujo, no sabemos si sigue más allá.

Muchas veces también siento que voy perdiendo plata, aunque no tenga, como si se me cayera al levantarme de un asiento o al sacar las manos de los bolsillos, en fin...<sup>70</sup>

O dinheiro é aquilo que não se enquadra na frase de “Perfume”: “Hoy falta todo lo que siempre sobra”<sup>71</sup>, porque ele nunca sobra e sempre falta. Mas, além dessas menções muito específicas, o dinheiro não se manifesta de nenhuma outra forma nesse texto em que, outrossim, como acontece aliás em *Astri*, publicado também pelas Ediciones Belleza y Felicidad em 2008, o que tem valor é o banal. Ali, em *Astri, nouvelle* de forma coral, o dinheiro aparece diretamente relacionado à equação com o tempo de trabalho necessário para adquiri-lo. De caráter informal, sua aparição e possibilidade são da ordem do acaso:

---

<sup>67</sup> Ibidem, 2017.

<sup>68</sup> BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #3”. *Indie Hoy*, 2018.

<sup>69</sup> BLÉFARI, Rosario. *Poemas en prosa*, 2001, p. 5.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 24.

Era un taller, tres veces por semana, seis horas. El equivalente a trescientos pesos por mes. Un golpe de suerte. El primer día se presentó unos minutos antes para desvestirse tranquilo y empezar en punto. Cuando pararon a descansar, lo felicitaron. Todos elogiaron su capacidad para mantener y repetir las poses además de la inventiva. Eso siempre causaba sensación pero para él, lamentablemente, esos halagos no significaban nada. Posar era un oficio que practicaba por necesidad, cumpliendo. Algunos compañeros habían querido convencerlo para que organizara el sindicato de modelos, exigir tarifas mínimas, descansos obligatorios pero no quiso. Nunca tuvo problemas para hacer sus propios arreglos, que cada cual se las ingeniara. Si otros no eran capaces de convenir un precio, de imponer los descansos que necesitaban, no iba a andar detrás de nadie.

Uno de los alumnos de Parra le comentó que tenía un negocio de ropa de cuero en la calle Florida y que estaba buscando un estatuista para promocionar el local. Nunca había hecho el trabajo, pero aceptó. Cuatro horas, los sábados, sesenta pesos. Con los descansos que quisiera, mientras estuviera cuatro horas posando.<sup>72</sup>

Por fim, quando um dos personagens decide deixar de assistir às suas aulas de violão, a justificativa é a seguinte: “no puedo seguir gastando dinero en un refinamiento que no me da ninguna satisfacción”<sup>73</sup>. É claro: para ele, o dinheiro deve ser gasto naquilo que dá satisfação e é essa a sua única função ou programa.

A paixão pelos bares e cafés, locais ao mesmo tempo de descanso e trabalho para Rosario Bléfari, conforme aparece nos *Diários*, inaugura o poema “Orquídea y violetas”, de *La música equivocada*, de 2009: “Una selección de bares con nombres de flores para los encuentros / luz y fuerza, ¿cuánto se paga? / ya sé, me contesta, ya sé, nada más”<sup>74</sup>. O tempo, por ser o próprio do consumo, nesses espaços, tem um preço. A cena, em outro dos poemas do livro, “Soy”, reaparecerá ligada à identidade:

soy ahora esa mujer irritante  
que le saca puntas a un lápiz sobre la mesa de un bar  
y manda mensajes  
soy la que mira la gente entrar  
la que piensa “cómo pude hacer lo que hice”  
soy la que se escucha a sí misma  
la que se pone en el centro de su paneo  
la que se distrae de las obligaciones  
la desviada  
la que escribe cualquier cosa  
la que gasta lo que no puede  
la que se despierta otra vez

---

<sup>72</sup> BLÉFARI, Rosario. *Astri*, 2008, p. 11-12.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>74</sup> BLÉFARI, Rosario. *La música equivocada*, 2009, p. 12.

con la misma palabra en la boca.<sup>75</sup>

O gasto se manifesta ali vinculando a escrita indefinida – a partir da qual César Aira, aliás, definiria seu “ser-qualquer-coisa”, sem um julgamento de qualidade, como contemporânea em “Sobre el arte contemporáneo” –, ao dispêndio daquilo que não se tem. Escrita e dispêndio, assim, permanecendo fora dos padrões das obrigações, definem a identidade da voz do poema. Porém, são isoladas no espaço do poema as aparições do dinheiro, longe da minúcia dos diários, talvez definindo o poema naquilo que resta num verso de “No se me puede decir nada”: “No hablemos de hoy ni del trabajo ni del cambio de dinero”<sup>76</sup>.

Em “Cenicero”, um dos contos incluídos em *Mis ejemplos*, de 2016, por dez pesos argentinos um artesão grava o nome da pessoa num cinzeiro, condenando, no escasso valor, o vínculo de um nome afetivo com um objeto que só guarda a cinza dos cigarros. A vontade de assistir ao rápido e hábil trabalho do artesão com a madeira é a desculpa para investir num objeto que rapidamente perderá seu valor afetivo. Em “Lámparas de oca”, publicado em 2018 em *Las reuniones*, a narradora se detém num trabalho que começou sendo de transcrição do ditado de um romance estancado e que, aos poucos, passou a abarcar outros pequenos afazeres domésticos para culminar em uma demissão: “Nunca supe si me echaron por algo malo o por algo bueno. En ese momento creí que había sido algo económico, ellos parecían estar al borde de la quiebra, vivían de unas rentas que se achicaban y no querían retroceder con algunos gustos como el buen café”<sup>77</sup>. Na reescrita de *El cuerpo mártir*, “Sucumbir es adoptar costumbres”, também incluído nesse volume de 2018, as brigas do recém constituído casal passam pela situação precária da aposentadoria de um deles ou pelo apoio governamental às atividades culturais (em vez de colocar esse dinheiro em escolas ou hospitais). As atividades relacionadas com a escrita, os trabalhos-outros desenvolvidos como ganha-pão, aquela paixão pelo espaço-tempo dos cafés e bares<sup>78</sup> junto com, por exemplo, a defesa das bicicletas enquanto meio de transporte e lazer serão visíveis, por fim e de um modo muito esparso, num dos últimos textos publicados por Rosario Bléfari, *Antes del río*, em novembro de 2016, no entanto sem nenhum vestígio econômico evidente. Está presente, de forma clara e como afirma Alan Pauls, “cierta mística del trabajo no sacrificado, más emparentado con descargas como el baile o el entrenamiento que manual”, que levam a defini-la tanto como “artista multitasking” quanto

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>77</sup> BLÉFARI, Rosario. *Las reuniones*, 2018, p. 19-20.

<sup>78</sup> “Me da risa que los lugareños ven todo muy distinto. No aprecian este bar, por ejemplo. Pero yo, que soy una mujer de bares, sé lo que hago. Un premio para el *Bar Americano*”, dirá no texto “Bar americano” (BLÉFARI, Rosario. *Antes del río*, 2016, p. 39).

como “poeta en overol”<sup>79</sup>. De fato, em uma entrevista, Rosario declarava escrever seguindo o método das anotações, razão pela qual o gênero do poema em prosa era para ela o mais próximo. O acaso das anotações tinha no fundo uma conotação econômica: “Siempre es algo incrustado en medio de mil cosas que una hace para sobrevivir. La escritura son momentos robados a otras situaciones”<sup>80</sup>. A escrita, apenas desenvolvida nos interstícios entre trabalho e trabalho, é um roubo, uma vez que toma para si o tempo que devia ser destinado à atividade que dá renda. Eis o fundamento econômico desses textos.

É nas entrevistas posteriores aos *Diários* que aparece mais explícito o fundamento econômico da práxis artística: “Lo que no está tan bueno es que los artistas independientes necesitan que haya un contexto favorable para que las personas puedan asistir a los espectáculos, conciertos, comprar libros o discos, dependemos de la circulación del dinero como cualquiera”<sup>81</sup>. A cultura, espécie de luxo para o pensamento do mercado, precisa do excedente da circulação do dinheiro para assegurar sua existência. Os diários, nesse contexto, apareceram para tentar congelar o fluxo intermitente e efêmero próprio do dinheiro:

Con el dinero no sé cómo hago, no hago ninguna previsión, voy al día, como pavo ciego, hago y hago y hago pensando que seguro eso vuelve pero nunca sé bien cuándo voy a cobrar ni cuánto salvo algunos trabajos más puntuales donde hay un acuerdo de cantidad y fecha, pero las fechas siempre son relativas, así que no cuento con nada. Es un vértigo permanente. Por eso empecé a escribir el *Diario del dinero* para poder ver ese fluir del dinero, para poder verlo, como viene y se va. (...) Pensé que ya que el dinero se va y se va apenas llega lo mejor era escribirlo para retener algo de él. Es increíble el dinero, es algo con lo que estamos en contacto permanente, más que con nada, más de lo que sospechamos, por eso el diario, para ver lo que no se deja ver, lo más efímero del mundo, el dinero.<sup>82</sup>

Mas, se tudo aquilo que aparecia minuciosamente descrito nos *Diários* está ausente das suas outras intervenções artísticas, sejam as músicas ou os poemas e demais textos, podemos nos perguntar agora o porquê desse apagamento. A resposta, talvez, esteja no texto que ecoa a capa do volume, “Las partes íntimas”:

---

<sup>79</sup> PAULS, Alan. “El libro de la semana por Alan Pauls: “Antes del río”, de Rosario Bléfari”. *Télam*, 17 de fevereiro de 2017.

<sup>80</sup> LEZCANO, Walter. “Rosario Bléfari: «La escritura son momentos robados a otras situaciones»”. *Los Inrockuptibles*, 20 de fevereiro de 2017.

<sup>81</sup> MENDIBERRI, María Pía. “Rosario Bléfari: una artista libre, suelta por Neuquén”. *Río Negro*, 18 de agosto de 2019.

<sup>82</sup> LEZCANO, Walter. “Rosario Bléfari: «El presente es mujer, y hace rato que lo es»”. *Almagro revista*, 30 de junho de 2019.

Estar a solas resuelve todo. Nadie que esté solo día y noche necesita momentos de intimidad. La idea de la posible reacción de los demás alista cuestiones en lo íntimo. Todo puede ser usado en nuestra contra si sale de esa esfera. Lo inexplicable, banal, asqueroso, provocativo, vulnerable o muy valioso piden intimidad. Bien lo sabe el tímido: todo es íntimo.

Alguien asiste a nuestra intimidad sin nuestro consentimiento, somos espiados o sorprendidos y la pérdida es demasiado importante, porque esa vida fuera de la mirada ajena es el sustento de la otra. Pero aún si fuésemos despojados de ese derecho siempre habrá una intimidad más allá de nuestros cuerpos y actos, la que no puede violarse. Incluso más allá de nuestro pensamiento y su lenguaje, hay un lugar recóndito donde no llega ni la luz de la propia conciencia. La morada de lo más íntimo, nuestro revés, nuestra cocina, nuestro «detrás de la escena», nuestra sala de máquinas, y no hay libre acceso para nadie.<sup>83</sup>

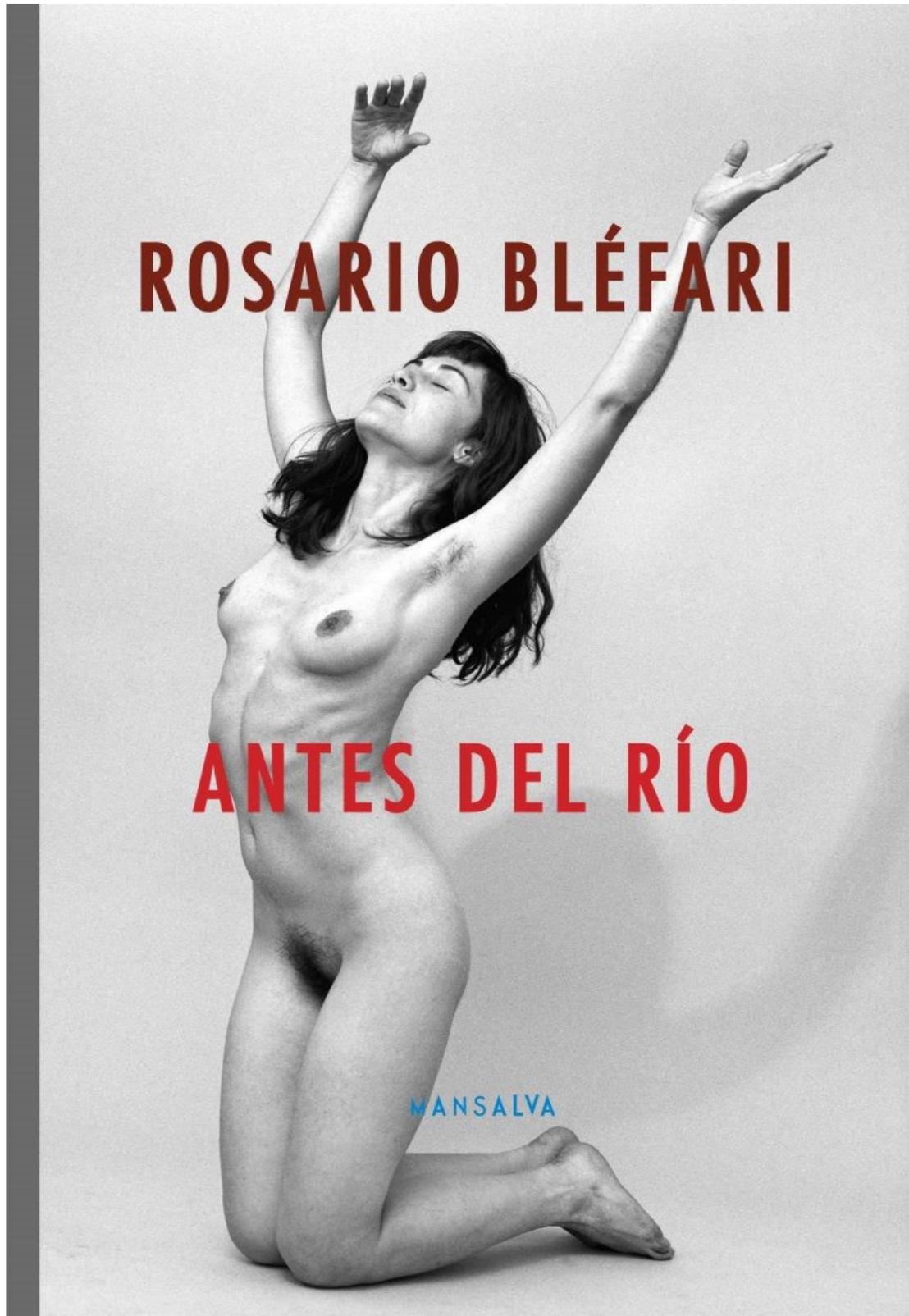
A fotografia de Nora Lezano para a capa do volume publicado em 2016 pela Mansalva (**Figura 7**), e os *Diarios sobre el dinero*, surgidos na virada do ano de 2017 para o de 2018 no site *Indie Hoy*, poderiam ser lidos como uma colocação em evidência dessas partes íntimas, desse anverso, dessa cozinha, desse “detrás de cena”, dessa sala de máquinas, como a passagem, tal qual ela própria definirá logo adiante no mesmo texto, dos atos íntimos para os atos de exposição, só possíveis quando alguma coisa está pronta. Se “lo íntimo es lo que todavía no está listo”<sup>84</sup>, isso que foi dado a ler é o êntimo. E que aquilo que não se diz, aquilo que não se mostra seja o contato cotidiano com o dinheiro nessa produção toda de Rosario Bléfari o define, precisamente, enquanto fundamento do íntimo. A quase sinonímia da economia e a intimidade aparece nesse apagamento.

---

<sup>83</sup> BLÉFARI, Rosario. *Antes del río*, 2016, p. 49.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 49.

Figura 7: Capa de *Antes del río* de Rosario Bléfari sobre fotografía de Nora Lezano  
Fonte: Mansalva



## “Estoy a punto de morir, dame guita”

*¿Nunca les pasó estar sin trabajo ni dinero y tener mucho tiempo sin obligaciones, pero no poder disfrutarlo por las necesidades que apremian? Y cuando tenemos la suerte de conseguir un trabajo estamos "ocupados", ya no "libres". Si tenemos la suerte de trabajar en lo que nos gusta la cosa se alivia un poco porque hacer y tener responsabilidades se transforma en una manera de ejercer la libertad.*

“Soy una novata feliz, ningún lugar es bueno para estacionarse demasiado rato”, Rosario Bléfari

*el poema  
escrito en el lugar donde debería estar el dinero*

“Espectacular, la felicidad florece sin testigos”, Fabián Casas

Dizíamos: nas últimas entrevistas que vem concedendo a diferentes mídias, Fabián Casas justifica a sua nova compulsão de publicação, sua abertura a outros gêneros, além da poesia (romance, ensaio e teatro), e seus variados projetos atuais (roteiros para filmes e seriados de TV, oficinas de escrita) por um motivo meramente monetário: precisa de dinheiro. Casas, poeta emblema da década de 1990, lembra o dilema do poeta moderno conforme foi lido por Enrique Foffani em César Vallejo e Charles Baudelaire: “El dinero que no se posee desestabiliza el verso y busca en la prosa la contundencia del valor ya no semántico sino del valor adquisitivo: todo es cuestión de economía para el poeta moderno”<sup>85</sup>. Tudo é uma questão de economia para o poeta moderno. Conversando com Walter Lezcano – o qual, antes de fazer a pergunta, comenta que, nos *Diarios de la edad del pavo*, “Casas muestra cómo fue la vida cotidiana de un poeta de los noventa e introduce un tema misterioso que lo relaciona directamente con los *Diarios* que escribió Ricardo Piglia: dónde consigue su dinero para subsistir un escritor en Argentina”<sup>86</sup> –, em entrevista concedida ao jornal *Clarín*, o poeta de Boedo dirá:

Piglia pudo resolver esa cuestión dando clases en Princeton. Yo no, mi situación económica siempre fue inestable. Y por otra parte: los *Diarios* de Ricardo son hermosos y para publicar. Los míos no están pensados para eso y están en la calle porque primero creyó en ellos Washington Cucurto (el editor de Eloísa Cartonera) y después Ignacio Iraola (cabeza de Planeta Argentina, grupo al que pertenece Emecé). Si estos *Diarios* tienen algo singular es que son de alguien que no sabe escribir.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> FOFFANI, Enrique. “El valor de la poesía”. *Radar libros*, 3 de dezembro de 2018

<sup>86</sup> LEZCANO, Walter. “Entrevista Fabián Casas: motivos para electrificar una guitarra acústica”. *Clarín*, 15 de agosto de 2017.

<sup>87</sup> In: LEZCANO, Walter. “Entrevista Fabián Casas: motivos para electrificar una guitarra acústica”. *Clarín*, 15 de agosto de 2017.

Fabián Casas leu, em *Los diarios de Emilio Renzi*, a forma que Piglia encontrou para sair dos apertos econômicos, bem como a maneira de Piglia lidar com o dinheiro numa vida dedicada à escrita.

Em outra entrevista, Casas explicou com mais detalhes as origens da publicação desses diários:

Antes de cumplir los treinta años estaba muy mal, muy deprimido, muy triste y desesperado. El diario era algo que me acompañaba. No lo volví a leer completo, pero cuando leí tramos del diario encontré cierta impostación literaria, de escritor escribiendo un diario. Nunca pensé que lo iba a publicar, lo perdí durante veinte años. Un día, un amigo, Cucurto, me dijo que Diego Bianchi había encontrado en su taller tres diarios míos. Estaban escritos a mano. Yo no los quería volver a leer. Cucurto contrató una tipeadora, lo publicó directamente sin mostrármelo y yo me enteré de que se vendía en el kiosco de Eloísa Cartonera en la calle Corrientes. A mí no me daban ganas de verlo. Cuando empezó a funcionar bien, yo necesité plata y se los di a Emecé. Negocié que en el contrato le permitieran a Eloísa Cartonera mantener su edición. Los editores de Emecé me dijeron que había partes que no se entendían y tuve que releerlas. Cosas muy puntuales. Hay una chica que era mi novia en esa época, con quien tuvimos una relación durante 8 años y vivimos juntos, y que aparece mucho en el diario. Me pidieron que ella autorizara la publicación. Tuve que buscarla, porque hacía 16 años que no la veía, la contacté, ella los leyó y lo autorizó.<sup>88</sup>

Esses diários, se acreditamos nele, não foram concebidos para publicação e, por isso, ficaram perdidos ou sem valor durante tanto tempo. A ideia de publicar os *Diários* veio de Washington Cucurto, poeta, escritor e editor da Eloísa Cartonera que, graças a um achado e diante da atitude de Casas, contratou alguém (uma mulher, como em Kafka, como no último Piglia) para transformar o manuscrito em texto digital. Não houve trabalho de revisão nem de reescrita nessa versão por parte de Casas, e o texto foi publicado sem uma leitura final por parte dele. Depois, uma vez que, surpreendentemente, os *Diários* começaram a ter sucesso e, num momento de aperto econômico, Casas decide passar de uma tiragem reduzida, artesanal e até precária para outra maior, e ceder esse livro à Emecé (uma das suas editoras, a única que é *mainstream*) para ganhar dinheiro, dado que nas edições feitas pela Eloísa os autores cedem os direitos autorais e não recebem ganho algum, a não ser certo prestígio *cool / underground*. “Usar la Matrix cuando se la necesita”, disse como um mantra *cyberpunk* em 2010<sup>89</sup>. Espécie agora de *objet-trouvé*, paradoxalmente, da sua própria obra, ou material com destino póstumo publicado precocemente, a saída do espaço da intimidade desses *Diarios de la edad del pavo* para um

---

<sup>88</sup> In: LLACH, Santiago. “Entrevista a Fabián Casas: «La idea de originalidad es algo muy poco productivo»”. *Infobae*, 16 de mayo de 2018.

<sup>89</sup> In: ARROYO, Facundo e BABINO, Nacho. *Bardo*, 2012, p. 65.

espaço maior, público e massivo foi gerada pela falta de dinheiro. O curioso, para mim, radicou-se na declaração explícita desse fato: “precisei de dinheiro, logo publiquei meus diários esquecidos”. Nada *a priori* mais distante da poesia que a mera possibilidade desse enunciado, expressado abertamente num jornal de grande alcance nacional, o que tiraria da obra em questão peso estético e faria do poeta um mercenário das letras. Essa confissão colocava em princípio um problema que, na realidade, se bifurcava e eram vários: o problema (quase tabu) da relação da poesia ou da literatura com o dinheiro, o problema do tempo que é preciso dedicar à escrita do poema e os trabalhos que têm que ser feitos para cobrir a possibilidade desse tempo dispendioso, o problema dos restos românticos na figura do artista, o problema do valor (simbólico e monetário), o problema do julgamento sem dúvida moral da obra em relação à distância ou proximidade do vínculo arte / dinheiro. No mais anacrônico dos raciocínios, Casas estava atribuindo um preço aos sentimentos, fundamento eterno da poesia.

É evidente que essas declarações públicas fazem parte, também, da obra de Casas e da sua figura de escritor nascido numa “familia de clase baja, popular, en una casa muy grande”<sup>90</sup>, no bairro de Boedo que, pelo simples fato da geografia, o aproxima de uma determinada tradição literária histórica na Argentina. Nesse sentido é que podemos ler uma provocação como a seguinte:

Me interesa que me traduzcan y me publiquen porque es más guita para mí y para mis hijos, pero no pienso en eso cuando escribo. A mí me dieron el premio Konex y al que me llamó le pregunté cuánta guita era; cuando me dijo que nada, le dije que no me interesaba. El tipo me decía: pero te da prestigio. Qué me importa el prestigio, ya tengo cincuenta años, estoy a punto de morir, si vos me querés apoyar, dame guita.<sup>91</sup>

Diante do reconhecimento simbólico, o que ele quer não é dinheiro, e sim “guita”, isto é: dinheiro vivo, dinheiro no sentido coloquial do termo, “grana”, no aqui-agora, para as necessidades do aqui-agora.

Os *Diarios de la edad del pavo* vão do ano de 1992 até 1997 e estão divididos em três cadernos. Poderiam ser situados apenas pouco depois deste período narrado em *Ocio*, seu primeiro romance, escrito aliás no percurso desses anos compreendidos nos cadernos: “una mezcla de adolescencia y juventud, siempre imprecisa, a la que no le encuentro la vuelta. En

---

<sup>90</sup> In: LLACH, Santiago. “Entrevista a Fabián Casas: «La idea de originalidad es algo muy poco productivo»”. *Infobae*, 16 de maio de 2018.

<sup>91</sup> In: VARELA PAGLIARO, Nando. “Entrevista a Fabián Casas: «Admiro a la gente que no tiene deseo de trascendencia»”. *Polvo*, 12 de janeiro de 2016.

realidad, la vuelta sería trabajar. Tener un trabajo te fija, te da cierta regularidad, te eleva frente a tus familiares”<sup>92</sup>. Nesse momento, Casas já havia publicado seu primeiro livro de poemas, *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (em 1985 ou em 1988, as informações são contraditórias), e já era, fundamentalmente, o poeta de *Tuca* (1990)<sup>93</sup>. A primeira linha dos diários, de uma terça-feira de março de 1992, coloca em cena uma das constantes da sua escrita: “Estoy en el purgatorio del trabajo”<sup>94</sup>, frase que será repetida quase dois anos depois, no dia 10 de fevereiro de 1994: “Todos mis planes, que dependían de un billete, pasaron. Estoy otra vez en el purgatorio del trabajo”<sup>95</sup>. A falta de um trabalho fixo, disseminada em vários trabalhos esporádicos e aleatórios (*ghost-writer* de histórias de vida, de livros para a casa, empregado numa reconhecida livraria, revisor de textos, redator dos guias Pirelli, júri em concursos literários, dentre outros), que resulta numa entrada irregular de dinheiro, define esse período da vida dele que, somado à hipocondria física, metafísica e existencial e à sua alergia a determinadas condições climáticas, transformam em um inferno, muitos mais que um purgatório, o seu dia a dia.

“No me importa nada. Quiero poner mi cabeza en la rueda: soy joven, tengo buen corazón, soy sano, puedo levantarme temprano, sé envolver libros. ¡Tenés que tomarme!”<sup>96</sup>, dirá para si depois de ser entrevistado para uma vaga de trabalho na livraria Santa Fe de Buenos Aires, naquela terça-feira do ano de 1992 em que inaugurava os diários. No espaço da intimidade, Casas detalhará o dinheiro que recebe, delimitará datas e prazos, fará listas das coisas que tem que comprar para a casa, anotará tanto o valor dos boletos a pagar, dos livros e discos que adquire, dos empréstimos monetários que os amigos fazem, da comida que prepara ou come na rua ou nalgum restaurante, quanto os encontros com os poetas e escritores que vai tendo, e os projetos de escrita que vai desenvolvendo. Além disso, e autodidata como se considerava e gostava de ser chamado (“Voy a leer una introducción a la filosofía. Me voy a dar clases a mí mismo”<sup>97</sup>), o diário será também para ele o lugar da sistematização das leituras

---

<sup>92</sup> CASAS, Fabián. *Ocio*, 2017, p. 11.

<sup>93</sup> Ser o poeta de *Tuca*, livro que, como veremos, foi um dos destaques do ano de 1990, parece ser uma marca para Casas nessa situação de instabilidade laboral, não sendo, porém, tão romântico quanto, por exemplo, Víctor Redondo que, entrevistado pelo próprio Casas e por Osvaldo Aguirre, dirá: “Hasta que un día lo presento [a *Homenajes*, um dos seus livros escritos no exílio catalão] al concurso “Jorge Guillén” y obtiene el primer premio. Entonces se daba en mí una actitud esquizofrénica: por un lado desarrollaba un trabajo miserable y por otro era reportado por los periódicos que antes veía en los kioscos”. (CASAS, Fabián e AGUIRRE, Osvaldo. “Víctor Redondo: «El poeta sube a lo alto»”. *Diario de Poesía*, primavera de 1993, p. 3).

<sup>94</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 13.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 117.

e dos esboços das críticas literárias. No espaço da intimidade, então, Casas conta. Casas conta e faz as contas.

E, nessa entrada inaugural dos diários, também encontraremos outra constante: “De todas formas, escribir narrativa me sirve porque puedo hacerlo todos los días. Escribo poesía esporádicamente”<sup>98</sup>. Fabián Casas é considerado, antes de mais nada, um poeta, aliás, um dos poetas mais relevantes dos anos 1990 na Argentina. Porém, aqui, em seus diários, demonstrará uma extensa produção narrativa e ensaística, incluindo os próprios diários, considerados o espaço de “una voz intermitente en el vacío”<sup>99</sup>, espécie de treino para esquentar e sentir a mão<sup>100</sup> ou, no pior dos casos, para não deixar de escrever, para – como Pizarnik – escrever que não escreve, para continuar, mesmo que às cegas, avançando, para, por fim, lembrar a si mesmo que é um escritor. O resultado dessa proporção é curioso: Fabián Casas escreve muito mais narrativa e ensaios do que poesia, porém é visto fundamentalmente como um poeta. Ele não escreve poesia todos os dias; a poesia então não é algo extenso, mas intenso; a poesia não é uma coisa inserida na ordem da extensão e sim nos padrões da *intensão*<sup>101</sup>. Além da força ou importância que sua poética possui em uma geração, e da sombra que sua figura projeta para seus contemporâneos, o que descobrimos aqui, nessa equação impossível, nessa equação que não fecha, é a superioridade (moral, estética talvez?) de uma qualidade atribuída a um gênero específico, definido pela sua concentração e intensidade, sobre a quantidade produzida, isto é: o valor não diz respeito à quantidade de páginas acumuladas e sim ao gênero onde algumas delas se encaixam e à delimitação dessa escrita numa determinada disposição. O fantasma do menino vidente de escassa, mas ardente produção, Rimbaud, ainda paira sobre as artes da escrita e define o valor literário.

Durante esse período dos anos 1990, Fabián Casas não chega a ter nenhum trabalho fixo nem duradouro. “No tengo trabajo, ni dinero, ni nada”<sup>102</sup>, lemos a cada trecho, como um mantra, uma lamentação ou uma queixa, escandindo a medida dos dias. Ele é um *changarín*, alguém

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>100</sup> “Ahora, escribo aquí, porque quería sentir la mano.” Ibidem, p. 211.

<sup>101</sup> Vale dizer, se instala mais perto do tempo de Aion do que daquele de Cronos: “Cronos, o grande titã, patriarca dos deuses da mitologia grega, nomeia o tempo que cresce e é devorado a cada instante, como mera sucessão de presentes concatenados e, entretanto, finito. Aion, por sua vez, é o tempo do lance, o tempo que ignora circunstâncias, e muito embora se estenda em uma linha reta e finíssima, mais tênue que o próprio pensamento, remete sempre ao fluxo, aos retornos do passado e do futuro, perfurando o presente até deixá-lo dilacerado, como um espaço sem forma, vazio, para que ele também não cesse de retornar. Aion é, portanto, o tempo do signo esvaziado de conteúdo, tal como a imagem; é o tempo que reúne os acontecimentos e se divide ao infinito”. ANTELO, Raul. *Por que o Nu masculino sentado com bastão de Eliseu Visconti é uma tela moderna?*, 2018, p. 17.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 18.

que faz *changas*, que não pode se inserir de modo definitivo no mercado de trabalho. Sua figura fantasmática começa a definir um tipo de emprego e uma situação laboral que a flexibilização dos anos neoliberais batizará mediante o eufemismo do *free-lance* ou, no português brasileiro coloquial, os *frilas*<sup>103</sup>. Quem também sofrera e diagnosticara esse estado de forças, Mark Fisher – lido e resenhado com assiduidade por Casas nas suas colunas recentes de *Perfil* – realizou uma descrição completa desse panorama desolador:

La vida y el trabajo, entonces, se vuelven inseparables. El capital persigue al sujeto hasta cuando está durmiendo. El tiempo deja de ser lineal y se vuelve caótico, se rompe en divisiones puntiformes. El sistema nervioso se reorganiza junto a la producción y la distribución. Para funcionar y ser un componente eficiente de la producción en tiempo real, es necesario desarrollar la capacidad de responder frente a eventos imprevistos; es necesario aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o (feo neologismo) “precariedad”. El periodo de trabajo no alterna con el de ocio, sino con el de desempleo. Lo normal es pasar por una serie anárquica de empleos de corto plazo que hacen imposible planificar el futuro.<sup>104</sup>

Nesse sentido, o que aqui aparecerá timidamente, mas que nos anos posteriores aos diários será uma característica chave do fazer a poesia (ou a literatura), o circuito de bolsas, residências e concursos, não é outra coisa que um eufemismo do eufemismo, coberto dos ouropéis da arte. Para pagar, por exemplo, as contas, desenvolve planos, estratégias de sobrevivência que são inseridas uma e outra vez, de um modo neurótico, no espaço dos diários. E será precisamente ali, no exato lugar desastroso no qual as contas não fecham e as dívidas aumentam, onde a escrita, sempre perto do labor jornalístico e só às vezes sob a forma da poesia ou dos ensaios, começará a adquirir nuances econômicas. Num lento processo de osmose, o jovem poeta em estado de precariedade se pergunta se aquilo que está escrevendo, o seu primeiro romance e os poemas pós-*Tuca*, têm algum valor, se valem alguma coisa. O valor, entendemos, nesse caso, refere-se ao valor literário, poético, artístico ou estético. Porém, e devagar, esse valor vai se aproximando ao outro valor, o valor econômico, o valor do mercado, o valor líquido e sem adjetivos. A mesma coisa acontece, nesse estado de precariedade onde o dinheiro é “dilapidado”

---

<sup>103</sup> Afirma Byung-Chul Han em *Psicopolítica*: “El neoliberalismo, como una forma de mutación del capitalismo, convierte al trabajador en *empresario*. El neoliberalismo, y no la revolución comunista, elimina la clase trabajadora sometida a la explotación ajena. Hoy cada uno es un *trabajador que se explota a sí mismo en su propia empresa*. Cada uno es amo y esclavo en una persona. También la lucha de clases se transforma en una lucha interna consigo mismo” (2014, p. 17). Mark Fisher, por sua vez, pedirá especial atenção ao uso dos termos e chamará a resistir: “por mucho que distintos individuos y grupos se hayan burlado del lenguaje de la competencia, el emprendedorismo y el consumismo que se adueñaron de las instituciones desde la década de 1980, es nuestra misma aceptación ritualizada de su terminología la que ha logrado naturalizar el dominio del capital y desbaratar cualquier intento de oposición” (*Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, 2019, p. 127)

<sup>104</sup> FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, 2019, p. 65.

na sua maioria em livros, com as leituras que faz, relacionadas nos seus valores, numa equação implícita entre qualidade literária e preço que desnuda, em última instância, tanto a não sinonímia entre valor e preço ou a falácia representativa da equiparação entre dinheiro e valor quanto a velha equiparação do valor com o peso:

Pensaba, esta tarde, ponerme a escribir; pero me la pasé leyendo. Terminé el libro de Calvino (6 pesos) y leí el prólogo (muy interesante) a *La educación sentimental* de Flaubert, de Miguel Salabert. Este libro lo compré hace rato a 9 pesos en la librería Santa Fe, de pura casualidad.<sup>105</sup>

Desse modo, as acepções da palavra “valor” que, como as paralelas parecem correr por vias separadas, vão se juntar, em algum momento e não no infinito, como pretende o pensamento autônômico da arte, até chegar ao sentido mais recente. O valor (das coisas, das horas de trabalho e da escrita) estará dado não pelo dinheiro e sim pela *guita*, a grana, o papel moeda inserido no seu gasto do dia-a-dia.

Mas, antes dessas retas paralelas se unirem no presente, o jovem poeta, enquanto *changarín*, se sente interpelado diretamente por um fragmento do filme *After Hours* (1985), de Martin Scorsese, no qual o protagonista, entrando no bar, recita para uma mulher que se encontrava em outra mesa um dos fragmentos do livro que ainda não conseguia ler, *Trópico de Câncer*, de Henry Miller: “No tengo dinero, ni recursos ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, hace seis meses, creía que era un artista. Ya no lo pienso, lo soy”<sup>106</sup>. Porque não tem dinheiro nem recursos nem esperanças é que o personagem do Miller pode dizer de si que é um artista. Quando chega em casa, naquela noite, Casas se decide e pega por fim o livro da sua biblioteca: “Fue una iniciación, no ya como escritor, pero sí como artista”<sup>107</sup>, dirá. E anotará depois no seu diário: “Eso es un artista: una fuerza en el vacío que va a la derrota como único fin”<sup>108</sup>. Para passar da crença à aceitação do ser artista é preciso estar longe do dinheiro, ser apenas uma força no vazio. Isto é: primeiro se escreve, depois é que se vai traficar armas na África.

Essa iniciação artística fundamentará nele a ideia da separação do dinheiro da escrita de poesia, que era o que naqueles anos principalmente escrevia ou, pelo menos, publicava. “Lo primero que saqué de mi cabeza fue la idea de hacer dinero con la literatura. No tengo ninguna

---

<sup>105</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 20. Esse fragmento reaparecerá, muito tempo depois, no extenso poema autorreferencial, que funciona também como uma poética, “La Voz Extraña”, publicado no blog *Los Trabajos Prácticos* e recolhido como fechamento da poesia reunida.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 20.

esperanza al respecto, me siento como un mono que durante las noches, en su jaula del zoológico, aprende a hablar”<sup>109</sup>, escreveu na madrugada de uma segunda-feira de abril de 1992<sup>110</sup>. E apenas algumas semanas depois, relatará: “Anoche, en la Feria del Libro, una mesa redonda acerca de las revistas de poesía y su distribución. Como siempre, pocas personas. Conclusiones: la poesía no vende, ni siquiera tiene algún mercadito. «Es un capricho», dijo Samoilovich”<sup>111</sup>. Poeta de *Tuca*, e um dos editores da revista *18 Whiskys*, o jovem Casas coloca branco sobre preto, preto sobre branco, para fundar o lugar da poesia que é, segundo o próprio Casas afirmar nos rascunhos para o prólogo a uma antologia de poesia argentina contemporânea, “periférico desde el punto de vista del reconocimiento social. Porque la poesía es, sin lugar a dudas, el esqueleto y el control del arte”<sup>112</sup>, afastando-a desse modo dos princípios e parâmetros dos outros discursos e, muito especialmente, do jornalismo:

¿Acaso Joyce, cuando estaba en Trieste, pensaba que tenía que escribir para comer? Claro que no. Ningún verdadero escritor escribe para comer; escribe, simplemente, para vivir, para poder ser un poco feliz (aunque suene cursi). Pero ¡oh! estamos en una época donde todos se precipitan tan fácilmente hacia el periodismo. No hay escritores –pienso en la colección Planeta–, hay periodistas. Nada de pathos.<sup>113</sup>

Nessa divisão romântica da escritura entre escritores verdadeiros, cuja escrita não está atrelada à necessidade de comer e sim à necessidade de viver, e escritores exilados no jornalismo, onde não existe o *pathos*, Casas escolhe se situar ao lado do *capricho* e não ao lado do *mercadito*, ao lado do *pathos* e não àquele outro, dos jornalistas, próximo, enfim, daqueles “hombres como mi viejo / que doblegaron sus vidas en trabajos miserables” e não conseguiram “zafar de la agonía de la época”<sup>114</sup>. No entanto, as próprias necessidades da vida levaram Casas a procurar

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>110</sup> Além de retirar a literatura e / ou a poesia do terreno do capital e do seu valor monetário, Casas está, nesse *parti pris*, afastando a literatura e / ou a poesia da possibilidade de se tornarem empregos. A imagem com que decide começar a resenha de um livro de Joseph Brodsky, publicada no *Diario de Poesía* e intitulada sintomaticamente “El vago más famoso del mundo”, poderia se aproximar desse esquema de pensamento: “Hay por lo menos dos motivos por los cuales Joseph Brodsky se hizo famoso en el mundo occidental: el ser juzgado por vagancia en un remoto tribunal ruso – ya que escribir poesía y traducirla no era considerado un trabajo – y, posteriormente, el habersele concedido el premio Nobel de literatura” (CASAS, Fabián. “El vago más famoso del mundo”. *Diario de Poesía*, primavera de 1994, p. 37).

<sup>111</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 31.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 31-32. No dia 17 de maio de 1994 reaparece uma referência a Joyce num sentido exemplar similar: “Dos o tres meses y, si no pinta algo, estoy en la calle. Me acuerdo de lo que decía Montale en una carta. O de Joyce con todas las muelas rotas dando clases en Italia por peniques para poder mantener a su mujer que, para colmo, estaba embarazada. Es probable que Lali también y, encima, yo no soy Joyce” (Ibidem, p. 199). Como deixará entrever num momento imediatamente posterior de apertos econômicos, “¡Debería leer la correspondencia de Joyce para ver que lo mío no es nada!” (Ibidem, p. 201), nos problemas extremos que leu na correspondência de Joyce, Casas encontrava – como Leminski em Trótski – uma espécie de santinho para não fraquejar.

<sup>114</sup> CASAS, Fabián. “A los pies de la cama de mi viejo”. *Tuca*, 2012, p. 28.

outras fontes de renda e a começar a medir a sua escrita segundo o padrão do dinheiro, isto é: se aproximar do jornalismo<sup>115</sup>.

Na quinta-feira 9 de fevereiro de 1995, entre as anotações de leitura dos *Diários* de Kafka e durante uma viagem a Cuba, aparece uma frase isolada: “Parece que en Buenos Aires hay una crisis monetaria”<sup>116</sup>. Já no seu regresso às terras da prata pura, Argentina, no domingo 12 de março, depois de elencar os gastos imediatos que somarão mil dólares e o final do trabalho com os guias Pirelli, e antes do placar de San Lorenzo x Ferro, lê-se, novamente isolada, a situação do contexto econômico argentino: “En el país se respira una inminente tragedia económica”<sup>117</sup>. O ano anterior tinha se encerrado com a crise do peso mexicano, conhecida como o “efeito tequila”, que produziu uma fuga de capitais repentina na *city* portenha e, consequência disso, uma recessão imprevista. Nesse contexto, conheceu-se também o escândalo de corrupção entre IBM e o Banco Nación, com propinas milionárias. No entanto, dois meses depois, e produto da reforma eleitoral de 1994, Carlos Menem seria reeleito presidente do país, numa vitória de ampla margem em relação ao segundo candidato. Para Fabián Casas, esse será precisamente o momento da virada para o jornalismo, bem como da medição dos textos a partir do dinheiro por eles recebido. O instante, como dirá muito depois a seu irmão, “en que me creé un trabajo (el periodismo) cuando no sabía bien qué hacer”<sup>118</sup>. Se num primeiro momento serão matérias isoladas, entrevistas e resenhas para revistas especializadas ou suplementos culturais, num segundo passará a integrar a redação da seção turismo do jornal *La Prensa*, e só depois entregará algumas *colaboraciones* feitas junto com Pablo Chacón para o *Página/30* e outros textos para o *Clarín*, graças à mediação de Jorge Aulicino, poeta que conhecia do *Diario de Poesía*, num vínculo laboral, nos últimos dois casos, extremamente informal. Na incerteza da soma acumulada pelas “colaboraciones” entregues – a denominação fala por si só, encobrando no seu voluntarismo o eufemismo – para o *Clarín*, encontrando-se mais uma vez numa situação de absoluta precariedade e de ganhos limitados e esporádicos, o diário torna-se um registro das doses de Lexotanil que compra e ingere, e mesmo o suporte da escrita, as folhas brancas, são avaliadas em seu valor. Como se fosse papel fotográfico de uma Polaroid, o poema, com isso, adquire outras dimensões, talvez mais

---

<sup>115</sup> “La filología lucha en la guerra civil mundial por el lenguaje y por el mundo contra la fabricación industrial del lenguaje y del mundo: lucha contra el enmudecimiento. Por eso, tiene que estar dispuesta a luchar contra sus propias tendencias de industrialización. Una de las formas más fatales, aletargadoras y desafectadoras de esta tendencia es el periodismo”, lemos na tese 90 de Werner Hamacher (*95 tesis sobre la filología*, 2011, p. 34). A filologia de Hamacher seria a poesia de Casas.

<sup>116</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 251.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 315.

agônicas, certamente econômicas: “Compré hojas para computadora, porque son lisas y anchas y puedo escribir poemas. Me salieron quince pesos. Caro, para mi economía”<sup>119</sup>.

Mas, se essas colaborações ainda tinham alguma coisa a ver com a literatura ou a poesia, o domínio de Casas, de um dia para o outro ele se verá escrevendo sobre esportes para tentar entrar, de modo definitivo, no quadro de funcionários do jornal *Clarín*. Por fim, da seção de Esportes migra para o novo empreendimento do jornal argentino, e acaba por se tornar um dos editores do jornal esportivo *Olé*, nascido na segunda metade da década de 1990. No mesmo dia em que, por fim e depois de mais de dois anos, é confirmada sua permanência no jornal, se perguntava: “¿Cuánto durará en mi vida el periodismo?”<sup>120</sup>. A necessidade levou Casas a procurar diversos empregos para preencher a cifra que constituiria um salário; o acaso fez com que essas decisões primeiras o conduzissem em direção – como tantos outros antes – ao jornalismo – conforme Zola, fonte de ingressos moderna para o escritor que fortalecia sua independência econômica, claramente preferível às formas de servidão anteriores, o mecenatismo ou patronato<sup>121</sup> – e fazer dele, talvez, um dos poucos jornalistas com *pathos*. Na breve autobiografia que fecha a história para crianças *Rita viaja al cosmos con Mariano*, publicada em 2008, Casas escreverá: “Escribí varios libros y me gano la vida trabajando como periodista”<sup>122</sup>. De algum modo, por isso, encontrará na biografia de Faulkner um espelho das próprias situações vividas: “una vida asediada por la falta de dinero y por la obligación de tener que conseguirlo escribiendo”<sup>123</sup>. Assim que por fim resolve o problema do trabalho e do dinheiro, se sente perdido, sem tempo livre para escrever, pensar, viver, apenas sendo “una nulidad camino al matadero”<sup>124</sup>.

Num dos seus ensaios *bonsai*, no momento de se debruçar sobre *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola, Casas se perguntará: “¿Cómo puede ser que uno tenga lista en unas horas una

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 325.

<sup>121</sup> Segundo analisou María Teresa Gramuglio em “Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad”. *Diario de Poesía*, diciembre de 2005 a abril de 2006, p. 15.

<sup>122</sup> CASAS, Fabián. *Rita viaja al cosmos con Mariano*, 2008, p. 27. Dois anos antes disso, durante a Copa do Mundo de 2006, Casas é contratado para escrever sobre futebol no blog *Mal Elemento*. O primeiro desses textos começa enunciando a negociação econômica que sustentará a escrita quase periódica: “Bien, llegué a un arreglo económico con la gente de *Mal Elemento* para escribir estas columnas en torno al Mundial...” (CASAS, Fabián. “Waiting for the Mundial”, 2010, p. 101). O segundo começa brincando com o mesmo tópico: “Acabo de cobrar mi primer dinerillo por estas columnas que estoy haciendo para la gente de *Mal Elemento*. Me pagaron en Johnny Cash una parte y la otra con discos que, ellos dicen, les voy a poder sacar a la gente de 1972, la disquería amiga de Palermo Hollywood” (Ibidem, p. 103). Apesar da experiência no jornalismo desportivo, Casas será aqui o poeta torcedor do San Lorenzo, e não alguém que desenvolva raciocínios técnicos sobre as partidas. Nessa série de textos, então, encontra-se um dos pontos de interseção da sua obra com seu trabalho, vinculados ambos pelo dinheiro.

<sup>123</sup> CASAS, Fabián. “La epopeya del bebedor de whisky”, 2010, p. 149-150.

<sup>124</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 309.

crítica que tal vez deba llevar unos veinte años en sedimentarse en el espíritu para saber qué fue lo que vimos? Sabemos que existen estas demandas y que uno tiene que ganarse la vida, pero por lo menos podríamos dejar de tomarnos tan en serio”<sup>125</sup>. Diante do que ele chama a “retórica da indústria”, insere o poema ou, no caso, a filmagem de um poema, conforme considera o trabalho de Coppola. No meio, a obrigação de se ganhar a vida, *leitmotiv* que aparecerá de um modo muito mais trágico nos diários de Alejandra Pizarnik, embora aqui delimite de modo bem claro também as órbitas do trabalho e do poema. Em “La era del capital”, uma das colunas publicadas no jornal *Perfil* de Buenos Aires, recolhida em *Familias. La vuelta del salmón*, essa dicotomia entre a retórica da indústria e o poema passará aos trabalhos feitos à vontade ou não: “En el mundo perfecto, antes de la caída, la gente tiene talento para trabajar de lo que le gusta. Pero en el mundo real eso no sucede siempre y muchas personas trabajan de lo que no les gusta, durante muchas horas, para poder desarrollar lo que les gusta durante un breve lapso”<sup>126</sup>. Ali está enunciada, de outro modo, a potência que o tempo livre tem para Casas, e como o emprego se justifica porque possibilita esse breve lapso de prazer.

Por isso, só quando o trabalho foi definido na sua vida enquanto ganha-pão, e não involucrava a escrita, é que teve algum sentido a divisão do tempo entre aquele tempo alheio, alienado, destinado ao emprego, e aquele outro chamado de “livre”, que ainda a ele pertencia: “Mucho trabajo. Poco tiempo para mí”<sup>127</sup>. E, inclusive, nas raras ocasiões nas quais teve um emprego, por exemplo na livraria Clásica y Moderna, ele foi definido em termos arlteanos, astieristas: “Las posibilidades son: vender mucho; robar mucho; trabajar poco; veremos”<sup>128</sup>. É no tempo livre, idealmente, que os escritores e poetas escrevem, recolhidos no espaço da intimidade, resguardados dos condicionamentos do mundo, defendendo o texto do tráfego do dia que desgasta todas as coisas:

Cuando consigo un trabajo, en lo único que pienso es en el tiempo libre para escribir. Y no solo en la cantidad de tiempo sino también en la calidad. Con la luz del día trabajo mejor. En cambio de noche, con luz artificial, solo puedo escribir este diario, que es para mí un marcapasos.<sup>129</sup>

Hoy mientras cruzaba la ciudad en el 115, pensaba todo el tiempo libre del que dispuse a lo largo de mi vida. Ciertamente, nunca necesité trabajar. Salvo, el año pasado. Y ahora voy a trabajar todo el tiempo porque quiero.

---

<sup>125</sup> CASAS, Fabián. “*Rumble Fish: la cantinela eterna de los mitos*”, 2010, p. 20.

<sup>126</sup> CASAS, Fabián. “La era del capital”, 2015, p. 66.

<sup>127</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 42.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 34.

Me preocupa cómo va a sentir esto mi escritura, ya que suelo escribir todas las tardes.<sup>130</sup>

Resulta por demais significativo que associe a escrita do seu diário ao *by-pass*, aparato suplementar, estranho ao corpo, que uma vez inserido nele ajuda na circulação do sangue em direção ao coração. Como Kafka ou Bandeira, Casas é outro escritor hipocondríaco. “Todo hipocondríaco es un poeta”<sup>131</sup>, será o único verso que guardará de uma coletânea bastante ruim de Robert Lowell. Durante sua estadia em Havana, anota: “En Cuba, cada diez cuabras, hay un «médico de la familia» ¡Un paraíso para los hipocondríacos!”<sup>132</sup>. Inúmeras são as doenças e dores que experimenta no período compreendido nesses cadernos. “Estar enfermo es algo bastante íntimo”<sup>133</sup>, deixará escrito numa quarta-feira; “Hoy es un diario médico”<sup>134</sup>, num domingo; “El cuerpo es un constante dolor”<sup>135</sup>, no dia 14 de janeiro de 1994. Mesmo a escrita do diário acaba por produzir-lhe dor: “no logro escribir en este diario sin tensionar el brazo y terminar paralizado... es raro... parece que solo me pasa cuando escribo acá”<sup>136</sup>. Vinculados na maior parte das vezes aos seus estados anímicos, à comida recente e, como se fosse um romântico alemão, aos fatores climáticos, não há quase nenhuma entrada do diário em que não se enuncie algum tipo de mal-estar corporal ou mental, exagerado no delírio hipocondríaco: “¿Tendré úlcera?, me pregunto mientras me duele el vientre. ¿Me voy a quedar ciego?, me pregunto cuando, como hoy, me duelen los ojos”<sup>137</sup>. E isso implica um gasto: gasto de tempo e energias para se deter na escrita da dor do dia, gasto de dinheiro para se automedicar ou para realizar uma consulta médica. Desse modo, os cadernos enquanto espaço da intimidade enunciarão, constantemente, duas coisas: a falta – e só mais tarde o excesso – de trabalho (e, com isso, de dinheiro) e as doenças que sente ter, num movimento elíptico e intermitente do DEVE e do HAVER.

Uma vez que, repentinamente, passa da falta ao excesso de trabalho, essa divisão esquemática do tempo entre o ócio e o negócio cai por terra. O tempo livre será tempo reservado ao descanso, anotado aliás escrupulosamente no diário<sup>138</sup>. E do tempo ocupado nos empregos

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 163.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 183.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 258.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 183.

<sup>138</sup> Em “Veteranos del pánico”, lembrando o período depressivo da sua vida, descrito também com minúcia nos diários, dirá: “Como dormía, no escribía” (CASAS, Fabián. “Veteranos del pánico”, 2015, p. 12). O termo que sustenta a fórmula algébrica, sua incógnita, é o tempo, precisamente.

tentará robar para si mínimas frações para fazer a poesia: “Nunca estuve tan lejos de escribir y leer. Digamos que en cada intersticio del trabajo intento algo”<sup>139</sup>, escreveu a 9 de setembro de 1993; “Hoy, al mediodía, en el trabajo, escribí un poema largo que voy a trabajar”<sup>140</sup>, em 28 de novembro de 1994 ou, finalmente, na terça-feira, 24 de janeiro de 1995: “Hoy, a pesar de todo, en un lapso vacío del trabajo escribí un poemita. Nada muy ambicioso pero salvador...”<sup>141</sup>. A tarefa reservada idealmente para o tempo livre, agora, tentará se inserir no tempo do emprego. Se, como quis Benjamin Franklin, “time is Money”<sup>142</sup> ou, como quis Pizarnik, “time is mami”, tomando para si esse tempo regular do emprego regrado pelas demandas do mercado, Casas, transformando-o em tempo para a poesia, irregular desde que inserido nas possibilidades do vácuo, está roubando, literalmente, dinheiro.

Curiosamente, esse excesso de trabalho não traz uma saída aos apertos econômicos: “Estamos casi sin un cobre. Pero falta una semana para volver a cobrar. Así se suceden los días”<sup>143</sup>, anotará no dia 22 de novembro de 1993. Alguma coisa ali se quebra na equação que reúne trabalho, tempo, dinheiro e poesia. Nada é tão claro nem esquemático ou passível de ser colocado em compartimentos estanques. O tempo livre é possibilitado pelo tempo empregado num trabalho pelo qual se recebe uma quantidade x de dinheiro que determinará, afinal de contas, as condições de possibilidade desse tempo livre. O dinheiro obtido pelo tempo regrado de um determinado trabalho está, desse modo, na base do tempo livre, aquele tempo fora do tempo delimitado pelo emprego. De algum modo, isso é a “coisa louca” que Elvira Hernández desenvolve numa entrevista com o próprio Casas:

Acá [no Chile] la publicidad es a los poetas lo que Hollywood es a los novelistas. Muchos poetas trabajan en publicidad. Yo estuve un mes y a los 15 días me echaron. Era una agencia pequeñita. Así que me atrincheré y escribí eso [*¡Arre! Halley ¡Arre!*]. La vida de un poeta, por lo general, es muy antipoética. El poeta, para poder decir algo, tiene que apartarse y al mismo tiempo estar en todo. Una cosa loca, ¿no?<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 159.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 234.

<sup>142</sup> Aliás, presente como prócer numa das primeiras notas da Argentina: “Recién en 1827, junto con la primera Constitución nacional fallida, llegaron billetes en serio, que habían sido encargados a Filadelfia, Estados Unidos. Elaborados en base a pañuelos de seda y lienzo importados de Rusia para que fuesen resistentes, estos papeles ostentaron los primeros próceres en billetes argentinos: curiosamente, se trataba de los rostros de George Washington y de Benjamin Franklin (...). Sencillamente, se le pidió con urgencia a la casa matriz que eligiera retratos de su inventario, que serían además imposibles de falsificar en Buenos Aires, y los impresores estadounidenses optaron por incrustar las caras de sus próceres, a falta de otros”. (SANTAMARINA, Silvio. *Historia de la gaita*, 2018, p. 129)

<sup>143</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>144</sup> CASAS, Fabián. “Elvira Hernández: «El lenguaje en estado atómico»”. *Diario de Poesía*, verano de 1995/6, p. 3.

O dinheiro, assim, é o vínculo entre os dois tempos que, antes da implementação sistemática da flexibilização laboral, do *home office*, do empreendedorismo e seu discurso de ser dono de si, são situados em dois espaços diferentes, o privado e / ou íntimo da casa e o público do local de trabalho. Agora, se justamente quando existe mais trabalho e, com ele, mais dinheiro, diminuindo o tempo livre dedicado, dentre outras coisas, à escrita de poemas e outros tipos de textos, não se aumenta a autonomia econômica e ainda falta dinheiro para chegar ao final do mês, isso significa que o trabalho não garante a estabilidade econômica tão prezada, e que a venda do tempo livre não pode ser justificada ali. Trabalho e dinheiro estão dissociados na vida de todos os dias. O ideal matemático permanece numa esfera longínqua, justificando apenas a divisão dos tempos. No entanto, mesmo tentando ler e escrever num dos seus trabalhos, Casas ainda precisa da imagem do tempo livre para se sentar na sua casa e escrever<sup>145</sup>; na entrada seguinte do diário, datada do dia 28 de novembro, ainda à beira do final do mês, escreveu: “Espero ansioso el nuevo mes: no voy a trabajar en la librería por lo menos hasta marzo o abril. Así que pienso tener tiempo libre a la noche y usarlo para escribir”<sup>146</sup>. Renunciando a um de seus trabalhos, abrindo mão de um retorno em dinheiro, ganhará tempo livre e espaço para a poesia.

Tempo livre, de qualquer forma, não é tempo desocupado. O tempo livre é livre precisamente porque nele não se trabalha, não se está na situação espaço-temporal do emprego. Mas, quando não há emprego, esse tempo deixa de ser tempo livre para ser tempo desocupado. Paradoxalmente, sendo os dois definidos em relação com o emprego, não são idênticos, por estarem associados ao fato de se ter ou não um emprego. No caso de Casas, é no tempo livre que se escreve, não no temido tempo desocupado: “Contra todo lo que siempre pienso, esto de estar sin trabajo no me hace escribir más”<sup>147</sup>.

E talvez porque o diário seja escrito em casa, no espaço da intimidade, e rara vez se configure como um diário em trânsito ou de viagem, é porque nele o tempo tem outra definição, que não é nem aquela regrada do emprego nem aquela, dispendiosa e sem limite de horário, da escrita. O tempo do diário cobre os vazios entre esses dois tempos, reunindo os cacos do prato

---

<sup>145</sup> Em “Viaje al fin de la noche”, Casas encontra a possibilidade de *La novela luminosa* no tempo livre obtido graças ao impulso econômico que significou a bolsa Guggenheim para Levrero. O tempo-espaço da escrita nele parece inseparável desse tempo-livre, esse tempo-para-escrever, seja esse uma entelêquia ou uma realidade. Cf. CASAS, Fabián. “Viaje al fin de la noche”, 2010, p. 35.

<sup>146</sup> CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*, 2017, p. 170.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 272.

quebrado dos projetos de escrita, sempre abandonados no fluir dos dias, retomados uma e outra vez:

Dormí durante cuatro horas, por la tarde. Ahora escribo aquí. Estoy indeciso –como me quedan solo dos horas– para ponerme a escribir. No me gusta trabajar con el tiempo contado. Este diario, tal vez, sea ese espacio para poder escribir, sin estructurar.<sup>148</sup>

Cuando, como hoy, como ayer, como antes de ayer, no produzco nada, me aferro a este diario como nunca.<sup>149</sup>

Várias vezes Casas lança frases depreciativas ao seu diário, afirmando inclusive que nunca o publicaria<sup>150</sup>, e que quanto mais escreve nele menos *escreve*, como se a escrita do diário não fosse de fato uma escritura<sup>151</sup>. A impossibilidade, em princípio, de publicá-lo, faz da escrita do diário uma não-escrita: “Está claro que escribir un diario para mí no es escribir... no siento, cuando lo cierro, que haya escrito... escribir es publicar o pensar publicar y es todo tan penoso”<sup>152</sup>. No registro neurótico do tempo, o espaço em branco, o tempo dito “não-produtivo”, o resto que fica entre uma tarefa e outra, entre um poema e outro ou entre um texto e outro, é usufruído pela escrita do “diario de la inmadurez”<sup>153</sup>, como ele próprio o chama: “De a poco, cada día, necesitaba el diario de una manera vital. Se me escapaban un montón de cosas que no podía consignar en nada de lo que estoy escribiendo”<sup>154</sup>. O diário representa o tempo não da liberdade, mas sim da des-ocupação e, ao mesmo tempo, da des-obra. Essa força no vazio que vai em direção à derrota como único fim, de algum modo, é o que sustenta a escrita dos cadernos, antieconômicos em princípio e por natureza.

No número 14 do *Diario de Poesía*, Fabián Casas publica uma série de poemas que, em breve, seriam conhecidos como sendo parte de *Tuca*, seu segundo livro, o primeiro para muitas das biografias que, seguindo a vontade do poeta, apagam aquela outra coletânea de poemas de título romântico<sup>155</sup>. Foi editado graças a leitura de José Luis Mangieri, poeta e editor de Tierra

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>150</sup> “Hoy se me ocurrió que este diario, por lo mal escrito que está, es auténticamente un diario íntimo. Ni remotamente pienso en publicar algo de él. Y falta tanto para poder volver a publicar”. Ibidem, p. 232.

<sup>151</sup> “(...) cuanto más escribo en el diario menos escribo...” Ibidem, p. 272.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 270.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>155</sup> Em sua entrevista com Casas, Osvaldo Aguirre, num determinado momento, pergunta: “Hubo un primer libro que después borraste de tu bibliografía”, ao que ele respondeu: “Sí, publiqué un libro que se llama *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* en el 88, creo. Cuando encuentro algún ejemplar lo compro. Los estoy juntando para quemarlos a todos juntos” (AGUIRRE, Osvaldo. “Fabián Casas: «La poesía está siempre en estado de pregunta»”. *Diario de Poesía*, diciembre de 2005 a abril de 2006, p. 3).

Firme, de quem Casas se lembra com muito afeto, não por acaso relacionando-o com uma proteção econômica: “Mangieri era una persona increíble. Cada vez que yo andaba mal de plata, venía a verme. Cuando se iba, me había dejado plata escondida debajo de los libros que me traía de regalo”<sup>156</sup>. Um desses poemas de *Tuca* era “Paso a nivel en Chacarita”:

Los chicos ponen monedas en las vías,  
miran pasar el tren que lleva gente  
hacia algún lado.  
Entonces corren y sacan las monedas  
alisadas por las ruedas y el acero;  
se ríen, ponen más  
sobre las mismas vías  
y esperan el paso del próximo tren.  
Bueno, eso es todo.<sup>157</sup>

No número 18 do *Diario de Poesía* se publicou uma enquete – seguida de uma pequena, mas representativa, mostra – sobre os livros de poemas mais significativos editados no ano de 1990. Vários mencionaram *Tuca*, mas também a *Antología poética*, de Joaquín Giannuzzi. E, não por acaso, Daniel García Helder, por exemplo, após destacar, em primeiro lugar, a antologia de Giannuzzi, dirá, finalizando seu depoimento: “También quiero destacar, de entre mis lecturas, el libro de Fabián Casas, *Tuca*, que bien podría leerse como apostilla de la antología de Giannuzzi, tanto es lo que por fortuna le debe. Agrega una nota más fresca, menos agobiada por la conciencia del compromiso social, pero no menos tonificante ni menos ceñida a su materia”<sup>158</sup>. Na mostra, cinco poemas de Fabián Casas incluídos em *Tuca* foram escolhidos: “El correr del agua”, “Una heladera en la noche”, “Hace algún tiempo”, “A los pies de la cama de mi viejo” e “Final”. Considerados hoje clássicos da poesia argentina dos anos noventa, quero lembrar agora o segundo deles:

### **Una heladera en la noche**

Primero fue un terreno baldío.  
Después vinieron los obreros  
y en dos días armaron la piecita,  
pavimentaron todo, pintaron las paredes.  
(Pero antes era un baldío  
donde nos reuníamos a fumar y mirar  
revistas pornográficas.)  
Ahora le pusieron entre medio de los coches

<sup>156</sup> Em depoimento dado a Leila Guerriero, recolhido em “Los escritores y su primer libro”, *El País*, 10 de agosto de 2012.

<sup>157</sup> CASAS, Fabián. “Paso a nivel en Chacarita”. *Diario de Poesía*, verano de 1990, p. 27.

<sup>158</sup> GARCÍA HELDER, Daniel. “Respuesta a la encuesta la poesía argentina del '90”. *Diario de Poesía*, otoño de 1991, p. 32.

una heladera roja de Coca Cola  
que tiene luz propia durante la noche.  
(Durante la noche la oscuridad resplandece  
contra la heladera roja de Coca Cola.  
A veces algún chico le pone una moneda  
y espera su botella prometida.)<sup>159</sup>

O dinheiro aparece, nos dois poemas, sob a forma de moedas e vinculado à infância ou, em todo caso, à adolescência (“chico”, em argentino, pode ser tanto “criança”, quanto “jovem” ou “rapaz”). Não há, nesses *chicos*, retenção das moedas, não há avareza, não há poupança nem acúmulo, há gasto e até corrupção e destruição do dinheiro. Não encontram no dinheiro um fetiche, mas talvez sim no prazer obtido das suas derivações: a moeda esmagada pelo trem, a Coca-Cola comprada à noite e retirada da refulgente geladeira.

As duas resenhas de *Tuca* publicadas em conjunto, assinadas por Martín Prieto e Jorge Aulicino, nesse mesmo número 18 do *Diario de Poesía* (**Figura 8**), se referem sintomaticamente a esses poemas citados. Segundo Martín Prieto, “Paso a nivel en Chacarita” é um dos melhores poemas do livro e marcaria o caminho mais proveitoso que Casas poderia percorrer dali para a frente: “la descripción de un suceso que a los ojos del autor se le aparece como “poético” (en este caso, unos chicos que ponen monedas en las vías ante el paso del tren) y la aparición sobre el final de un narrador-testigo que dice “*Bueno, esto es todo*”, como quien no espera de un suceso poético más que eso: que suceda”<sup>160</sup>. Aulicino, por sua vez, lerá em *Tuca*, a partir do tópico clássico do trânsito, um “verdadero realismo moral” ou “realismo irreal”, semeado de “visões”, tais como as que aparecem nos dois poemas já citados, sendo assim os poemas “comentarios e ideas, además de cosas”: “El engañoso “*eso es todo*” con que remata precisamente la pequeña historia de los chicos y el tren, no debería tomarse como un equivalente a “no pasa nada”, sino en sentido literal: como una alusión a un todo que funde la sentencia con la imagen, de manera tal que la imagen sea también, a la vez, una cuestión moral, apenas subrayada en un verso o dos de reflexión”<sup>161</sup>. A sombra de Giannuzzi paira nas duas leituras, em aparência contraditórias, e não por acaso escolhem ressaltar os poemas nos quais Casas foge dele e, talvez por isso, seriam considerados, apenas um pouco depois, inaugurais para a poesia dos anos noventa na Argentina.

Na entrevista que Osvaldo Aguirre fez com Fabián Casas, quinze anos depois dessas duas resenhas, Casas comenta como compôs “Paso a nivel en Chacarita”:

---

<sup>159</sup> CASAS, Fabián. “Tuca (muestra)”. *Diario de Poesía*, otoño de 1991, p. 31.

<sup>160</sup> PRIETO, Martín. “Una Tuca para dos”. *Diario de Poesía*, otoño de 1991, p. 37.

<sup>161</sup> AULICINO, Jorge R. “Una Tuca para dos”. *Diario de Poesía*, otoño de 1991, p. 37.

Lo escribí una tarde después de ir a visitar la tumba de mi madre. Era un poema largo, de más de dos o tres páginas. Muy emotivo y muy malo. Después lo empecé a corregir de manera obsesiva. Desapareció del poema mi vieja, mis sentimientos sobre ella y toda esa cháchara sentimental. Al final sólo quería escribir un buen poema, como se construye una máquina. Ya no me importaba la muerte de mi madre. Y lo único que se lograba mantener era la imagen de los chicos poniendo monedas sobre las vías para que el tren las alisara. Dejé eso y puse en el último verso: “Bueno, eso es todo”.<sup>162</sup>

Entendemos que, para Casas, corregir é cortar, que um bom poema se constrói como uma máquina, que um bom poema está longe do sentimental ou, melhor, do sentimentalismo, mas, ao mesmo tempo, perto da intimidade e do acaso do qual o jornalismo não pode dar conta ainda, que um bom poema excede até a morte de um ser querido e muito próximo. Mas, contra o excesso dispendioso do poema, tal qual entendido pelos barrocos, por exemplo, essa máquina objetivista surge no resto, na economia daquilo que pode ficar em pé, daquilo que não sobra. O verso final, “Bueno, eso es todo”, aparece agora com outra luz: a tênue luz que lembra a operação de corte e supressão do espaço do poema dos sentimentos e que, de um modo metonímico, recupera para apenas deixar no obsceno os restos que, como numa escultura em pedra, foram martelados para dar lugar à obra em si.

---

<sup>162</sup> AGUIRRE, Osvaldo. “Fabián Casas: «La poesía está siempre en estado de pregunta»”. *Diario de Poesía*, diciembre de 2005 a abril de 2006, p. 5.

Figura 8: PRIETO, Martín e AULICINO, Jorge R. "Una Tuca para dos"  
 Fuente: *Diario de Poesía*, n. 18, p. 37, otoño de 1991 (acervo do NELIC)

# Una Tuca para dos

Dos enfoques no necesariamente antagónicos sobre el libro *Tuca*, de Fabián Casas (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1990, 39 páginas).

"Tuca", aféresis de "pituca": término con el que se designa en el ancho submundo de las drogas livianas a la colilla del cigarrillo de marihuana o de hashisch. Existe la presunción de que esa colilla, pese a su brevedad, contiene un elevado porcentaje de sustancias tóxicas, lo que la vuelve paradójicamente deseable. Para sortear la dificultad que supone sostener una "tuca" entre los dedos o entre los labios —debido a su tamaño y a su alta temperatura— el ingenio del hombre ha perfeccionado una serie variada de admiñuculos llamados, genéricamente, "pitucueras".

Tuca se llama también el segundo libro de Fabián Casas (n. 1965): quince poemas breves (ninguno supera los diecisiete versos) conforman esta tuca que Casas nos pasa. El volumen da la impresión de ser una recopilación de poemas escritos en diversas épocas, bajo impulsos y lecturas diferentes: no entonces la colilla de un único cigarrillo, sino una conformada por los restos de varios.

El octavo poema de la serie, titulado "Para J.O.G., con amor", es, diríamos, un homenaje a Joaquín Giannuzzi y su fracaso reside en no dar el paso necesario para superar la estética del homenajeado; por el contrario, la repetición congelada de temas y formas giannuzzianas nos convocan, a lo sumo, a volver a leer algunos de los poemas del autor de *Violín obligado*, cosa que, está claro, podríamos hacer de todos modos. "Recién salido de la ducha", sexto poema de *Tuca*, en cambio sí pone en funcionamiento algunos de los procedimientos de Giannuzzi (la repetición del nombre del autor en el del personaje del poema, el uso de la metonimia para designar a ese mismo autor-personaje: la cabeza o el culo, en el caso de Giannuzzi, la "estructura que comprendo" en el de Casas). Como homenaje es mejor éste que aquél, pero en ambos casos hubiéramos preferido que los fastos se celebraran en forma privada.

Siestos dos poemas remiten a la poética de Giannuzzi, "Conduciendo durante la noche" y "A los pies de la cama de mi viejo" remiten más, cerradamente a un magnífico poema de Charles Bukowsky llamado "Los mellizos" y publicado por *La Nación* cuatro o cinco años atrás. Si el norteamericano escribe "podríamos haber sido mellizos / mi viejo y yo", Casas traduce "podríamos ser amigos / mi padre y yo", si aquél asevera "yo también espero morir", éste dice "yo también prefiero morir antes que envejecer", si, por último, en el poema de Bukowsky "un perro ladrará sin sentido en alguna parte", en uno de los de Casas "A través de la ventana se escucha el ladrado de un perro". Intertextualidad, influencia, choric: no importa tanto eso

aquí como señalar que Bukowsky y Giannuzzi están en la base del pensamiento poético de Casas: de ambos tomará la voluntad de una escritura autobiográfica; del primero, la idea de un verso moderno, coloquial, desprolijo; del segundo, la apuesta a encontrar un tono que pueda ser identificado como "argentino".

Sobre estas coordenadas se inscriben los mejores poemas del libro: "Foto 1965", "Aquí en la playa", "El correr del agua" y, sobre todo, "Paso a nivel en Chacarita". Este último parece señalar el camino más provechoso por el que Casas podría transitar: la descripción de un suceso que a los ojos del autor se le aparece como "poético" (en este caso, unos chicos que ponen monedas en las vías ante el paso del tren) y la aparición sobre el final de un narrador-testigo que dice "Bueno, esto es todo", como quien no espera de un suceso poético más que eso: que suceda.

Martín Prieto

Si *Tuca* consumara su objetivo, sería un ejercicio de salón comentar este libro. Si no fuera por el margen de reflexión que genera, a pesar de su propósito aparente de dejar hablar sus pequeñas historias sobre personas y cosas, la crítica excedería a *Tuca*. Pero no todo es tan absolutamente perfecto, por fortuna, en *Tuca*.

Un cambio rápido de perspectiva, una adjectivación más inquietante que exacta, el dominio de los tópicos de la poesía realista que se muestra a cada rato, hacen de este libro un libro más abierto y especulativo de lo que parece.

Para empezar, la fuerza de los poemas se afirma en la conciencia del tránsito, un tema clásico. El transcurso del tiempo, la derrota existencial, el escepticismo, moderados por una ingenuidad perpleja o bien por una íntima convicción pedagógica, son los temas de Casas. Las cosas dan lecciones y la historia —la ciudad—, el caos —la gente— resultan epigramáticos en sí mismos. Son entonces el código de Casas. Pero la reflexión es algo más que el contenido de la descripción. Hay un contexto que es específicamente literario. Casas juega sus cartas para llamar la atención sobre lo que significa escribir a la vuelta del coloquialismo, la narratividad, el desprolijo "decir" y otros caminos seguidos por la poesía en los últimos treinta años. En *Tuca* convergen y se centrifugan los restos de aquellas experiencias, que una generación anterior a la suya masticó despiadadamente, poniendo el cuerpo en el procedimiento. Casas, ya no. De todo eso, aprendió la paradoja. La poesía de imágenes, pegada a la realidad convencional, y la poesía coloquialista fueron vehículo de ciertas ideas

sobre el mundo. Si aquello era aún idealismo, Casas utiliza esa pista de maniobras herrumbrosa para instalar allí un "verdadero" realismo moral. Un realismo irreal, una representación literaria y de la imagen más verosímil. *Tuca* es una visión. Da a entender que una heladera automática de Coca-Cola iluminada por la noche en una playa de estacionamiento o unos chicos que ponen monedas sobre los rieles para que el tren las achate, son comentarios e ideas, además de cosas. El engañoso "eso es todo" con que remata precisamente la pequeña historia de los chicos y el tren, no debería tomarse como un equivalente a "no pasa nada", sino en sentido literal: como una alusión a un todo que funde la sentencia con la imagen, de manera tal que la imagen sea también, a la vez, una cuestión moral, apenas subrayada en un verso o dos de reflexión. Casas no deja hablar, no realiza el simulacro de la poesía objetivista, aunque su intención pareciera esa. Y sin embargo, una distinta raíz filosófica opera un resultado similar, produce una de las más prometedoras voces de la poesía local.

Jorge R. Aulicino

## LUZEINTELIGENCIA

D. G. Helder, *El Faro de Guereño*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990, 50 páginas.

El *Faro de Guereño* —que aparece en el poema "Perdidos"— reúne poemas escritos entre 1983 y 1988. Son pocos —veinticinco, para ser exactos— y se agrupan en tres secciones: *Ataraxia*, *Naturaleza humana* y *Extra*. Esta última se representa por un solo poema —"A un lobo estepario"—, cuyas características no parecen ser las mismas que las del resto del libro. ¿Es anterior? ¿Es posterior? ¿Fue escrito al mismo tiempo que los demás poemas? En todo caso, lo que es claro es que su tono y su asunto muestran otra posible dirección de la poesía de Helder. Es, como se señala con buen criterio, algo "extra".

*Ataraxia*, que se abre con un magnífico epígrafe de Georg Büchner, se compone de doce poemas. El primero —"La pérdida de sangre"— es, por lo menos, inquietante: alguien parece pensar o componer unos versos mientras mecánicamente conduce un auto, y cuando estaciona, pierde esos versos —graves, por cierto, y líricos—, lo cual lleva a una comparación, a mi gusto, brillante: "y así como el ingeniero sigue sus cálculos / al lavarse las manos, y los interrumpe / para atender el teléfono, / con las maniobras para estacionar frente al portón de Hebraica" —el candelabro de siete brazos temblando en el espejo retrovisor— la estrofa, / como la sangre misma de la que trataba, sobre los viejos adquirens recalentados / de la pen-

diente, se evapora...". Me disculpo por lo largo de la cita — nada más fácil que citar cuando queremos hablar de poesía—, pero la acumulación de imágenes es tal y tan bien realizada que prefiero que hable por sí misma. Así, unos versos dramáticamente líricos, ganados a la cotidianidad, se pierden por una acción igualmente cotidiana que, no obstante, remite a una excelente observación y a una bella imagen final que la corona. Pero hay más. Donde otro poeta se habría contentado con tanta abigarrada síntesis, Helder complica todo y nos ofrece una nueva vuelta de tuerca: la anécdota final del poema remite a un accidente idéntico al que Borges sufriera en su juventud y que, según se sabe, lo mantuvo postrado y al borde de la muerte. El accidente en cuestión —espléndidamente utilizado en la narración "El Sur", de *Ficciones*— motivó, en realidad, el que Borges empezara a escribir cuentos y relatos. Llegados a este punto, los lectores de este poema pueden muy bien asombrarse por el muy curioso devenir del pensamiento de Helder. Lo mismo nos espera con muchos de los poemas del resto del libro. Su lectura nos obliga a releerlas sucesivas (lo que, fuerza es admitirlo, no resulta frecuente), y, sobre todo, deseadas, y nos mueve a una creciente curiosidad y admiración.

En la mayoría de los poemas de esta sección hay objetos con vida propia —cf. "Interior"—, observaciones que permiten vincular las leyes de la física a la poesía —cf. "Al despertar" o "Intranscendencia"—, y, fruto del ocio y de una mente inquieta, atención puesta sobre desplazamientos ínfimos —como las "ráfagas de aire impuro" de "La reparación", o como los gorriones en celo, si es que así se dice, de "La voz de unos árboles"—. Pero hay también pasión encubierta, como se manifiesta sobre todo en el lascivo "Una ninfa" y en "La vieja mansión", con lo que puedo afirmar que estos versos, tan bien cortados y medidos —tanto es así que no hay rípo alguno, que todo entra bien en el oído, que (la comparación tal vez resulte excesiva, pero la sostengo) se tiende a pensar en Borges— no se limitan a describir objetivamente (como ocurre en el también litorealeño Saer), sino a dar cuenta de una vigorosa subjetividad que, como las focas en un mar helado, pugna por encontrar aire en los minúsculos resquicios que Helder deja abiertos a este fin. Esos espacios —así lo percibo yo— hay que buscarlos en el empleo de la imagen, vía que Helder privilegia ahogando así toda efusión sentimental, todo rebuscamiento —aunque a veces, como en el primer poema citado, se permita algún procedimiento levemente conceptista—. Yo diría: la imagen en Helder lava, desnuda, limita al comentario. Y el comentario, a veces más desesperado que su formulación, se parece a esa cita de Büchner del principio: "Me estremezo al pensar que el mundo da una vuelta entera en un solo día. ¡Qué manera de desperdiciar el tiempo! ¿A dónde, Woyzeck, que no puedo ver una rueda de molino sin ponerme melancólico."

Naturaleza humana con-

tiene otros doce poemas. El epígrafe es de T. Adorno y se refiere a una afirmación de Verlaine: "la mer est plus belle que les cathédrales". Nuevamente hay abundancia de descripciones, pero la novedad podría consistir en que al paisaje se suman las acciones de los hombres: gente perdida que busca alguna referencia para encontrar su camino, instantes de ocio entre amigos, limpieza de una huerta, una excursión hasta el lugar donde se ha instalado una cooperativa de venta de pescado, etc. Sucede que en esta sección Helder focaliza aún más lo mínimo para referirse a algo mayor, más inquietante si cabe. Dicho de otro modo, todo lo que pasa es muy normal y por ello anula el porvenir, que se avivina como una sucesión de gestos repetidos, una conclusión demolidora sobre la condición de lo real (cf. "Barranca del este"), por la opción de lo real (cf. "En un pueblo a 50 km. de Rosario"), por una convicción profunda que combate a lo real (la percepción de la estela del barco en "Escenas del agua").

Es claro que *El Faro de Guereño* tiene algunos poemas mejores que otros. Sin embargo, en su conjunto es impecable. Los versos y las imágenes están trabajados con verdadero arte, lo cual es decir con un grado de artificio sorprendente que no necesita por ello de golpes de efecto en los versos finales de los poemas, de juegos de palabras, de rimas forzadas, de citas todavía más forzadas que las rimas —una manera de abonar la tan tentada intertextualidad, que antes se llamaba paráfrasis, ampliación o lisa y llanamente plagio—, de la tan recurrente escatología de los amanerados y de todo el arsenal que usualmente agota la paciencia de quien hoy lee la poesía argentina que se está escribiendo. La calidad del libro está en su falta de énfasis, en la claridad con que se dice, en el tono en que se dice y en la factura de los versos.

Jorge Fondevibrer

## AMANTE DE LAS FLORES

Hugo Diz, *Ventanal*, Lett Ediciones, Rosario, 1990, 107 páginas.

Hugo Diz publicó en octubre de 1988 *Baladas para Marie* y dos años después, octubre del '90, *Ventanal*, de 94 y 107 páginas respectivamente. Es decir, en dos años dos libros densos tratándose de poesía, cuyas ediciones generalmente rondan las 60 páginas. *Ventanal* está dividido en seis partes que pese a ser como seis cuadros distintos, concretan un libro solidamente unido, que como toda obra densa tiene sus altibajos, pero nos lleva a leerla con interés hasta su último verso porque Hugo es un poeta original, nunca es monótono, siempre nos sorprende como creador y su poder de sugestión suele lograr sutiles contrastes.

Por ejemplo, aconseja no tocar lo sublime porque el objeto sublime existe fuera de nosotros y si lo incorporamos se convierte en cosa, en algo útil. En (sigue en pág. 38)

Em várias das suas intervenções críticas no *Diario de Poesía*, Fabián Casas esboçou uma poética da necessidade. A partir dela, por exemplo, destroçou os três livros que Luis Bacigalupo publicou em 1989 por conterem intertextualidade contemporânea demais com os neobarrocos (“Camino de discusión”, *Diario de Poesía* n.16, primavera de 1990), ou celebrou a poesia de Joaquín Giannuzzi, em cujo ordenamento clássico “cada palabra estaba sustentada por la necesidad”<sup>163</sup>. Nesse sentido pode ser lida uma certa economia de recursos em sua escrita: versos dos seus poemas aparecem nos *Diarios de la edad del pavo* e nos textos críticos, trechos de algum texto crítico reaparecerão em outro, em outro contexto e com outro sentido, às vezes com uma distância temporal considerável, evidenciando uma reelaboração constante dos materiais fundada numa concepção da poesia que vai além do poema, poesia que pode ser encontrada num romance ou num ensaio e estar ausente de muitos poemas e que, fundamentalmente, interroga o mundo<sup>164</sup>. Essa foi a expressão que, aliás, Osvaldo Aguirre escolheu para intitular a entrevista que significou o retorno triunfal de Casas ao *Diario de Poesía*, depois de uma prolongada ausência nas suas páginas por causa da briga que teve com os seus editores a partir da escrita de uma resenha crítica do neobarroco de Arturo Carrera. O debate ou *polémica a media voz* entre neobarrocos e objetivistas<sup>165</sup>, sediado, dentre outros locais, no próprio *Diario de Poesía*, define não só a práxis crítica de Fabián Casas, mas também seu mito fundacional, tal e como relata na conversa com Aguirre:

Sí, llegué al broli de Giannuzzi (*Señales de una causa personal*) porque había leído un epígrafe en *Paisaje con autor*, de Aulicino. Decía: “La muerte miró la escena por el rápido agujero”. Me impactó. *Paisaje con autor*, de Aulicino y, posteriormente, el libro de Giannuzzi, me alentaron a escribir en una forma que me era natural. Antes, cuando yo me había decidido a escribir poesía, salí a buscar en las librerías qué era lo que se escribía en “argentino”. Un vendedor de Liberarte me dijo: “Este libro es lo que se está leyendo”. Y me pasó

<sup>163</sup> CASAS, Fabián. “Como una aguja en la mesa de saldos”. *Diario de Poesía*, otoño de 1994, p. 23.

<sup>164</sup> “Sólo la poesía hace que un poema, un drama o una novela sean fundamentales. Lo que no la tiene, forma parte del mundo, como todas las cosas, pero no lo interroga” (CASAS, Fabián. “Observaciones”. *Diario de Poesía*, primavera de 1995, p. 2).

<sup>165</sup> A expressão pertence a Ana Porrúa, quem desenvolve uma aproximação ao *Diario de Poesía* ouvindo o meio tom da polémica que os seus editores estabeleceram, a partir de posicionamentos e leituras, com um grupo de poetas agrupados sob a poética neobarroca (ou neobarrosa), aparentemente consagrados pelo poder da academia e da crítica cultural (Cf. PORRÚA, Ana. “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, dezembro de 2005, n. 11, p. 59-69). Nesse mesmo número do *Boletín*, Jorge Panesi afirmava a existência de polémicas ocultas no seio da cultura, descritas do seguinte modo: “Son polémicas ocultas cuyas huellas perduran en el tiempo y que bien podríamos denominar “polémicas constitutivas de una cultura, de una parte o sector de una cultura”. Aparentemente superadas en un momento de la historia, su olvido u ocultamiento es sólo aparente: vuelven, no por ser reprimidas sino porque dicen algo del modo histórico en el que se ha formado la tal cultura o una franja determinada de ella” (PANESI, Jorge. “Polémicas ocultas”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, dezembro de 2005, n. 11, p. 7). Esse tipo de polémica está relacionado, de modo mais ou menos aberto, com a política. Podemos pensar as intervenções de Fabián Casas no *Diario de Poesía* dentro daquela *polémica a media voz* que revela, fundamentalmente e como veremos, uma ideia da economia.

*Alambres*, de Perlongher. Lo leí y me dije: “Siamo fuori”, como en la propaganda. No entendía nada. Yo no iba a poder escribir en ese estilo.<sup>166</sup>

É contra o neobarroco, entendemos agora, que Casas desenvolveu essa poética da necessidade, baseada numa economia precarizada contrária de todo ponto de vista ao dispêndio barroco, não por acaso enraizada nos anos noventa, que trabalha só com aquilo que há, no aqui-agora. Sua imagem, escrevendo doente os poemas que mais tarde comporiam *El Salmón* (1996), vestindo um sobretudo dentro de uma casa emprestada, sem calefação, e ponderando os versos pelo esforço de tirar as mãos do casaco, é própria desse imaginário:

Empecé a escribir *El Salmón* cuando estaba viviendo en la casa de Juan Desiderio, mientras él estaba en Costa Rica. Fue un invierno muy duro y yo no tenía estufa y me enfermé. Así que me sentaba dentro de la casa con un sobretodo y me ponía – como los personajes de *Milagro en Milán* – bajo un pequeño rayo de luz que entraba por una ventana que daba a un patio interno. Y ahí escribía en un cuaderno. Así que antes de sacar las manos del sobretodo para escribir un verso, por el frío, lo pensaba mucho. Por eso creo que es un libro de versos cortos, de poemas cortos.<sup>167</sup>

Finalizando sua entrevista, Aguirre pergunta para Casas sobre a relação dele com o jornalismo, sobre o seu trabalho no jornalismo e a incidência disso na poesia, relação que foi o tema, precisamente, do dossiê desse número 71 do nunca antes mais adequadamente chamado *Diario de Poesía*, ilustrado por Mirtha Dermisache. À pergunta, Casas respondeu: “Tal vez incida [o trabalho no jornalismo] en la corrección de una repetición. Pero el periodismo es todo lo contrario a la poesía. El periodismo siempre está preocupado por responder, la poesía está siempre en estado de pregunta”<sup>168</sup>. Evidentemente, se deixa ler ali tanto uma hierarquia estética, na qual a poesia ocuparia um nível mais alto diante do jornalismo, menor em dignidade e prestígio artístico por estar atrelado à procura e, com isso, ao mercado, quanto uma justificativa ontológica que decorre dela ou a sustenta. Resta oculta, porém, a ponte que liga o dinheiro entre jornalismo e poesia, que cria a possibilidade do convívio e até o faz necessário, e que, no final das contas, é o motor da circulação toda, tanto dos jornais e revistas quanto dos livros de literatura e poesia. Nenhum dos dois, nem o jornalismo nem a poesia, ficam alheios então a esse

<sup>166</sup> AGUIRRE, Osvaldo. “Fabián Casas: «La poesía está siempre en estado de pregunta»”. *Diario de Poesía*, diciembre de 2005 a abril de 2006, p. 3.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 5. Contra essa asserção Valerio Magrelli fez do jornal matéria poética, literalmente, dedicando a cada mínima fração do jornal um poema em *Didascalie per la lettura di un giornale*, traduzido para o espanhol por um contemporâneo de Casas, Guillermo Piro. Um dos caminhos que o poema escolhe para se aproximar ao jornal é, precisamente, o dinheiro: “Codice a barre”, “Prezzo”, “Esteri”, “Annunci immobiliari”, “Economia”, “Réclame”, “Manchette pubblicitaria” e “Saldi” são alguns exemplos disso. Alguns desses poemas foram incluídos dentro dos *66 poemas*, livro que saiu recentemente no Brasil pela Rafael Coppetti Editor.

movimento, o movimento do dinheiro. Por fim, a diferença de temporalidades do jornalismo com respeito à literatura ou poesia faz reaparecer aqui aquela outra entre extensão e *intensão*, para situar o poema acima da caducidade – na sua própria linguagem e até na sua materialidade – do jornalismo. Esse vínculo, tal e como vimos no percurso dos diários, e que aparece aqui de modo dicotômico, foi, no entanto, fundamental para a constituição do tempo livre destinado à escrita de poesia. Não há, então, pergunta sem resposta, e vice-versa.

## Os monstros do ano 2001

*Nunca pensé que escribir poesía  
fuera diferente a venderla  
o, directamente, a fabricar ladrillos  
o diferente a trabajar de mozo en Banchemero  
(donde hay un horno).*

*No hay poesía tan alta como la chimenea de esa pizzería.*

“Escribir poesía”, Washington Cucurto

### Os livros do senhor Camaratta

Lendo a poesia reunida de Fabián Casas, podería se esboçar, esquematicamente, uma série de poemas do poeta diante do espelho: “Recién salido de la ducha” de *Tuca*, “Me pregunto”, “No estoy en bata comiendo naranjas al sol” e “Mientras me lavo la cara” de *El salmón*, por exemplo<sup>169</sup>. O enfrentamento, face a face, com e sem óculos, com esse outro eu que devolve o espelho, conduz a pensamentos metafísicos, existenciais, em que se mede o corpo próprio enquanto objeto no mundo, ou se indagam as ressonâncias do recentemente abandonado espaço onírico, ou se ponderam os ecos do já-acontecido:

#### Mientras me lavo la cara

Darío, parado, grita y gesticula.  
Bajo una frazada marrón,  
Daniel se ríe y habla de sus novias.  
Están borrachos y los que gritan en la cocina,  
como diputados, también.  
Mi vieja, resucitada,  
golpea las ventanas, pidiendo entrar.  
Al amanecer, bajo una claridad despiadada;  
cigarrillos, libros desperdigados,  
platos con comida.  
Camino, despacio, hasta el baño;  
sé que la desgracia está sobre nosotros,  
no ahora, tampoco el año próximo,  
todavía somos jóvenes, pero eso  
se pierde enseguida.  
No tenemos nada, pienso,  
mientras me lavo la cara,  
ni un oficio, ni una herencia,  
ni una casa de sólida piedra.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Essa série podería ser contraposta àquela outra que Tamara Kamenszain encontrou nos poemas de Roberta Iannamico que, embora coloquem à poeta na mesma situação, as consequências são totalmente outras. Cf. KAMENSZAIN, Tamara. “Testemunhar sem metáfora (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)”, 2019, p. 46-48.

<sup>170</sup> CASAS, Fabián. “Mientras me lavo la cara”. *El salmón*, 2012, p. 60.

Colocado no penúltimo lugar de *El salmón*, coletânea de poemas escritos entre 1990 e 1996 e publicada nesse último ano, o poema começa descrevendo um dos encontros entre amigos-poetas que Casas registrava no seu diário e que outros colegas da época (Washington Cucurto, dentre eles), posteriormente, lembrarão como míticos ou, pelo menos, dificilmente esquecíveis. Presumivelmente, então, Darío seja Darío Rojo e Daniel, Daniel Durand, editores junto com o próprio Casas da revista *18 whiskys*. Na mínima saída, em direção ao banheiro, desse espaço íntimo, disparatado, anárquico e noturno, denso e também político, como colocado pela comparação com os deputados e uma lembrança platônica, entre doses étlicas variáveis, cigarros e leitura de livros, numa cena de farra, e inclusive com a presença vinda do além da mãe do poeta, na beira do dia, ele, o poeta, um pouco aturdido, parece atingir uma iluminação repentina que se resolve, de modo dialético, uma vez frente ao espelho. Nessa situação, o poeta adota a primeira pessoa do plural, fala em nome do grupo de amigos, fala em nome da sua *geração*, e enuncia a carência absoluta além da juventude, da poesia e da amizade que, no fim das contas, não serão capazes, também não, de solucionar esse déficit porque, talvez, sejam elas a própria desgraça. A poesia, no caso, não é considerada um ofício nem, metaforicamente, uma herança ou casa de sólida pedra.

Essa poesia, pouco depois, num poema de *Horla City*, que recria o monólogo interior de um tal senhor Camaratta antes de morrer<sup>171</sup>, estará em oferta na mesa dos saldos:

Estoy formado, disciplinado,  
he cometido el peor de los pecados,  
me senté a leer al sol  
libros que compré de oferta,  
porque acaban de poner en venta  
a la poesía del noventa.<sup>172</sup>

Na sua noite agônica, o senhor Camaratta declara ter lido, prazerosamente ao sol, e como se de um pecado se tratasse, a poesia dos anos noventa. A rima bufa com que acaba a estrofe (oferta / venta / noventa) nos adverte da paródia: é “El remordimiento”, poema de *La moneda de hierro*, que ecoa ali. Mas o pecado aqui não é não ter sido feliz e sim ter lido aqueles livros em oferta, dentre os quais, e talvez, algum livro do próprio Casas. “Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías”<sup>173</sup>, líamos no poema borgeano. *Naderías* são também

---

<sup>171</sup> Segundo o próprio Casas confirmou em conversa via e-mail, trata-se de Gastón Camaratt, “músico, performer y negro”.

<sup>172</sup> CASAS, Fabián. “El señor Camaratta piensa en voz alta”. *Horla City*, 2012, p. 174.

<sup>173</sup> BORGES, Jorge Luis. “El remordimiento”. *La moneda de hierro*, 1996, p. 143.

as que confessa o senhor Camaratta. E a poesia dos anos noventa, uns quinze anos depois, reaparece sob a luz não só da desgraça, mas também do desprezo (des-preço).

Nos poemas mais recentes de Casas, escritos depois de sua separação e sintomaticamente intitulados *Últimos poemas en Prozac*, embora o trocadilho careça de graça, dado que são todos dispostos em verso, o dinheiro e o trabalho estão quase completamente ausentes, obliterados por esse estado narcótico dos antidepressivos<sup>174</sup>. O que aparece é o registro da vida depois da ruptura, a paternidade, o retorno à solidão, o não saber o que fazer. Ainda assim, em “Biografía de un escritorio”, se lembrando da escrivaninha que ficou na sua antiga casa de casado a partir da cor do cabelo do cachorro vira-lata que uma menina acaricia no local onde está comprando plantas, elenca uma série de escrivaninhas, dentre elas aquela que o pai criou, ao modificar a função da mesa de jantar:

Y otra tarde de un invierno del setenta  
su padre usó por primera vez la mesa familiar como escritorio  
durante la noche, con una lámpara pequeña,  
para hacer, como él decía, las cuentas: la matemática  
necesaria para sostener una familia  
como si fuera una pyme.<sup>175</sup>

A associação desencadeada pela cor do cabelo do cachorro vira-lata, então, o deposita num lugar da sua juventude: uma cena da intimidade da sua família, a primeira vez que o pai, sozinho, depois da janta, quase que em segredo, fez as contas necessárias para sustentar à família e transformou a mesa de jantar numa escrivaninha, isto é: colocou a economia no lugar das refeições, da alimentação. É uma cena crítica. Utilizando um vocabulário atual (“PYME”: micro e pequenas empresas), aproxima a língua da empresa ou, talvez, do empreendedorismo, para se referir à organização econômica familiar. Se a estrofe anterior recuperava o momento em que, passeando com uma menina pelo lago Silvaplana, Nietzsche teve a ideia do eterno retorno do mesmo, há, nessas associações só em aparência livres um vínculo de ordem dialético, acostumados como estamos, por outro lado, aos remates sentenciosos dos poemas de Casas. Desse modo, na figura do pai de família recentemente divorciado, e a partir do elenco de uma série de escrivaninhas, mais ou menos distantes, se recuperam diversas situações de outras vidas como se, seguindo um raciocínio de tipo platônico, naquela escrivaninha estivessem todas as escrivaninhas com todas as situações possíveis que elas abrem. Assim, Casas, dentre muitos

---

<sup>174</sup> “Ni el dinero ni los superpoderes pueden acabar con la angustia”, dirá aliás no poema “La Fortaleza de la soledad”. (CASAS, Fabián. *Últimos poemas en prozac*, 2019, p. 125)

<sup>175</sup> CASAS, Fabián. “Biografía de un escritorio”. *Últimos poemas en prozac*, 2019, p. 58.

outros devires em aberto, é seu pai naquela crítica primeira noite: um homem sentado sozinho, na escuridão da noite, fazendo as contas que nunca fecham.

## Ócio / Negócio

Mexendo na mesa dos saldos, procurando nexos dentre os retornos das formulações de *pathos* dos gestos<sup>176</sup>, imaginando – parafraseando Aby Warburg – o patrimônio econômico gestual argentino na história interna das imagens<sup>177</sup> da poesia dos anos 1990 e projeções, releremos a seguir os livros desvalorizados do senhor Camaratta. Dentre esses, talvez nenhum se dedicou tanto aos vínculos do poema com o emprego e o dinheiro como o fez *Curriculum vitae* de Pablo Aguirre, livrinho publicado pelas Ediciones Deldiego<sup>178</sup> no final da década de noventa argentina, isto é: no ano de 2001, que contém um extenso poema sobre o começo da vida laboral da voz poética, focado especialmente nos trabalhos da temporada de verão. Se a praia é, para quase todo mundo, e por antonomásia, um local de ócio e descanso, tal e como lemos em outros dos títulos do catálogo de Deldiego, *La playa*, de Darío Rojo, publicado também naquele ano de 2001 e focado mais na descrição dos turistas e da percepção do poeta, na areia mesmo, em *Curriculum Vitae* apenas existirá como espaço laboral, reduzido à temporada de verão. Ócio e negócio: quando lemos *La playa* adivinhamos *Curriculum Vitae*, e vice-versa. “Creo que mi primer trabajo pago / fue pintar las líneas del estacionamiento / en el edificio donde vivía”<sup>179</sup>, são os versos com que começa o poema. Uma lembrança vaga inaugura o poema que, contrário ao que poderia se deduzir dessa dificuldade mnemônica e do próprio título, não será uma enumeração retrospectiva e pormenorizada dos empregos de uma vida, e sim o picaresco relato daqueles verões trabalhados na praia de uma cidade balneária depois de ter concluído o ensino médio. Se, como deixa entrever o primeiro verso, um currículo é a enumeração dos trabalhos

---

<sup>176</sup> WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento”, 2018, p. 93.

<sup>177</sup> WARBURG, Aby. “A influência da *Sphaera barbárica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente. Em memória de Franz Boll”, 2018, p. 175.

<sup>178</sup> “Del Diego fue un bastión para los poetas reunidos originalmente en la revista *18 Whiskys*. Los libros se hacían en la casa de Daniel Durand, y el trabajo manual de ese núcleo dio como resultado la edición de algunos libros clave para entender la época: *Zelarrayán* de Washington Cucurto, *8 poemas* de José Villa, *La pasión del novelista* de Damián Ríos, todos editados en 1998. Por Del Diego se reeditó, en 2001, lo que a esta altura es considerado ampliamente como el libro que inauguró una nueva relación entre el lenguaje coloquial y el género poético: *La zanjita*, de Juan Desiderio. Por Del Diego también fueron editadas Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, artífices de una galería de arte que se convirtió en una meca kitsch que acaparó buena parte de la escena del momento: Belleza y felicidad. Todo el catálogo de Del Diego es una amplia muestra de las diferentes corrientes estéticas que emergieron tras la marca de la poesía de los ’90”, descrevia Alfredo Jaramillo em “Cómo editar clásicos”, breve nota publicada no suplemento *Radar de Página 12*, no domingo 27 de dezembro de 2009.

<sup>179</sup> AGUIRRE, Pablo. *Curriculum vitae*, 2001, s/p.

remunerados já tidos na própria vida, troca-se aqui a simples coleta de dados laborais do passado por um relato em verso de uma dessas experiências.

De passar a vassoura pelo local até gerenciar o caixa, o transcorrer dos anos traz, junto com a perda da inocência, alguma espécie de promoção laboral, numa hierarquia explícita fundamentada na destreza e força corporal que situa o trabalho da lanchonete abaixo daquele outro dos salva-vidas e dos “carperos” (o pessoal contratado pela gerência da própria praia para cuidar das tendas e guarda-sóis). Com ironia descreve a cada um dos seus colegas, sua procedência provinciana e seus truques no limite da legalidade, imita os diferentes sotaques e destaca a qualidade que criara o apelido. Cada um deles tinha a sua própria estratégia para tirar um maior proveito econômico do emprego: “Todos codiciábamos algo / todos robábamos algo”<sup>180</sup>. Sob o entretecido de relações geradas pelos empregos legais que cada uma dessas pessoas desenvolvia na praia, se constituía uma rede de trocas mais ou menos invisível que acabava definindo as relações e amizades. O emprego visível, no final das contas, era apenas uma justificativa para conseguir o fetiche, busca diária que suprisse, pelo menos simbólica ou emocionalmente, a escassez do salário e o trato com os proprietários:

Todos odiábamos a los jefes:  
al gordo Verdaguer  
Verduguer  
le escupíamos  
el dompedro  
que pedía de postre

Todos nos quejábamos  
de lo poco que se ganaba:  
yo también me quejaba  
pese a que cualquier plata  
me parecía mucha<sup>181</sup>

O prazer do emprego aparece só nas últimas duas estrofes: uma conversa amável com algum cliente a partir do elogio do café que ele fazia ou a entrada no mar como purgação da sujeira do dia. O poema, de algum modo, vem depois, para restaurar, entre o emprego e a busca do fetiche, o princípio do prazer. “Mi nombre es Ana Gallardo. Tengo 51 años. Soy artista. Este es mi CV laboral”<sup>182</sup>, escutávamos Ana Gallardo dizer em, precisamente, *CV laboral*, obra em formato áudio de 2009, pertencente agora à coleção do MALBA e exposta ali na ocasião de

---

<sup>180</sup> Ibidem, s/p.

<sup>181</sup> Ibidem, s/p.

<sup>182</sup> GALLARDO, Ana. *CV laboral*. 2009. Áudio. Edição 2/3 + 1 PA. Duração 4'3''. Coleção MALBA.

*Verboamérica*. Naquela oportunidade, na ficha catalográfica do museu, líamos: “No vivo de la venta de mis obras, por lo tanto tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia. Grabé un audio donde narro mi currículo laboral. Todo lo que hago y he hecho a lo largo de mi vida desde que comencé a trabajar”. Ana Gallardo, na equiparação entre “mis obras” e “otro tipo de trabajos”, estava recuperando, seguindo Didi-Huberman, o sentido modesto de *obra*, “essa palavra do trabalho”, com que se designa, conforme o *Diccionario Histórico da Língua Francesa* que ele cita, “em primeiro lugar um objeto criado pela atividade, o trabalho de alguém, assim como a ação, as operações que resultam nesse objeto”<sup>183</sup>. Do mesmo modo que no poema de Aguirre, seremos testemunhas do começo da vida laboral, embora aqui com uma projeção maior, menos focada e detalhada. Nos dois casos não há poesia nem arte nos empregos. Será o trabalho posterior com essa falta que fará dela parte de uma obra e fundamente a poética de cada um dos dois. “No vivo de la venta de mis obras, por lo tanto tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia”, também poderia ter afirmado com certeza Pablo Aguirre. Para Alan Pauls, *CV laboral* foi uma das obras mais instigantes de *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, a retrospectiva que o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires dedicara à artista rosarina em 2015 e 2016. “Se trata de un recorrido laboral, o más bien alimentario, de mera supervivencia, en el que el arte, si aparece, aparece apenas como un mundo ideal o un horizonte inaccesible, y cuyos hitos componen el paisaje de inseguridad típico del mundo del trabajo contemporáneo”<sup>184</sup>, começava Pauls descrevendo a obra. E continuava:

Los pocos chispazos de adrenalina que animan este mapa de la fragilidad laboral son unos meses de contrabandista de materias primas para *bijouterie* entre Argentina y el DF mexicano (donde la artista vivió unos años) y otros, también en el DF, de "representante de artistas de cabaret". Gallardo recita su prontuario laboral sin énfasis alguno, fiel a la impronta subsintáctica y administrativa del género CV, y delega en la repetición y acumulación (¿cuántas centralitas telefónicas puede jactarse de haber atendido un artista contemporáneo?) el humor y la crudeza paradójica de una autobiografía donde el arte ha sido desalojado por la necesidad. Distinto es el tono de la didascalia que comenta la obra, sufrido, estoico, apenas sentimental, sin una pizca de ironía o de distancia: "No vivo de la venta de mis obras", escribe Gallardo, "por lo tanto, tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia".<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “A obra sem mestre”, 2019, p. 7.

<sup>184</sup> PAULS, Alan. “La precariedad laboral vuelta arte”. *Babelia*, 19 de enero de 2016.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

Nesse mundo precarizado, a arte está localizada além ou aquém das necessidades e da sobrevivência. Mas é numa relação de complementariedade, não opositiva, que aparece o vínculo trabalho precarizado – arte: porque existiram esse sem-número de trabalhos é que existe o conjunto das obras de Ana Gallardo. Desse modo, as suas obras, a partir de *CV laboral*, não podem ser separadas nem isoladas das condições precarizadas do trabalho. Encontramos aqui, como antes nos diários de Casas, a figura do artista *pathético*:

No es raro que un artista no viva de su arte (quizás ésa sea la única fusión arte-vida que el milagroso arte contemporáneo no está todavía en condiciones de garantizar). Lo raro es la lógica de doble vida tajante, casi de superheroína, en la que Gallardo se coloca (promotora de prepaga médica de día, protagonista de bienales de noche), y el modo en que transforma esa desinteligencia social —sin duda común a muchos artistas, aunque nunca tan a la vista como en su caso— en el objeto de un afán autorrepresentativo por el que se filtra una figura que creíamos extinguida: la figura del *artista que sufre*. Si la imagen de Gallardo engrillada en la recepción de una empresa o vendiendo planes de telefonía celular en la calle suena injusta, no es tanto porque atestigüe las miserias de la precarización, la hiperflexibilidad y la desregularización laborales (una tendencia de la que el artista contemporáneo, por otro lado, es menos víctima que pionero) como porque postula que no ser dueño de su tiempo ni poder ser fiel a su deseo es el drama máximo que un artista (contemporáneo) puede padecer.<sup>186</sup>

Apesar disso, o que lê Pauls em *CV laboral* não é tanto esse conjunto de condições e sim a alienação do tempo que sofrem os artistas contemporâneos. Problemática essa que é central no raciocínio artístico de César Aira, formulada sob a forma da ocupação do tempo<sup>187</sup>, e que eu acho indissociável da maneira em que foi colocado o vínculo arte-vida, excepcionalmente, nessas obras. Pauls não questiona o fato de que os artistas não vivam da arte que fazem porque, talvez, não a considere um trabalho. E por isso, nessas duas vidas irreconciliáveis, há sofrimento. Porque a arte precisa, para ser realizada, sacrificar tempo em trabalhos mal remunerados e alheios ao interesse pessoal, dado que não é considerada um trabalho e, precisamente por isso, fechando um círculo vicioso, não é justamente recompensada. Na entrevista com Gabriela Cabezón Cámara incluída no catálogo da retrospectiva do MAMBA, *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, Ana Gallardo confessa as dificuldades daquela vida precária: endividamento constante e crescente, falta de serviços básicos para viver (água, luz, gás), às vezes sob a condição de migrante e com uma filha a seu completo cargo<sup>188</sup>. Será dali,

---

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> Aparece, dentre muitos outros lugares, num dos relatos que analisaremos a seguir, *O santo*, definida como “esse espaço que se abria dentro do tempo” (AIRA, César. *O santo*, 2019, p. 102).

<sup>188</sup> Cf. CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. “Entrevista a Ana Gallardo”, 2016, p. 37.

da falta, da desgraça e do des-preço, que tirará as forças para construir as obras futuras (as reuniões de dança ou karaokê, a construção de uma escola para a velhice): “Ya trabajamos toda la vida de cualquier cosa, hagamos lo que queremos hacer”<sup>189</sup>. A preocupação de Ana Gallardo com a velhice, nesse sentido, não pode ser pensada longe dessa questão: a instabilidade da vida, causada pelas condições laborais precárias, levou-a a conceber a ideia de um lar de idosos próprio.

Como uma lembrança de um passado anterior, pré-histórico, essas obras levam um título impossível: *Curriculum vitae*, porque ainda naqueles anos o esforço por enumerar os trabalhos de uma vida era factível e até tinha sentido. Quando a individualidade do trabalhador se divide em “fragmentos celulares de tempo despersonalizado”<sup>190</sup> para logo se dissolver num “fluxo contínuo de infotrabalho fractalizado passível de recombinação”<sup>191</sup> e sumir finalmente dentro do regime de aleatoriedade dos valores flutuantes, a precariedade vira apenas um eufemismo para nomear o *Curriculum mortis* de cada um desses outrora sujeitos, agora “semitrabalhadores”<sup>192</sup>, “resíduo irrelevante, intercambiável, precário do processo de produção de valor”<sup>193</sup>. Nesse sentido, afirma Bifo Berardi,

A distribuição do tempo-trabalho pode ser desconectada da pessoa física e jurídica do trabalhador. A empresa não compra a força-trabalho de uma pessoa, mas instantes separados de sua atividade, células temporais que a rede se encarrega continuamente de recombinar. O tempo de trabalho social se torna um mar de células que valorizam e podem ser convocadas e recombinadas conforme as exigências do capital.<sup>194</sup>

No limiar da transformação que os anos noventa imprimiram na configuração social argentina, essas obras ainda podiam descrever e / ou enumerar os trabalhos no decorrer de uma vida, antes de se converter num mosaico de fragmentos celularizados, células de tempo isoladas a serem emprestadas à rede. Precisamente por isso, Bifo Berardi no seu “Manifesto Pós-Futurista” outorgará ao poeta a tarefa de “reduzir o tempo de trabalho assalariado”<sup>195</sup>.

---

<sup>189</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>190</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*, 2019, p. 107.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 136-137.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 175.

## Os prêmios

A descrição da precariedade da sua vida nos anos noventa feita por Ana Gallardo aparecia também num dos livros que o senhor Camaratta, talvez, comprou em oferta: *Música mala*, de Alejandro Rubio, ganhador do primeiro Prêmio do Concurso Hispano-americano de Poesia VOX, em 1997. No segundo poema do livro, “La información”, líamos:

Martes cuatro, la ley nueva  
todavía se discute, 99 por ciento  
de humedad. El depto huele a coliflor,  
en cientoveinticuatro planchas la grasa  
crepita, las familias se desplazan hasta la mesa  
y juegan con el cuchillo, el tenedor, el vaso, la cuchara.  
Estoy liquidado. Mi hijo también,  
por otra parte; pero él  
no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar  
entre éstos que son, van, vienen,  
se mueven, edifican. Para salvarlo  
del tedio vecinal yo mismo edifique  
un búnker en el living; sentados atrás  
de la metra soviética miramos todo el día  
televisión por cable.  
Jueves ocho, la ley no salió, media ciudad  
respira aliviada, la otra mitad  
se pincha el ojo al tratar de ensartar  
otro bocado de carne. Sábado seis  
o sábado siete, el nene ya gatea, resistimos  
con la última tira de munición; tengo miedo  
a que corten la luz, bajen el martillo  
y el anuncio llegue en forma de aullido  
de lechón desangrado hasta donde estoy  
con la mochila a los pies, el bebé a la espalda,  
mordiéndolo comida fría.<sup>196</sup>

Costurado como se fosse um diário, o poema entretece as notícias que chegam de fora – a sanção de uma lei, o clima – com o que acontece dentro da casa – o iminente despejo da família. A esfera pública da grande política nacional atravessa o espaço íntimo do lar, já ameaçado desde outras frentes. O pai sabe, como sabia também Mark Fisher, que não há alternativa, nem para ele, nem para o seu filho. A televisão, e o cenário que resguarda ela, parecem ser as defesas contra esse mundo que não cessa de anunciar o fim. A sentença já foi decretada, embora as sanções não cheguem. Na iminência da catástrofe íntima, o pai não chega a compreender que esse seu estado precário – e não nenhuma outra ameaça que chegue do mundo exterior batendo a porta – constitui a condenação mesma.

---

<sup>196</sup> RUBIO, Alejandro. “La información”. *Música mala*, 1997, p. 11.

No poema seguinte, “Vendedores”, aparece a dúvida sobre o tempo por vir que constitui a essência cronotópica da precariedade:

Siendo difícil saber si viene  
hacia nosotros un futuro calculado  
o un pasado que no va a retroceder, ¿quién  
de los dos se mueve primero?<sup>197</sup>

Melhor dizendo, essa configuração temporal é imediatamente anterior à configuração própria do tempo precário porque pelo menos aqui existe uma dúvida sobre o plano do futuro. O tempo da precariedade é o tempo que o Punk nos anos de 1970 anunciou, mas numa acepção perversa: *no future*. “No ano de 1977, quando a banda punk anarquista Sex Pistols disse pela primeira vez “não há futuro”, a frase foi recebida como provocação paradoxal. No novo século, no entanto, as mesmas palavras se tornaram quase senso comum”<sup>198</sup>, afirmou Franco “Bifo” Berardi ao constatar a desaparecimento da imaginação eufórica do futuro pelo surgimento de outra de tipo ameaçante e cínica, caracterizada, entre tantas outras coisas, pela precariedade. E nesse estado de coisas, o jovem artista conforme aparece em “Médici”, deve submeter não tanto seu “currurr / rículum vitae” mas seu corpo à Fundação e a seus dirigentes se quiser sobreviver. A reflexão sobre a literatura, por outro lado, é realizada pelo jornalista de *Crónica*, meio de comunicação (na época, jornal e canal de TV) de tipo sensacionalista, que na sua folga escreve:

porque el realismo social nos cagó,  
nos trató como a tarados, y para realismo  
mágico, bueno, en fin, mejor  
el de Tropicana: es mejor, más real,  
visceral.<sup>199</sup>

A partir daí, entre o poema “12” de *Espantapájaros* e a *Refalosa*, lembranças peronistas e a cor vermelha do sensacionalismo, o poema avança até acabar escolhendo a lógica cor de rosa do romance sentimental. A eleição do jornalista não será nem o *pathos* nem o *tropos*: apenas o amor fugaz enquanto na cidade transitam as viaturas. Daniel García Helder lia nos personagens de *Música mala*, como lerá mais tarde em “Homero”, música e videoclipe de Viejas Locas<sup>200</sup>, uma galeria de “infrahumanidad”: “aplastados bajo una capa anacrónica de determinismo naturalista, devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas, entes regresivos que

---

<sup>197</sup> RUBIO, Alejandro. “Vendedores”. *Música mala*, 1997, p. 12.

<sup>198</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*, 2019, p. 8.

<sup>199</sup> RUBIO, Alejandro. “Romance”. *Música mala*, 1997, p. 17.

<sup>200</sup> Cf. GARCÍA HELDER, Daniel. “Aspectos materialistas en la poesía argentina”. *Cahiers de LI.RI.CO*, n.3, p. 131-148.

se reproducen asexualmente, por simple bipartición”<sup>201</sup>. “Infrahumanidad” poderia ser o qualificativo kafkiano e argentino para precariedade.

O espaço de “La información” é similar àquele com que abre *Punctum*, de Martín Gambarotta, outra coletânea de poemas de personagens dos anos 1990, vencedor aliás de outro Concurso Hispano-americano de poesia, no caso, daquele organizado pelo *Diario de Poesía* em 1995, publicado um ano depois, em 1996:

Una pieza  
donde el espacio del techo es igual  
al del piso que a su vez es igual  
al de cada una de las cuatro paredes  
que delimitan un lugar sobre la calle.<sup>202</sup>

Nos poemas titulados apenas com números, com dificuldade se adivinham as cenas fragmentadas do Guasuncho, Cadáver, Hielo, Gamboa ou Confuncio, dentre outros<sup>203</sup>, inseridas no devir aleatório dos seus dias, “en las horas sin trabajo / arrastradas por el espanto”<sup>204</sup>. Os trabalhos, nessas sequências, aparecem como lembranças inverossímeis e longínquas de outro país: “vender biblias para el Ministerio / de Ondas de Amor y Paz”<sup>205</sup>, “El trabajo de tal y tal en un taller armando llaveros / pegando muñequitos de Jesús a unas cruces / i..n.r.i. de plástico”<sup>206</sup>, “ST [se fue] a criar gansos a Venado Tuerto”<sup>207</sup>. País esse que, no caso de muitos deles, “reliquia en vida / del museo de la subversión”<sup>208</sup>, veio depois da militância política da esquerda armada, e que convive de modo cínico ou, pelo menos, bizarro com o neo-liberalismo predominante da época<sup>209</sup>. “Todos los personajes”, escreve Ana Porrúa numa nota de rodapé,

---

<sup>201</sup> GARCÍA HELDER, Daniel. “Ensayo de lectura de *Música mala*”, 1997, p. 28.

<sup>202</sup> GAMBAROTTA, Martín. *Punctum*, 2011, p. 9.

<sup>203</sup> “Esquirlas discursivas o “narrativas”, pequeños episodios o pequeñas imágenes que escapan a la linealidad y parecen ser partes de un entero estallado, in absentia”, segundo Ana Porrúa (“*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2000, p. 103).

<sup>204</sup> GAMBAROTTA, Martín. *Punctum*, 2011, p. 24.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>209</sup> Mario Cámara dá ênfase a essa convivência de tempos opostos: “En esa deriva, intermitentes, asoman dos periodos históricos concretos de la historia argentina: los años setenta, a través de una serie de referencias a las organizaciones armadas; y los años noventa, que sin ser mencionados de modo explícito, resuenan en las imágenes desoladas, en los paisajes miserables, en la trama de una industria devastada. Pero *Punctum*, lejos de ofrecernos imágenes reconocibles, es una operación sobre la lengua que se presenta como desmontaje, y una sucesión de encabalgamientos que quiebran el sentido o presentan el sentido y la historia –la de los setentas, la de los noventa– como quiebre y como ruina”. (“Poesía e historia en *Punctum* de Martín Gambarotta”, 2013, p. 106-107)

“ingresan al texto en el momento que salen del mundo político; este es el único relato de origen que aparece de ellos”<sup>210</sup>:

Hielo charla con La Drogon de Palermo  
que pasó a pedirle un cospel.  
“Dale”, dice Hielo, “ponete tu remera  
del Mono andando en Mula,  
quememos estos libros  
y salgamos a ver la lucha de clases  
en los copetines de la tarde, a los que se creen  
albañiles por levantar cuatro bolsas, a pedirle plata  
a tu novio que tiene llavero de la CNN,  
el que paga 10 dólares por un sándwich  
y después siente inconvenientes en la panza  
o al otro punto aquel que tenés  
el que trae jugadores de  
la Federación Boliviana de Fútbol.”<sup>211</sup>

De Hielo, em outro poema, se dirá: “Darle agua a unas plantas desagradables / fue su único acto en primera persona ese día”<sup>212</sup>. O poema registra um perambular pela cidade sem rumbo nem sentido. Nesse panorama de dessubjetivação o que falta, além do sentido, parece ser, é o emprego. As horas são horas desocupadas:

Enero, enero,  
la pendejada reseca y sin trabajo:  
todo es simple si uno  
se acobarda en el juego sucio.<sup>213</sup>

O que é que é esse jogo sujo? Esse poema, o número 20, descreve todas as pequenas ocupações que fazem aqueles que não têm, precisamente, emprego no verão. O poema ocupa o espaço da página dessas vidas desocupadas, des-obradas, num leque de possíveis prefixos da negação.

Do mesmo modo que, mais tarde, em *Música mala*, o trabalho da arte é, nesse mundo em decadência, criticado duramente e até ridicularizado:

Así, en vez de hacerte el artista  
buscate un oficio noble que te gaste las manos:  
carpintero toca madera. Cambia madera  
formada con sus manos y herramientas  
por plata. Plata por madera

---

<sup>210</sup> PORRÚA, Ana. “Punctum: sombras negras sobre una pantalla”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2000, p. 110.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 50.

no ideas por madera. Plata  
por una silla trabajada  
con tus manos.<sup>214</sup>

Esse poema que, antes, brincara com a legenda “disco es cultura” que levavam impressos os CDs naquela época, questionando, precisamente, o conceito de “cultura”, como coisa filtrada, própria tanto dos fascistas quanto dos democratas, e que, antes ainda, afirmara: “Todo acto es literario / y eso apesta. Todas las cosas / rogando por sinceridad”, acaba distanciando a arte do trabalho, no sentido de ofício, comparando-a aliás com o ofício bíblico por excelência. Sentindo “[l]a presión / atmosférica del pasado”<sup>215</sup> no final do século, as cenas de *Punctum*, “el *Martín Fierro* de nuestra generación”, conforme Washington Cucurto<sup>216</sup>, quiseram fazer emergir, como dizia a anônima contracapa da reedição de 2011, “como un cuerpo fondeado en el Río de la Plata, el fundamento del orden liberal: la masacre de los disidentes”. O *punctum* do poema, então, dá a ver um retorno traumático, segundo Mario Cámara, “el de una historia que se resiste a ser “enterrada”, la que como pulsión insiste e inscribe los setenta en los noventa mediante estilemas y fragmentos”<sup>217</sup>. Os anos noventa tentaram fechar a pacificação social que o neoliberalismo precisava para terminar de se apropriar do cenário político. As sobrevivências do fundo do rio proporcionaram outra leitura da história, evidenciando o preço em vidas dessa nova ordem nacional.

### ***Aura cartonera e berreta***

Antes de ser batizado Washington Cucurto, Santiago Vega ganhou a edição seguinte do Concurso Hispano-americano “Diario de Poesía”, em 1997. A edição número 41 da revista, do outono daquele ano, traz uma coletânea do livro vencedor, *Zelarayán*, aquele que de fato significaria pouco tempo depois sua estreia na poesia, publicado em 1998 pelas edições Deldiego. Já a primeira parte do primeiro poema da coletânea, “Una mañana terrible”, resulta significativa demais para nosso percurso:

A las diez  
de la mañana  
recitando sus mejores  
poemas  
asustando a cajeras y viejas

---

<sup>214</sup> Ibidem, p. 61-62.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>216</sup> SOTO, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*, 2017, p. 283.

<sup>217</sup> CÁMARA, Mario. “Poesía e historia en *Punctum* de Martín Gambarotta”, 2013, p. 113.

con su aullido  
 Ricardo Zelarayán  
 era arrastrado de los pelos  
 por los guardias de seguridad  
 por tirar las espinacas  
 al piso,  
 por destapar los yogures  
 de litro.  
 Ricardo Zelarayán  
 era arrastrado de los pelos  
 por andar como un demonio  
 entre las góndolas  
 imprimiendo temor  
 en niños y niñas  
 niños que tienen  
 el sexo y el hurto  
 en los ojos  
 niñas que gozan  
 del gozo  
 del libidinoso  
 monstruo  
 que piensa  
 en el dulce retorno  
 fulgor y deleite  
 del virginal ano.  
 El monstruo  
 fue desalojado  
 del supermercado  
 por tener malos hábitos  
 y ser improductivo  
 para la Sociedad  
 para la Gran Empresa Nacional  
 de los Mendes.<sup>218</sup>

A estranha cena protagonizada por um então esquecido, ou pelo menos: pouco lido, poeta, Ricardo Zelarayán<sup>219</sup>, se passa no contexto onde proverbialmente trabalhava Cucurto, conforme seu mito autoral. Um Zelarayán *beat* e fora de si, profundamente erotizado e animalizado, entra no supermercado recitando seus versos como grito de guerra e é detido imediatamente pela segurança do local. Nesse contexto, a oscilante voz do poema, politicamente incorreta, que sabe tanto quais são os melhores poemas de Zelarayán quanto o que esconde o desejo das crianças que o observam, acaba incorporando o discurso repressivo do capital: o poeta é um ser

<sup>218</sup> VEGA, Santiago. “Zelarayán”. *Diario de Poesía*, n. 41, outono de 1997, p. 6.

<sup>219</sup> “[E]mprende-se um trabalho profanatório que implica começar sempre do zero. Como se não houvesse tradição literária. Ou como se os dados dessa tradição passassem, sem rodeios, a ter outra função. Assim, os nomes de alguns escritores que antecederam esses poetas deixam de operar como uma piscadela de cumplicidade literária e adquirem, na página, um valor de uso. Por exemplo, *Zelarayán*, sobrenome do poeta Ricardo Zelarayán, é “usado” como título de um livro de Washington Cucurto”, dizia Tamara Kamenszain em “Testemunhar sem metáfora (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)” (2019, p. 10) para verificar como esses poetas realizavam o anseio agambeniano da profanação do improfanável.

monstruoso e improdutivo para a Sociedade e a Grande Empresa Nacional. Já na terceira parte do poema, Zelarayán estará preso numa gaiola dentro do supermercado, se lembrando nessa reclusão dos estupros a menores que fazia pelas noites. No poema seguinte, narrado com a alegria das interjeições dos quadrinhos, “De cómo son hechos los arco iris y por qué se van”, pelo qual Cucurto será acusado, apenas poucos anos depois, de xenofobia e pornografia<sup>220</sup>, um jovem vindo de Salta é demitido por um coreano dono de “un tallercito / de cortar tela, en la calle Paso / pleno Once”<sup>221</sup> por reclamar o pagamento do dia logo depois de ter acabado a primeira jornada laboral. À negativa do chefe, o saltenho responde com violência, matando o coreano com a prancha quente e estuprando a filha dele. Numa resenha de *El grano del invierno*, de Pablo Chacón, Santiago Vega afirmara, alguns anos antes de aparecidos esses poemas, que Chacón “intenta plasmar el retrato invisible de una época atroz”<sup>222</sup>. Em seu caso, na abjeta e jovial visibilidade, poderíamos pensar, estaria o seu modo de plasmar a mesma atrocidade da época.

Lembrando o contexto de escrita de *Zelarayán*, recentemente, para o livro de entrevistas com Facundo Soto, Santiago Vega já definitivamente Washington Cucurto dizia:

Trabajaba en un supermercado. Lo escribí un poco entre las góndolas, mientras trabajaba. Yo estaba encargado de un sector, que era el sector de la verdulería, y dentro de este sector tenía que hacer una góndola enorme, como de unos 50 metros de largo por 2 de alto, y tenía que cargarla de vegetales: acelgas, espinacas, apios, repollos blancos, repollos colorados, lechuga. Yo armaba esa góndola, que es una góndola difícil dentro del rubro porque son materiales delicados. A mí me daban un bloc de hojas de papel, donde tenía que hacer el stock de la mercadería, de lo que había y de lo que faltaba en la góndola y en la cámara de frío. Que estuvieran las cebollas, las bolsas de papa,

---

<sup>220</sup> Cecilia Palmeiro recuperou, no seu livro, a polêmica, seu contexto crítico e as consequências para a obra de Cucurto: “El escándalo cucurtiano tomó estado público en 2002, cuando el gobierno nacional emitió el siguiente comunicado: “En los últimos días fue recibido con estupor e indignación en las bibliotecas populares del sur de la provincia de Santa Fe un libro con un alto contenido pornográfico y xenófobo. Se trata de *Zelarayán* de W. Cucurto, de ediciones Del Diego, subvencionado por la Secretaría de Cultura y de Medios de la Nación durante la gestión del ahora cuestionado Darío Lopérfido. Ante la denuncia del director de la biblioteca de la localidad santafecina de Cinco Esquinas a la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares), organismo que fue el que lo distribuyó, el Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe prometió llegar hasta las últimas consecuencias por considerarlo ‘un material realmente deplorable’”. Citado en “Seguimiento del Caso Washington Cucurto”, *ProyectoV*. La polémica mediática que siguió al caso Cucurto funcionó como plataforma de lanzamiento de la figura del hasta entonces desconocido poeta, editor y productor de la Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires. Lo curioso es que el subsidio otorgado por el “cuestionado Darío Lopérfido” a Del Diego y otros pequeños sellos desde el área de cultura de la Nación en 2001 (que implicaba la compra de ejemplares por parte de la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares) redundó, en el mismo momento en que se ventilaba este caso de Cucurto, en el cierre de Del Diego que, como otros sellos favorecidos por el “subsidio”, se había endeudado en dólares para imprimir los libros destinados a la CONABIP y se encontraron, “corralito” y “pesificación asimétrica” mediante, con el pago estatal en pesos y encerrado en los bancos”. PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 312.

<sup>221</sup> VEGA, Santiago. “Zelarayán”. *Diario de Poesía*, n. 41, outono de 1997, p. 6.

<sup>222</sup> VEGA, Santiago. “Retrato de época”. *Diario de Poesía*, n. 35, primavera de 1995, p. 37.

de batatas. En la cámara va todo lo que necesita frío: los kiwis, las manzanas, las peras. Yo iba anotando lo que faltaba. Detrás de ese block escribía los poemas. Mientras trabajaba, escribía. Era un trabajo muy apasionante, muy físico.<sup>223</sup>

Escrito, então, durante o tempo de trabalho no supermercado, no anverso das notas para o estoque diário de um dos setores, segundo ele, mais delicados, *Zelarayán* aparece associado a esse emprego carregado de paixão, corporal em todo sentido. É um “produto”, dirá na mesma entrevista, desse mundo. Cucurto, apesar de se definir como “una persona trabajadora”<sup>224</sup> e até dever seu pseudónimo ao fato de ser um empregado de supermercado<sup>225</sup>, setor no qual trabalhou de 1989 até 2003, quando saiu *Cosa de negros* e alcançou certa consagração, e apesar de ser um dos editores fundadores da Eloísa Cartonera (cujo primeiro local foi, aliás, uma *verdulería*) e acreditar que “ser artista no es algo distinto de ser otras cosas”<sup>226</sup>, não define a escrita como um trabalho:

Sí, para la mayoría de los escritores es un lindo trabajo, tal vez el trabajo que merecen y que ansiaron siempre. Para mí nunca fue un trabajo. Cuando me siento a escribir jamás me siento a trabajar. Es que tengo una fuerte conciencia obrera y sé que el trabajo en muchos aspectos es otra cosa y en muchos otros aspectos también tiene cosas parecidas al quehacer artístico, por así decirlo. También hay un tema de figuración: hay gente que saca carnet de escritor, publica libros, hace entrevistas, va a ferias internacionales, pero no escribe o escribe sólo para cumplir. Yo no acepto a los escritores que no escriben, para mí son unos impostores. Pero jamás puede ser un trabajo, ni siquiera en el caso de César Aira, que escribe todos los días sin parar. Escribir es una cosa y trabajar es otra.<sup>227</sup>

E, embora sua renda fixa provenha das crônicas sobre esportes que escreve para o site da ESPN, continua sendo taxativo: “escribir es una cosa y trabajar es otra”. De um lado do bloco de notas está o registro diário do estoque de frutas e verduras e do outro, como uma coisa feita às escondidas, a poesia. De um lado o DEVE, do outro o HAVER. Para Cucurto, a poesia é “como otra actividad más”<sup>228</sup> – como reza aliás a nossa epígrafe, tirado de um dos seus poemas,

---

<sup>223</sup> SOTO, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*, 2017, p. 10-11.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>225</sup> “Todavía trabajando en el supermercado me relacionaba con ellos, yo era el más chico y me veían como un ser extraño, ¿viste? Ellos eran gente fina, universitaria, que ya estaba en el palo. Yo era un negrito de supermercado, sin cultura casi. Me gastaban y les parecía simpático. Un día viene Gelman y vamos a comer a una parrilla. Era una mesa larga, estaba Desiderio, había varios, no sé si estaba Manuel Alemian, mirá. Al otro día yo me tenía que levantar a las 6 de la mañana para trabajar en el supermercado. Al salir de la parrilla dijeron “vamos a otro bar de copas” y yo dije “no, no, yo no cu curto”. Entonces me miraron y todos empezaron a reírse y a señalarme “vos sos Cucurto”. Al otro día ya era Cucurto. Y Fabián [Casas] me puso Washington”. *Ibidem*, p. 23.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 134.

“Escribir poesía” – ligada mais às emoções e experiências do que a qualquer tipo de profissão, ligada mais ao espaço íntimo-privado do que ao exterior: se num momento afirma que “el acto de escribir es un acto de intimidad, algo casi privado”<sup>229</sup>, logo dirá, depois de saber e entender que escrever é o que ele quer para o resto dos seus dias, que “no voy a ir a trabajar por nada del mundo, es una decisión política”<sup>230</sup>. Porém, é interessante situar a emergência de sua figura no contexto dos anos 1990-2000 para compreender melhor o estado de forças:

En la Argentina, la precarización del trabajo, tanto manual como intelectual, ocurrida durante el auge del neoliberalismo de los 90 hizo de la profesionalización del escritor (característica fundamental del arte autónomo en los albores del capitalismo industrial) una multiprofesionalización: el escritor, frente a la imposibilidad de vivir de un mercado cada vez más marginal dominado por empresas multinacionales interesadas en la producción asegurada en las ventas, debe trabajar de otras cosas. Se convierte no sólo en un productor, sino en un trabajador (precarizado, por lo general monotributista víctima de contratos “chatarra” pergeñados tanto por editoriales como por el nuevo mercado de la gestión cultural estatal). Entonces el escritor es un trabajador de la literatura, o de la cultura –esto siempre y cuando tenga el privilegio de contarse entre las selectas filas de los empleados del trabajo intelectual. El caso de Cucurto es emblemático: un ex repositor de supermercado que a través del talento, del esfuerzo, la creatividad y fundamentalmente de la desfachatez en el mundo editorial underground (editor de varias revistas, como *La novia de Tyson*, dedicada a la difusión de la literatura latinoamericana contemporánea) accedió a la gestión cultural como productor de eventos de la Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires, y de ahí a su propio emprendimiento, la Cartonera, que de hecho se inició en las largas horas de guardias nocturnas en la casa de Evaristo Carriego (sede de la Casa de la Poesía), donde amigos y colegas pasaban las veladas haciendo uso de las instalaciones.<sup>231</sup>

O percurso de Cucurto evidencia as transformações do mercado laboral argentino e o devir da sua figura está entrelaçado ao da cultura daqueles anos. E ainda assim, se continua obliterando esse devir de trabalhador do mercado a artista *multitasking*, como já Alan Pauls tinha denominado Rosario Bléfari. Não considerando a escrita como um trabalho, sua extensa obra seria um elogio econômico-político à preguiça. Nesse sentido, quando questionado pela relação entre arte e dinheiro, responderá:

Ninguna. Creo que el artista tiene que hacer la suya, estar imbuido en su trabajo y nada más. No puede tener esperanzas mercantiles, no digo que no las haya, pero, bueno, el arte no puede ser una pretensión mercantil. Todo lo

---

<sup>229</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>231</sup> PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 211.

contrario, tiene que ser un espacio de diálogo, experiencia y reflexión. Un lugar también de inspiración y de acercamiento al otro.<sup>232</sup>

Se a escrita não é um trabalho, e o que ele faz é, basicamente, poesia e narrativa, ele não se assume como um trabalhador e, por isso mesmo, não pretende ganhar dinheiro nessas atividades. Esse chamado trabalho do artista não entra dentro dos padrões do trabalho enquanto emprego e se aproximaria ao sentido de dedicação a uma determinada tarefa e não à transformação material do mundo. Aliás, na editora em que ele participa, Eloísa Cartonera, os autores cedem os direitos autorais e não percebem ganho algum, destinado em grande parte aos recolhedores de papelão da cooperativa<sup>233</sup>. Mesmo assim, continua chamando muito a atenção que, ainda nele, cuja produção sai do mundo do trabalho, e isso é nela tematizado constantemente, prevaleçam ideias de cunho romântico no fazer artístico. Há um descompasso entre as concepções da escrita e do trabalho: se no limiar da virada de século ou, mais precisamente, no crítico 2001 argentino, para mencionar um acontecimento, o trabalho como emprego mudou abruptamente, e a Eloísa Cartonera é um claro exemplo disso<sup>234</sup>, a poesia ainda

---

<sup>232</sup> SOTO, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*, 2017, p. 289.

<sup>233</sup> Perguntado sobre a Eloísa Cartonera, dirá: “No sé si mis libros pregonan un mundo mejor, me parece que no. Pero acá en Eloísa por supuesto, claro, creemos en el cooperativismo y en el trabajo como generador. Es el trabajo que más quiero. Y la literatura es algo anexo, incluso para nuestro proyecto de fabricación de libros, no es lo más importante, lo fundamental es cómo trabajamos, cómo nos organizamos, quiénes somos, por qué estamos acá; la literatura es solamente el pretexto”. Em: ARROYO, Facundo e BABINO, Nacho. *Bardo. Nuevas formas de hacer comunicación*, 2012, p. 110. Por outro lado, resultaria injusto invisibilizar o trabalho dos “cartoneros”, trabalho que Ksenija Bilbija contextualiza e explica minuciosamente: “Este nuevo tipo de “ocupación” fue propiciado por el hecho de que en Argentina el reciclaje de la basura no es obligatorio, así como por el hecho de que el precio de los productos de papel había aumentado con el colapso económico [de 2001]. Como el peso valía ahora cuatro veces menos que en los años de Menem, durante los cuales el plan de convertibilidad, auspiciado por el crédito extranjero y el dinero procedente de la privatización de empresas públicas, no trajo la estabilidad económica que se buscaba en una Argentina corroída por la corrupción, la recogida diaria de cartón se convirtió en un modo de supervivencia para millares de ciudadanos. Las estadísticas oficiales del Instituto de Estadística y Censos (INDEC) indican que mientras en 1998 el 6,2 % de la población de Buenos Aires se situaba por debajo del umbral de pobreza y el 1,6 % estaba por debajo del umbral de indigencia, en 2002, el 22,2 % de los ciudadanos eran pobres y en mayo de 2003 el 25.2% eran indigentes. Muchas pequeñas empresas entraron en quiebra, sus empleados perdieron el trabajo y miles de ellos fueron expulsados del sistema de producción. De esta manera, la combinación de casi una quinta parte de los habitantes de Buenos Aires por debajo del umbral de pobreza y el aumento espectacular del precio del papel dio lugar a una nueva ocupación: el cartonero. Familias enteras con niños pequeños procedentes de las villas periféricas venían a los barrios céntricos de Buenos Aires a hurgar y rebuscar entre la basura periódicos, revistas y cartones. Este trabajo podía hacerse solamente por la noche, cuando, puntualmente entre las 20 y 21 horas, lo que quedaba de clase media sacaba los desechos del día a la calle. Las políticas de reciclaje no habían tenido nunca éxito en Buenos Aires, a pesar de que el 96% de la ciudad tenía capacidad para reciclar”. BILBIJA, Ksenija. “El valor de un cartonero en el mercado cultural: iconografías argentinas”. *Cuadernos del CILHA*, a.15 n.21, p. 138-139.

<sup>234</sup> “Eloísa ya existía como editorial independiente desde 2002, pero se agregó el nombre de Cartonera al cambiar el modo de producción de sus libros. Los volúmenes comenzaron a ser fabricados artesanalmente por cartoneros a los que también se les compraba el cartón. El trabajo se realizaba en el primer local de Eloísa, llamado “No hay cuchillo sin rosas”, que al comienzo fue también una verdulería donde, a tono con las prácticas comunitarias popularizadas en 2002, se vendían frutas y verduras al precio de costo. Con el tiempo el espacio se equipó y se convirtió en taller artesanal de imprenta y fabricación total de los libros, y lugar de venta. (...) La organización posterior bajo la forma de una cooperativa viene también de ese aprendizaje que se consolidó a lo largo de 2002. Las tapas de Eloísa Cartonera están hechas de cartón comprado a los cartoneros a cinco veces su valor en el

parece estar atrelada a um estado de forças diferente e até arcaico. Serão os poemas, como acontece por exemplo no caso de Paulo Leminski, uma forma adorniana de resistência ao capital e à mercantilização? Será considerado o trabalho que o poema requer como aquele que a Eloísa Cartonera propunha, isto é, como meio e não como fim, como motor da vida e não como simples ferramenta para ganhar dinheiro? Ou é, antes, a obra de Cucurto uma ode ao ócio e não ao trabalho que pertence, conforme Leonel Cherri, a uma nova imagem, em que “el trabajo literario no sólo sería un trabajo cualquiera, sino que se presentaría como un oficio absurdo, malo, improductivo, queer o hasta trash”<sup>235</sup> definido “no ya [por] la disciplina y la acumulación temporal, la originalidad creativa y la calidad; sino [por] el ocio y la improductividad; la descreación y la inoperancia”<sup>236</sup>? A figura do poeta, por fim, se define por aquilo que faz (como o resto dos trabalhadores) ou por aquilo que ele é? Apagar a primeira definição e optar pela segunda implicaria atribuir, a partir de uma “vida de artista”, uma aura ao poeta, adquirindo com isso sua subjetividade o estatuto de instância criadora de valor.

Nessa direção cucurtiana pode ser lido *Poemas para no ir a trabajar*, de Fernando Aíta, publicado em 2019, cuja epígrafe reza o seguinte: “Es el principal propósito de este panfleto que las personas trabajadoras se inspiren y no vayan a trabajar”<sup>237</sup>. A coletânea de poemas se apresenta como um conjunto de motivos, desculpas e justificativas para se ausentar do emprego e desfrutar um dia ou vários em casa, fazendo nada, qualquer coisa que não seja trabalhar, produzir, se submeter a uma hierarquia. O poema, nesse estado de forças, vira espaço de resistência, da utopia, do humor, do ócio e da improdutividade, da inoperância: há poesia porque

---

mercado, y están ilustradas por los propios cartoneros que con esta actividad llegaban a ganar varias veces más de lo que obtenían cartoneando y vendiendo lo recogido por kilo. En cuanto a la circulación de dinero del proyecto hay que decir que se planteó como emprendimiento colectivo sin fines de lucro. Es decir, una empresa no capitalista. El plan de Eloísa se resumía en integrar a sujetos marginalizados y estratégicamente criminalizados (en la cresta de una curva de empobrecimiento de la población que venía desde atrás) en un circuito de trabajo creativo en el que el cartón cobraba otro estatuto cultural, pero también monetario”. Em: PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 199-200 y 201-202.

<sup>235</sup> CHERRI, Leonel. *Constelaciones del presente: la producción de Washington Cucurto como dispositivo de lectura de la literatura latinoamericana contemporánea (1996-2010)*, 2014, p. 139.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 139. A colocação de Cherri está fundamentada, por sua vez, naquilo que foi um dos pontos de partida da pesquisa de Cecília Palmeiro: “Leyendo la producción signada por la crisis que explotó en 2001 en la Argentina, pude observar que los proyectos de algunos jóvenes (como quienes rondaban la editorial y galería Belleza y Felicidad o el local del sello Eloísa Cartonera) salían de lo estricta y tradicionalmente literario para vincularse con otras prácticas sociales como formas de intervención política. Quedaba claro que un acto radical no podía circunscribirse al ámbito literario y que la crisis de representación política afectaba otras prácticas discursivas cuestionando la existencia misma del campo de la literatura, así como redefiniendo los conflictos políticos en los cuales se buscaba intervenir. Esta fuga partió no sólo del propio acto de escritura como decisión individual, sino también de la necesidad objetiva de los materiales en función de las transformaciones tecnológicas de la escritura y de las prácticas de lectura”. PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 11.

<sup>237</sup> AÍTA, Fernando. *Poemas para no ir a trabajar*, 2019, p. 5

não se trabalhou, porque o sujeito ficou com a sua primeira e, talvez, única propriedade: o tempo.

Outro sentido, nessa direção, encontramos na aproximação às artes visuais que o próprio Cucurto começou a desenvolver nos últimos anos. No meio da montagem da sua mostra *Poemas graficados*, realizada na Galería Jungla Hábitat de Buenos Aires, durante 2014, dirá na conversa com Facundo Soto:

**¿Y si alguien quiere comprar alguna obra, Cucu, a qué precio la vendemos?**

Lo que vale un libro en una librería

**Pero, Cucu... Mínimo 800 pesos, si querés hacer algo popular, para que a cualquiera que le guste lo que hacés pueda tenerla, ¿pero al precio de un libro?**

No, no. Porque a 800 mangos solamente los ricos la podrían comprar, yo no quiero dibujar para los ricos, quiero que cualquiera pueda tener un dibujo en la casa, ¿no? Esa es un poco la idea. Si no ¿cuántos la van a poder comprar? Aparte esa idea del arte mercantil... Hacer un cuadro y venderlo a millones de dólares, me parece una obscenidad total... No me gusta. Es una cosa que le saca la gracia...<sup>238</sup>

A arte tem que estar ao alcance de todos e não só dos ricos, aliás, melhor longe deles. O preço de venda de uma dessas pinturas deveria ser igual àquele de um livro, produto massivo ou, no caso da Cartonera, produto quase único (as capas são coloridas a mão, uma por uma, cada uma distinta da outra, porém as folhas do interior são simples xerox) no entanto barato. Quando foram expostas na mostra “Deseo & ternura”, na pequeníssima casa-galeria de Martín Llambí, um apartamento de um ambiente em frente ao Obelisco portenho, em março de 2018, visitada por uma ou duas pessoas por vez, prévio agendamento por e-mail, as pinturas eram oferecidas a “preços populares”: 500 pesos argentinos<sup>239</sup>, isto é, na época, uns 24 dólares norte-americanos. Nesse sentido Cucurto se aproxima à imaginação do artista presente num dos, conforme Martín Pérez Calarco<sup>240</sup>, com poetas e escritores que menciona nas entrevistas, o colombiano Jaime Jaramillo Escobar<sup>241</sup>. Em “Ciro de Medellín”, por exemplo, retrata a vida de Ciro Méndez, poeta da fome, pobríssimo, no meio da pujante cidade de Medellín:

---

<sup>238</sup> SOTO, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*, 2017, p. 320.

<sup>239</sup> Cf. DAMORE, Damián. “Washington Cucurto, el escritor (y dibujante) del pueblo”, *La Nación*, 18 de marzo de 2018.

<sup>240</sup> Cf. PÉREZ CALARCO, Martín. ““Esto es entre vos y yo”. Conversaciones en campo amigo”. *Reseñas/CeLeHis*, ano 5, número 12, abril - julho 2018, p. 23.

<sup>241</sup> Outra dessas referências recorrentes, e que de fato intervêm numa das entrevistas, é Pedro Mairal, poeta e romancista, amigo de Cucurto. No último romance dele, *A uruguaia*, o dinheiro aparece explicitamente ligado à escrita e à vida cotidiana do narrador protagonista, um escritor em crise, definindo diretamente as possibilidades

Pero a pesar de ser antioqueño no tenía depósito de ahorros, ni propiedad raíz, ni era socio de nada, ni estaba autorizado a portar tarjeta de crédito, es decir, no era nadie, pues en esta tierra donde cada poeta se considera el mejor del mundo, él apenas se atrevía a ser el mejor de su calle.<sup>242</sup>

“Sin un plato en qué comer, / pero tampoco tenía qué comer ni comía”, o poeta morador da rua com sua vida diária enfrentava o modo de ser dominante da cidade. Ou por exemplo, o poeta que, em “Perorata”, enuncia sua poética, descrevendo o ofício de poeta de rua como se fosse o daqueles que fazem truques de prestidigitação, antes de ter que ir embora pela proximidade da polícia. Essas imagens são comuns com a ideia de poesia de outro *paisa*, Darío Jaramillo Agudelo: “La internacionalización, que ha invadido todos los aspectos de la vida, no ha tocado a la poesía. Porque no hay un mercado (la poesía ni se compra ni se vende) y porque es de consumo marginal: sólo unos cuantos loquitos la mantienen viva”<sup>243</sup>.

A pobreza é um dos tópicos da poesia de Jaime Jaramillo Escobar, a pobreza entendida enquanto fruto de uma ordem de domínio de uns sobre os outros e assumida não como falta e sim como defesa e arma de combate. Se situando num extremo oposto ao último Álvaro Mutis, aquele de *Crónica regia y alabanza del reino* ou *Los emisarios*, profundamente realista e apaixonado pela coroa espanhola com seus luxos e ornamentos, em “Visita de la reina Isabel a Colombia”, tem lugar um diálogo entre os séquitos da rainha e os habitantes do país que, embora ofereçam tudo quanto dispõem, não parece ser suficiente para os membros reais. A última das coisas que eles possuem, essa sim, não é oferecida: “Pero no tratéis de aprovecharos de nuestra / pobreza. La pobreza es nuestra última arma”<sup>244</sup>. Em outro diálogo, desta vez entre Evangelina e Deus, a emergência estará mais na pobreza do que na arte. E, por fim, perto da eleição do valor das pinturas de Cucurto, leremos em “El canto del siglo”:

---

temporais para desenvolver os projetos literários, no contexto inflacionário argentino recente, com as restrições para obter dólares e a consequente especulação financeira. Com o dinheiro que, em forma de adiantamento, duas editoras estrangeiras depositaram na conta uruguaia dele (conta expressamente aberta para conseguir driblar as medidas argentinas), planejava se livrar do trabalho doméstico, poder pagar as dívidas, sair da depressão e escrever sem trabalhar durante uns nove a dez meses: “Estava cansado, queria ter empregada, diarista, ou pelo menos uma babá durante parte do dia para poder me trancar e ter um momento livre para escrever ou pelo menos fingir que escrevia. Queria ficar sozinho e acreditava que a solidão custava um monte de dinheiro, implicava empregadas fazendo as coisas que eu não queria fazer” (MAIRAL, Pedro. *A uruguaia*, 2018, p. 47). A breve viagem a Montevidéu está cheia de lembranças econômicas, planos para o auspicioso porvir e raciocínios oikonômicos, cuja última conclusão é simples: “a grana significava tempo para eu escrever sem precisar pegar nenhum outro trampo de merda” (Ibidem, p. 107). O destino do escritor rio-platense, porém, é bem outro.

<sup>242</sup> JARAMILLO ESCOBAR, Jaime. “Ciro de Medellín”. *Poesía sin miedo*, 2011, p. 18.

<sup>243</sup> Em depoimento citado por Leila Guerriero, recolhido em “Latinoamérica sin etiquetas”, *El País*, 5 de fevereiro de 2016.

<sup>244</sup> JARAMILLO ESCOBAR, Jaime. “Visita de la reina Isabel a Colombia”. *Poesía sin miedo*, 2011, p. 58.

Voy a cantar con los pobres, allá lejos, a la orilla del río, donde no nos  
oigan los ricos,  
Porque si nos oyen querrán comprar nuestro canto para después ven-  
dérnoslo a nosotros mismos y hacer el negocio del siglo.<sup>245</sup>

O canto não se vende, dirá o próximo verso. A riqueza, ela se canta a si própria. Entre Jaime Jaramillo Escobar e Washington Cucurto, podemos ler o conceito de “berreta” com que Marcelo Díaz, membro do grupo de Poetas Mateístas de Bahía Blanca nos anos 1990, fundamentou seu primeiro livro, editado em 1998 pela editora Libros de Tierra Firme. Em conversa com Ana Porrúa, dizia: “Lo berreta es lo mismo que los nuevos ricos veneran como objetos kitsch, pero comprado en un todo x 2\$”<sup>246</sup>. A categoria do “berreta” daria a ver a avaliação dos objetos segundo apropriados por uma determinada classe. Conforme Ana Porrúa, “lo berreta tiene que ver con la pobreza también, con los márgenes del mercado, con lo que ya no tiene aura”<sup>247</sup>. E, se o primeiro livro de Díaz é *Berreta*, descobrimos ali uma poética que começa discutindo sua própria aura para, a partir disso, ler o panorama político imediato, aquela “normalidade inabitável”<sup>248</sup>. Relendo pela lente berreta, Marcelo Díaz reescrevia célebres poemas de Rubén Darío, Wallace Stevens e Charles Baudelaire, fazendo de um dos animais tradicionais da poesia, o cisne, apenas um elemento degradado à decoração esquecida na mata do jardim, “[ú]nico sobreviviente / de un país difícil / en un tiempo difícil; / indiferente o digno, / a quién puede importarle”<sup>249</sup>. O outrora galhardo símbolo da poesia, degradado a mero cimento *berreta* cagado pelos pombos, sai da alta poesia para ser parte de um cenário em ruínas.

### A **éfrica** endividada

Mais recentemente, outro daqueles poetas mateístas, Omar Chauvié publicou *Deuda & Literatura*. Nele, aproximava a primeira coletânea poética do país emancipado da colônia, *La lira argentina* ou *Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su independencia*, com o primeiro empréstimo outorgado pelo capital estrangeiro, a companhia britânica Baring Brothers, ambos fatos ocorridos em 1824. Os versos feitos contra impérios e tiranos apareciam reunidos num contexto endividado, como endividado estaria o país até 1904, ano do pagamento da dívida, ou, melhor dizendo, até o primeiro peronismo, em

---

<sup>245</sup> JARAMILLO ESCOBAR, Jaime. “El canto del siglo”. *Poesía sin miedo*, 2011, p. 67.

<sup>246</sup> Citado em: PORRÚA, Ana. “Contratapa a *Berreta*, de Marcelo Díaz”, 2008.

<sup>247</sup> PORRÚA, Ana. “Contratapa a *Berreta*, de Marcelo Díaz”, 2008.

<sup>248</sup> DÍAZ, Marcelo. “Poemas”. *ClimaCom – A Linguagem da Contingência*, ano 6, n. 15, agosto de 2019, p. 2.

<sup>249</sup> DÍAZ, Marcelo. “Cisne & Sociedad”. *Berreta*, 2008, p. 11.



caso), o seu eterno vínculo com a economia sob a forma da relação entre credor e devedor, início de todos os padrões de moral, justiça, economia e, por fim, do valor. Fiquemos, só por enquanto, com o poeta endividado, preso numa relação de crédito, princípio primeiro que negaria (ou tiraria os véus de) qualquer tentativa de autonomia: “el deber es deber”<sup>257</sup>. Os artistas, dizia Nietzsche, “necessitam sempre de uma proteção, um amparo, uma autoridade estabelecida: os artistas não se sustentam por si sós, estar só vai de encontro a seus instintos mais profundos”<sup>258</sup>. Desse modo, o ímpeto libertador do Libertador será cortado no seu anseio, e restará só o começo do slogan, “Serás lo que debas”<sup>259</sup>, âncora de chumbo nos pés alados. A dívida nacional, apenas recentemente estendida a mais cem anos, e a lírica, desde os primórdios, correm então paralelas, rodas do mesmo carro.

Do mesmo modo que Chauvié pesquisou as sobrevivências da dívida na literatura e na poesia argentina, podemos ler no trabalho de Vicente Luy a tentativa de delimitar as sobrevivências menemistas na Argentina pós-crise de 2001. “los noticieros demuestran / que la cultura menemista / llegó para quedarse / (que no fue un BOOM como el paddle)”<sup>260</sup>, dirá num poema feito a partir das notícias do telejornal. Dessa situação crítica, se desprende a série “Vicente habla al pueblo”, em que o poeta redige conselhos para o povo – e não para o país, a Nação ou o Estado – sair da crise: administrar as receitas públicas, não distinguir entre bens materiais e bens espirituais (que, em outro poema breve, assimilará ao dinheiro: “No hay nada + espiritual que el dinero .-”<sup>261</sup>), torcer pela obrigatoriedade da consciência, da memória, da liberdade e não da piedade e assumir a responsabilidade de desarmar o raciocínio que condena o uso da violência para, depois disso, propor atacar o sistema (**Figura 9**). A partir de um recorte de jornal, sem data nem especificação, embora reconheçamos a tipografia do *Página 12* e uma rápida busca em internet permita-nos afirmar que se trata de uma matéria publicada no domingo 29 de setembro de 2002, Luy elaborou uma espécie de haikai sob a forma de um silogismo lógico (**Figura 10**). O desastre econômico, palpável num dos setores mais vulneráveis da sociedade, justificava a enunciação do confronto civil e até a recuperação do cunho romântico da poesia ou, talvez e melhor dizendo, do poeta<sup>262</sup>. A figura do poeta que Vicente Luy propunha

---

<sup>257</sup> CHAUVIÉ, Omar. *Deuda & Literatura*, 2017, p. 31.

<sup>258</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma Polêmica*, 2015, p. 84.

<sup>259</sup> CHAUVIÉ, Omar. *Deuda & Literatura*, 2017, p. 38.

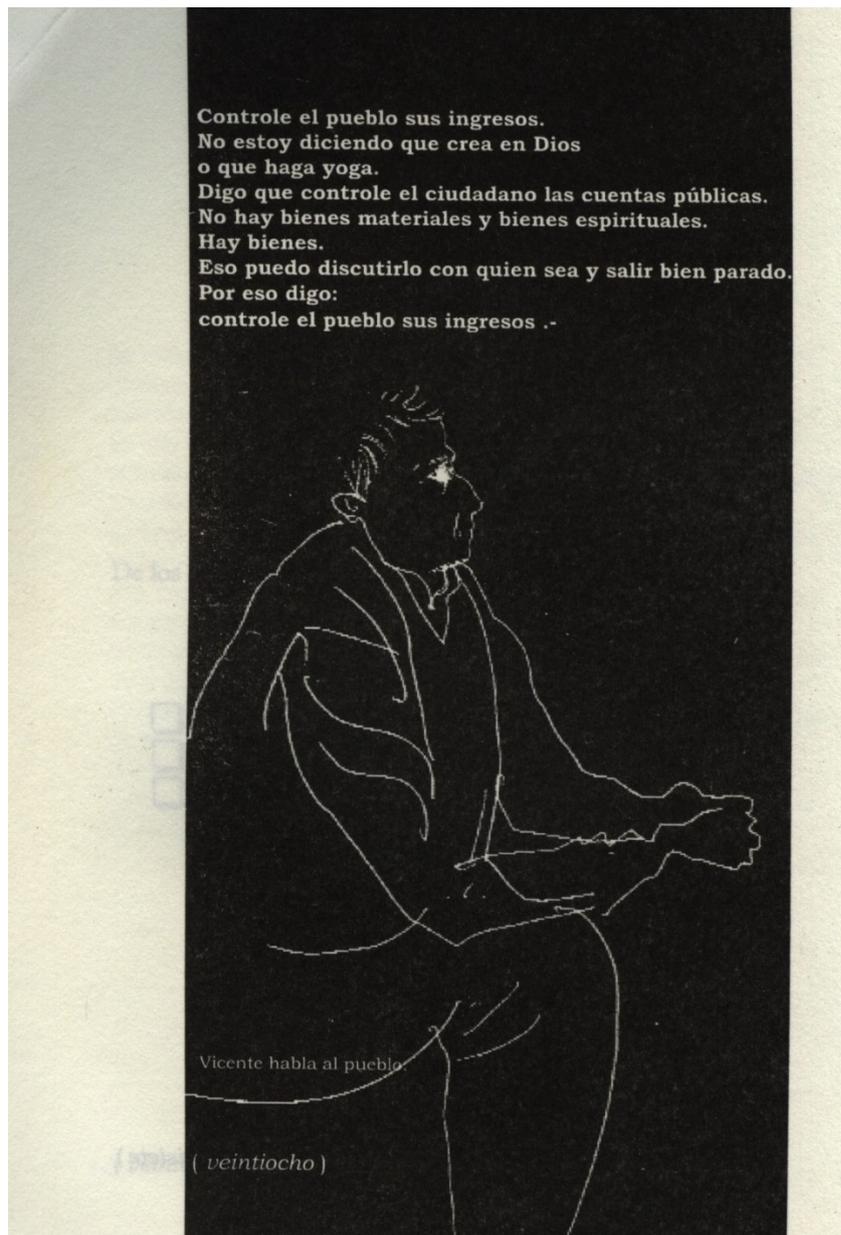
<sup>260</sup> LUY, Vicente. “[Privilegiando el caso Belsunce]”. *poesía popular argentina*, 2009, p. 17.

<sup>261</sup> LUY, Vicente. “[No hay nada + espiritual...]”. *poesía popular argentina*, 2009, p. 34.

<sup>262</sup> Essa é uma associação recorrente quando se menciona Vicente Luy. Numa matéria publicada recentemente no suplemento *Radar*, seu biógrafo, Flavio Lo Presti disse que o desejo dele era viver sem trabalhar e que tentou isso de muitas formas, até que não conseguiu mais. Neto de Juan Larrea e filho de um executivo da Renault com boa sorte em Wall Street, as vicissitudes da vida deixaram-no, ainda na adolescência, sozinho com uma fortuna para dispor: gastou 25 mil dólares na luxuosa auto-edição de *La vida en Córdoba*, por exemplo. (Cfr. GRAZIANO,

desde sua trincheira pessoal estava ancorada, dentre muitas outras coisas, numa poesia de fundamentos anárquicos, totalmente vinculada às emergências resultantes daquela crise que aparece nos poemas sob a forma dos resíduos da realidade. Daí, por exemplo, um dos fragmentos inconclusos que deixou: “Poesía es conflicto”<sup>263</sup>.

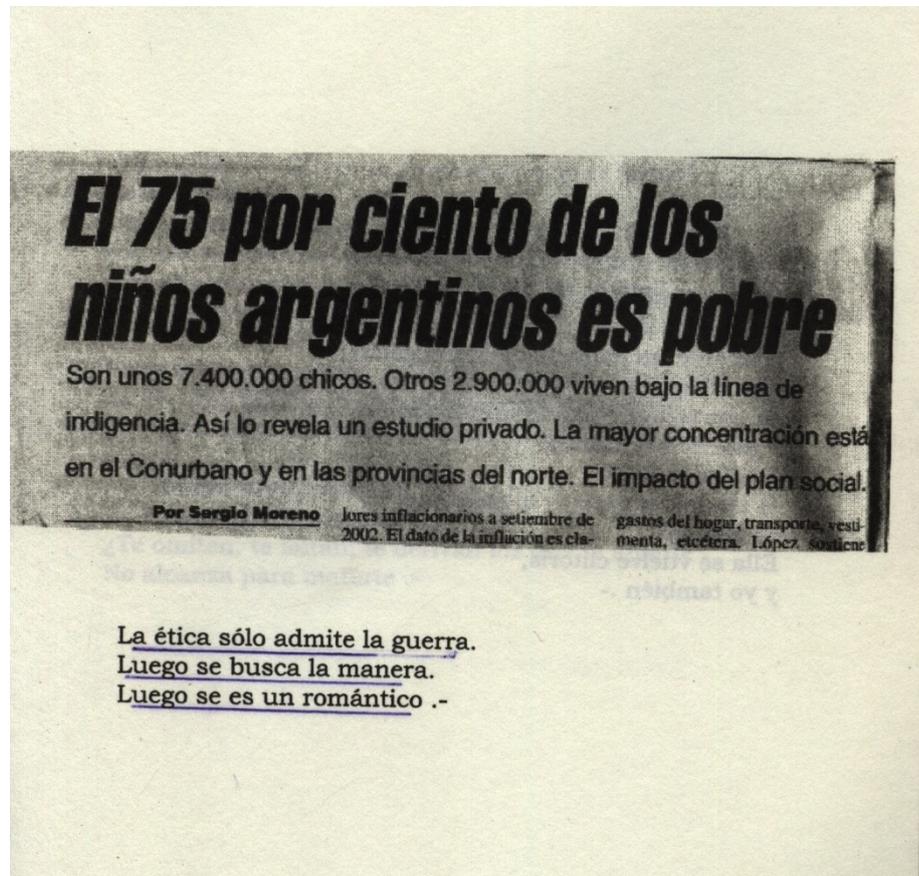
**Figura 9: “Vicente habla al pueblo”, ilustración María Angélica Vaca Narvaja**  
Fonte: LUY, Vicente. *poesía popular argentina*, 2009, p. 28



Martín E. “Vicente Luy: poesía reunida, un ensayo y una biografía para conocerlo de una vez por todas”. *Radar*, 9 de agosto de 2020).

<sup>263</sup> LUY, Vicente. “[Poesía es conflicto...].” *poesía popular argentina*, 2009, p. 111.

Figura 10: “[La ética sólo admite la guerra]”  
Fonte: LUY, Vicente. *poesía popular argentina*, 2009, p. 83



### Poesía proletária

O *berreta* de Marcelo Díaz, numa acepção mais brega do termo, esteve presente também no trabalho desenvolvido entre Fernanda Laguna e Cecilia Pavón em *Belleza y Felicidad*, galeria de arte, editora e espaço de circulação fundamental da segunda metade dos anos noventa em diante<sup>264</sup>. O primeiro poema da obra reunida de Fernanda Laguna, *Control o no control*, chama-se “Poesía Proletaria”. *Racconto* do dia laboral, de uma duração de oito horas e quinze minutos, o poema descreve as vendas de materiais para pintura entregues a domicílio durante o transcurso do dia, anotando o dinheiro que a poeta, artista e galerista foi recebendo e os pareceres das pessoas com que ia se encontrando enquanto transitava pela cidade de uma ponta para outra

<sup>264</sup> Cecilia Palmeiro lê *Belleza y Felicidad* à luz de Perlongher e dos movimentos de vanguarda estéticos e políticos do Brasil na década de 1970 e 1980 e, a partir disso, define sua produção literária: “Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel del nordeste brasileño, su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad”. PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 16.

numa pequena moto. Ao recuperar o dia, o poema conta: conta o sucedido, conta o dinheiro recebido. O espaço do poema organiza, com uma sintaxe bastante simples, *econômica*, as anotações daquilo que sucedeu e dos ingressos de dinheiro que teve assim como os encargos para um futuro próximo que foram feitos pelas clientes que, por alguns indícios, aparecem como idosas da alta sociedade. Se da primeira dessas conversas anotou o seguinte:

En lo de Rosita vendí  
varios bastidores,  
algunos pinceles,  
acrílicos.

Luego charlamos un ratito,  
me ofrecieron un café  
pero dije que no.  
Hablamos acerca de Nueva York  
que allí hay mucha plata,  
que es sucio  
pero que no les da vergüenza.  
Que escribí, pinté y descansé.<sup>265</sup>

Já a partir da segunda começará a elaborar um pensamento profissional:

Llegué y me atendió  
la empleada  
y me dijo:  
- La señora ya viene.

Mientras esperaba  
pensaba en que podía  
vender mi cuerpo  
(hacer sexo)  
para ganar más dinero  
y no tener que cargar  
tanto peso.  
De todas formas  
pensé,  
“ahora también lo estoy vendiendo”.<sup>266</sup>

Nesse mundo infantilizado que define a poesia de Fernanda Laguna, o pensamento é uma atividade desenvolvida apenas para ocupar o tempo e não tem uma densidade específica. O pensamento dela, lemos em “Optimismo”, “ni siquiera es un pensamiento / es un divague automático de mierda”<sup>267</sup>. A artista pensa para preencher o vazio da espera que, segundo a cena,

---

<sup>265</sup> LAGUNA, Fernanda. “Poesía Proletaria”. *He venido a este planeta*, 2012, p. 9.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>267</sup> LAGUNA, Fernanda. “Optimismo”. *He leído tan poco este año*, 2012, p. 99.

é produto de uma relação de poder. O fundamento do pensamento é meramente pragmático e carece de *pathos*: vou vender meu corpo para não carregar tanto peso como faço agora e ganhar, ao mesmo tempo, mais dinheiro. Mas, antes da cliente em questão chegar, o raciocínio é abandonado ao compreender a identidade dos empregos: no delivery de materiais de pintura também está vendendo seu corpo. E, ainda que não feche explicitamente a equação, agora também está se prostituindo.

A interrupção ou abandono do raciocínio impede a identificação com a empregada (e inclusive com as próprias prostitutas implícitas na comparação) que, se não fosse cínico ou paródico o título do poema, não seria chamada com essa denominação hierárquica e pejorativa, antes, seria considerada também ela uma “proletária” e constituiria um *nós, as proletárias*. Nesse sentido, o último atributo que poderia ser considerado para definir a poética de Laguna é “proletário”. O relato da atividade do dia a aproxima mais ao chamado “empreendedorismo”<sup>268</sup>. A recuperação brincalhona de uma palavra ancorada em décadas passadas, hoje quase propriedade exclusiva de setores minoritários radicalizados da esquerda, para definir o trabalho de venda de materiais de pintura e a posterior entrega em moto, caracterizados pelo “chiquitaje, menudeo, saldos, descuentos y ofertas”<sup>269</sup>, ultrapassa a inocência infantil e beira perigosamente o cinismo. Ou, desde outro ponto de vista, “es así como gran parte del léxico que en los sesenta y setenta apuntalaba consignas combativas queda ahora descolocado de los supuestos que lo sostenían”<sup>270</sup>, como afirma Tamara Kamenszain ao ler os que escrevem com pouco, o que evidencia uma “memoria sin densidad – sin trauma, sin shock –”<sup>271</sup>, memória essa que, por sua vez, como consta na nota de rodapé, significaria uma mudança radical no coração da poesia, pelo menos tal e como Benjamin a descrevia a partir de Baudelaire, como uma experiência de choque. Em certa medida, por isso, esses escritores que ela chama “da intimidade” redefinem a intimidade longe dos malditos, do escândalo e do sacrifício, como “una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva”<sup>272</sup>. Finalmente, Ana, a mulher rica, e até estrangeira pela escolha das palavras, deixa para ela o troco, sessenta centavos a mais, num gesto que transluz pena ou desprezo, embora

---

<sup>268</sup> “El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. El explotador es el explotado. Uno es actor y víctima a la vez. La explotación de sí mismo es mucho más eficiente que la ajena, porque va unida al sentimiento de libertad. Con ello la explotación también es posible sin dominio”. HAN, Byung-Chul. *La agonía del Eros*, 2014, p. 19-20.

<sup>269</sup> BAEZA, Federico. “Por nada”, 2017, p. 155.

<sup>270</sup> KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, 2016, p. 101.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 45.

ela fique feliz e saia da casa cantando uma música espontânea: “Quiero mi mujer con dinero, / que me venga / mi mujer con dinero”<sup>273</sup>.

“Poesia proletária” poderia ser um bom começo para considerar o trabalho de Marina Yuszczuk quem, num pequeno texto de reminiscências pavesianas, “Trabajar cansa”, refletia sobre seu próprio trabalho a partir das dores do corpo: ““Tenés la espalda de un estibador del puerto” me dijo el cirujano que operó mi columna, y a mí me dio un poco de orgullo”<sup>274</sup>. É o próprio corpo que evidencia a proximidade do trabalho da escrita com o trabalho braçal portuário, proletário por antonomásia, a partir da configuração anatômica das costas. “Lavorare stanca. Y yo soy una chica que trabaja”, acabará concluindo o texto. De algum modo, isso gera certa aproximação empática com os outros trabalhadores: “Me da culpa colarme, me da vergüenza que una vieja se ponga a aplaudir en la cola de la boletería del cine como vi el otro día, porque los empleados ganan poco y tienen frío”<sup>275</sup>. Num poema posterior, que recupera a frase que impulsiona a publicação no Facebook, “¿En qué estás pensando?”, a voz falante faz as contas e, ao redor do dinheiro, busca se compreender:

Gano 70 pesos  
gasto 80  
en el trabajo tengo que dar vueltos  
los cuento con terror  
como si equivocarse fuera  
criminal  
no tengo obra social  
estoy pensando qué puedo vender, un amigo me dijo  
que su computadora salió 7000 pesos  
yo nunca compré nada que salga más de 1000  
pero tengo cantidad de ropa vieja  
y una cuenta secreta  
en mercadolibre  
quisiera ser una buena comerciante  
para ir a la feria americana  
y vender esa campera de cuero  
usada  
que nunca quise usar  
por mucho más de lo que la que pagué  
hacer la diferencia  
pero seguro que me van a embaucar  
soy embaucable  
y tengo miedo de la plata, soy tonta  
porque le tengo miedo  
y eso que vivo acá  
en un lugar que tiene nombre de plata

<sup>273</sup> LAGUNA, Fernanda. “Poesía Proletaria”. *He venido a este planeta*, 2012, p. 11.

<sup>274</sup> YUSZCZUK, Marina. “Trabajar cansa”. *Lo que la gente hace*, 2012, p. 67.

<sup>275</sup> YUSZCZUK, Marina. “Necesito drogas más fuertes...”. *Lo que la gente hace*, 2012, p. 83.

donde todos hablamos de plata  
todo el tiempo  
ahora me tengo que ir  
a calentar el almuerzo  
en general  
trato de que me salga rico  
y de que no me salga  
más de diez pesos.<sup>276</sup>

Evidentemente, as contas não fecham. Estamos no terreno da precariedade: o salário é baixo e não chega a cobrir as despesas diárias, o trabalho não proporciona os direitos sociais básicos e a vida está assentada na dúvida e na angústia. O terror e o medo regem essa existência que, localizada num lugar com nome de dinheiro, seja La Plata, capital da província de Buenos Aires, seja a Argentina, país de todos esses poetas endividados, como uma maldição, não consegue se evadir dessa preocupação diária, da qual se fala o tempo todo. Esse olhar é o mesmo que depois irá observar os tênis na sua obsolescência planejada que rege a ordem das coisas (“durán re poco las converse, y eso / medio que es motivo de denuncia / de un mundo preparado / para que todo / todo / se rompa”<sup>277</sup>), que analisará a situação do casal a partir do vocabulário da economia bancária (“notá que dije cuenta, dije valor / sólo falta decir / confianza / inversión / y ya somos un banco / abierto / en épocas de crisis”<sup>278</sup>) ou que registrará o anseio dos homens mais velhos da família “de hacerse ricos, como si se tratara / de modos de vencer o mundo, su hostilidad, su determinación a hacernos pobres”<sup>279</sup>. O olhar econômico que tomou conta do poema para ali ensaiar os números da sobrevivência se expande aos outros terrenos da vida diária. O poema, desse modo, não permanece alheio à agonia crítica do dia a dia.

Num poema incluído em *Poesía geométrica*, “La flor de la vida”, a voz do poema de Fernanda Laguna procura a flor da vida e, a partir desse desejo, acaba se identificando do seguinte modo:

Pido lo mínimo  
como piden los mendigos de la calle  
o te vendo como los del subte  
este poema  
a un deseo.<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> YUSZCZUK, Marina. “¿En qué estás pensando?”. *La ola de frío polar*, 2015, p. 10-11.

<sup>277</sup> YUSZCZUK, Marina. “Vulcano”. *La ola de frío polar*, 2015, p. 15.

<sup>278</sup> YUSZCZUK, Marina. “No nos casemos”. *La ola de frío polar*, 2015, p. 33.

<sup>279</sup> YUSZCZUK, Marina. “No habrá nada que lamentar, sino al contrario”. *La ola de frío polar*, 2015, p. 59.

<sup>280</sup> LAGUNA, Fernanda. “La flor de la vida”. *Poesía geométrica*, 2012, p. 45.

Recuperando essa poética do “chiquitaje, menudeo, saldos, descuentos y ofertas”, Laguna associava à poeta com os mendigos da rua e ao poema com aquelas coisinhas de pouco valor vendidas no metrô. Laguna, que manteve junto com Cecilia Pavón os preços das obras oferecidas em Belleza y Felicidad em pesos argentinos, diante da dolarizada economia do país, sabia, conforme afirma Federico Baeza, “que toda venta minorista es una venta sostenida en el cansancio y en el no control del tiempo, es una venta del cuerpo. Por eso el arte y la poesía son precisamente una sustracción del cuerpo a la economía de la subsistencia”<sup>281</sup>. Numa entrevista concedida em dezembro de 2007, na ocasião do fechamento de Belleza y Felicidad, Fernanda Laguna confessava:

Me citaban en exposiciones que se hacían en la Fundación Proa, o venían los alemanes de Ex Argentina, una muestra que paseaba por el mundo, y me decían que no entendían cómo podía hacer este arte cuando pasaban cosas como en 2001. Fue horrible: vivía con 200 pesos y no teníamos estufa; iba a Belleza con una camperota. Yo era la crisis. Ellos hacían todo con un montón de plata, armaban una obra que hablaba de la pobreza con una caja de acrílico llena de basura, y yo hacía un dibujito en un papel. Eso para mí era la revolución: poder hacer de la nada un valor. En arteBA, una vez, vendí miles de obras y saqué 3000 pesos. Puse todo en Eloísa Cartonera. ¿Ves esa magia? Con cinco días de feria abrí un local y aseguré seis meses de alquiler.<sup>282</sup>

“Eu era a crise”: era o econômico o que dava forma à própria forma de vida e os poemas como as obras artísticas eram parte disso. Rainha Midas, Laguna fazia, conforme Ana Porrúa, “da banalidade um objeto precioso”<sup>283</sup>. Nesse trabalho com o valor escasso, dado pela contingência, o acaso e a espontaneidade, Cecilia Palmeiro encontrava o excesso como característica de Belleza y Felicidad que se opunha ao valor alto e falaz da cultura entendida como bem social: “La inmediatez respecto de la vida, que emerge como efecto de esta lógica, muestra en la apariencia de lo hecho sin esfuerzo y sin rigor una productividad coherente en cuyo valor final (bajísimo en dinero y estéticamente incontable) se observa un “precio justo, pero no literal””<sup>284</sup>. A insistência numa leitura aurática da poesia a dissocia da crise, a esconde das ruínas do edifício social e a aproxima perigosamente ao mundo dos sentimentos tal e como definido pelo neoliberalismo. A venda do corpo é também a venda do poema que, como os objetos kitsch de Belleza y Felicidad, não possui quase nenhum valor em si, e sim *a posteriori*, depois de reapropriados. Desse modo, os poemas também estão em pesos (ou *patacones*, *lecop*, etc.)

<sup>281</sup> BAEZA, Federico. “Por nada”, 2017, p. 155.

<sup>282</sup> VILLA, Javier. “Final y felicidad”. *adn Cultura*, 29 de dezembro de 2007.

<sup>283</sup> PORRÚA, Ana. “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias”. *Babel. Revista de Poesia, Tradução e Crítica*, n. 5, janeiro a dezembro de 2002, p. 119.

<sup>284</sup> PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 180.

porque a dolarização faria ainda mais evidente sua carência de valor. A economia que o poema propõe está aquém do mínimo e é equiparável não ao Desejo e sim a um desejo, expressão desiderativa do *infraleve*<sup>285</sup>. Assim, a economia do poema é a mesma com que em “Bailar” se descreve as roupas de Gabriela [Bejerman]: “todo muy económico”<sup>286</sup>. A economia referida no “muito econômico” é a própria da expressão “economizar” ou “fazer economia”. Os poemas de Fernanda Laguna, nesse sentido, são muito econômicos.

A segunda estrofe do extenso poema sem nome e dividido em partes que abre *Reflexiones automáticas* diz o seguinte:

Todo poema es hermoso  
sea como sea.  
Gastar dinero es lindo  
y es lindo que nos paguen.  
Ganar dinero con el trabajo.

Tengo pocas palabras para usar,  
quiero utilizar más  
pero no se me ocurren.<sup>287</sup>

No devir ininterrupto dessas reflexões automáticas, denominadas “poeprosia trance”<sup>288</sup>, aparece o dinheiro sob a forma do seu gasto, associado este ao poema, numa escala comparativa cujos padrões são os qualificativos: se todo poema é belo, o gasto de dinheiro é lindo. Esse dinheiro lindo é aquele recebido pelo pagamento do próprio emprego, um dos três frutos que espera colher dele (os outros dois são a satisfação e a realização, segundo expressa num verso de “Dudar siempre”). Embora a escassez de elementos da estrofe, entrelaçados entre si, aproximem o emprego dos poemas, não é possível identificar esse emprego com o fazer a poesia. Aliás, a seguinte estrofe declara como propriedade a precariedade da língua. E se esse livrinho fechava-se com o poema chamado “Manifiesto Re-volutivo 2001”, reedição em chave timidamente feminista da religião gánica de Federico Peralta Ramos, que propunha fazer as coisas mas sem muito esforço, entendemos que as propostas de Laguna pertencem mais ao seu “mundo de fantasia” que a realidade. E é a operação que esse mundo de fantasia exerce sobre a realidade sua maior política.

---

<sup>285</sup> “Por lo demás, fue a través del nominalismo que la vanguardia dadaísta intuyó que sonidos y contactos eran mejores vehículos que las imágenes para expresar ese intersticio llamado, por primera vez, en la exposición surrealista organizada por César Moro, en Perú, *infraleve*”. (ANTELO, Raúl. “La des-obra como ready-made”. *Cahiers de LI.RI.CO*, 4 | 2008, p. 19.

<sup>286</sup> LAGUNA, Fernanda. “Bailar”. *Ese momento del atardecer que no atardece jamás*, 2012, p. 85.

<sup>287</sup> LAGUNA, Fernanda. “I”. *Reflexiones automáticas*, 2012, p. 51.

<sup>288</sup> LAGUNA, Fernanda. “II (Trance)”. *Reflexiones automáticas*, 2012, p. 54.

O mundo de fantasia reaparecerá em “La ama de casa”. Os versos curtos, rimados toscamente, contam o cansaço da protagonista, uma dona de casa. Esse trabalho duro e infinito, subitamente, e depois de uma iluminação profana, descobre ser uma maldição da própria casa que, cobrando vida, suja e suja ainda mais para escravizar à mulher, antes da aparição emancipadora de Deus. O poema, assim, ao passo que se aproxima de um conto de fadas se afasta da realidade dessa “ama morecha / de tez castaña / con cara angulosa”<sup>289</sup>, obliterando qualquer análise de gênero, raça ou classe pela escolha da réplica naif de um conto antigo. Num poema posterior, “De ama de casa a mamá en casa”, se considera o tempo de escrita do poema enquanto roubo ou diminuição do tempo noturno de descanso que, precisamente, uma mãe não tem. Dessa equação sairá, por fim, uma poética:

Y bueno...  
Hay que conformarse con lo que hay  
aunque una no sepa bien a lo que se está refiriendo.  
Lo que hay es lo que hay  
y en lo poco que hay  
está contenido todo lo que hay en el universo.<sup>290</sup>

O que há, do mesmo modo que o muito econômico, nomeia, paradoxalmente, a carência<sup>291</sup>. A tautologia delimita um universo mínimo de coisas existentes que estão aí e nem se definem *a priori* como propriedades. Estão aí e, no entanto, também não estão muito disponíveis, nem como um *objet trouvé*, nem para fazer com elas uma obra conceitual ou da *Money-art*:

He pintado un cuadro en estas 6 horas que vendrán  
en él pegué todo mi dinero y también  
pegué el dinero que me vendrá  
Y luego en una especie de exorcismo  
lo quemé.  
Y mientras la luz iluminaba mi cara  
me reí y no hice nada con las cenizas.  
Ni siquiera saqué fotos para hacer una obra conceptual  
con la que recupere el dinero quemado.  
Ni siquiera escribí el poema que compense  
el desconsuelo de mi arrepentimiento.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> LAGUNA, Fernanda. “La ama de casa”. *He venido a este planeta*, 2012, p. 32.

<sup>290</sup> LAGUNA, Fernanda. “De ama de casa a mamá en casa”. *El milagro de la nieve*, 2012, p. 120.

<sup>291</sup> Em outro poema, “Todo lo que existe”, a emoção virá da etiqueta do queijo que declara ter custado 18 pesos argentinos, o que o leva a ser considerado um tesouro. Todo aquilo que existe é muitíssimo mais do que há. Quanto dessa emoção que move a escrita não pertence também à emoção que impulsiona o processo produtivo e o consumo na sociedade neoliberal?

<sup>292</sup> LAGUNA, Fernanda. “De ama de casa a mamá en casa”. *El milagro de la nieve*, 2012, p. 121.

O que há sempre é pouco, e se conformar com pouco é uma ética de vida da resignação ou do ascetismo. O que há é nada. E escrever é uma perda de tempo, tal e como lemos num verso de “A mi psicóloga ¿temporal? Gabriela Zigeler”, que numa das estrofes finais, sintomaticamente, declara: “y hoy es jueves y vivo / de un cuadro que vendí hace cinco meses”<sup>293</sup>. Dentro da arte então há diferenças: a escrita de poemas é uma perda do tempo ao passo que a pintura possibilita sobreviver.

### Os poemas da falta de dinheiro

No começo do primeiro poema do primeiro livro de Cecilia Pavón, *¿Existe el amor a los animales?*, segundo a ordem das obras reunidas, já aparece a falta de dinheiro:

Mi casa se está poniendo antigua,  
está envejeciendo,  
las paredes se están descascarando y yo  
no tengo plata para arreglarlas.<sup>294</sup>

Após contar as tarefas de limpeza da casa, o poema entra numa deriva quase automática que o direciona ao mundo dos milagres divinos e aparições kitsch próprio de muitos de seus outros poemas. A personificação que se adivinha no começo do poema e que muda a antiguidade da casa pela velhice faz desses reparos impossíveis cuidados necessários. A poeta não tem dinheiro para cuidar da própria casa, isto é: não possui um excedente de dinheiro que, além das despesas ordinárias, permita a ela dispor de uma quantidade x de dinheiro para recuperar o estado da casa. Mas ao menos tem uma casa que chama de própria!

Em outro poema, possessa pelo ar do mar que inunda a cidade, a poeta tem uma espécie de rapto alucinatório que, de modo onírico, a conduz à imaginação de uma festa organizada junto a Fernanda [Laguna], a quem está dedicado, desde o título aliás, o poema em questão<sup>295</sup>. O fechamento diz assim:

A la puerta donde contábamos el dinero  
venían personas malvadas  
que nos querían robar,  
pero teníamos la plata escondida por todo el cuerpo,

---

<sup>293</sup> LAGUNA, Fernanda. “A mi psicóloga ¿temporal? Gabriela Zigeler”. *Si un poema fuera nuestra casa*, 2012, p. 179.

<sup>294</sup> PAVÓN, Cecilia. “Pantano”. *¿Existe el amor a los animales?*, 2012, p. 9.

<sup>295</sup> Conforme Cecilia Palmeiro, “la amistad es, para Cecilia Pavón, una red de trabajo, de un modo complementario pero diferente que para Fernanda Laguna”. PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 239.

Fernanda y yo,  
los billetes eran nuestra ropa  
y nadie nunca nos quitaba nada.  
Era como volar sobre el dinero,  
poseer todo el dinero del universo  
para repartirlo entre los pobres.<sup>296</sup>

Do mesmo modo que em “De ama de casa a mamá en casa”, o dinheiro entra no poema graças à imaginação, e o relato da anedota é ancorado em gêneros não realistas (entre o relato de sonhos e uma narrativa infanto-juvenil). Até o próprio dinheiro é designado predominantemente a través de sua forma menos corriqueira, mais formal, mais afastada do dia a dia: é “dinero” e não “plata”. Nesse contexto, tanto as pessoas malvadas quanto os pobres possuem apenas o estatuto de personagens fictícios, seres imaginários. Tudo isso aparecerá explicitado em outro poema do livro, “Nuevo libro”, que se quer programático e está dedicado aos poetas, “que cada vez somos más”<sup>297</sup>:

La birome cayó estrepitosamente en el Hall  
y después se perdió.  
Entonces, me va a resultar difícil escribir hoy.  
Aunque la poesía es algo puro y radical,  
algo fantástico,  
y no debería dejar de hacerla  
por nada del mundo.  
Ni por el calor extremo  
ni por la pobreza  
que me impide viajar.<sup>298</sup>

As qualidades atribuídas à poesia permanecem ainda próximas daquelas estabelecidas historicamente pelo romantismo (pura, radical e da ordem do fantástico, sobrenatural) e os últimos versos não deixam de lembrar a posição do poeta no jardim do rei burguês de Rubén Darío, mas ainda estão longe do Juan Lanús de “¿Por qué?” ou do esfarrapado, mendigo, talvez um peregrino ou talvez um poeta de “La canción de oro”. No programa de Cecilia Pavón, os atributos que a poesia poderia usar como confronto com um estado de coisas determinado são obliterados pela estética kitsch, que apaga toda potência e a coloca na *galeria de arte pesificada*. Ao mesmo tempo, essa estética kitsch retira a poesia do imediato, impedindo que esse mundo da fantasia se defina como uma alternativa poética ao, por assim dizer, capital. A poesia é apenas uma atividade sobrevalorizada, sem valor.

---

<sup>296</sup> PAVÓN, Cecilia. “A Fernanda”. *Virgen*, 2012, p. 37.

<sup>297</sup> PAVÓN, Cecilia. “Nuevo libro”. *Virgen*, 2012, p. 44.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 44.

Em outro poema, “Cosas robadas en los Estados Unidos”, numa espécie de mimetismo cultural, a poeta parece se transformar no cliché do poeta beat:

Viviendo en las casas de los demás  
yendo de unos brazos a otros.  
Sin dormir.  
Fumando en los porches  
esperando buses entre mejicanos,  
niños y bebés.  
Todos pobres, todos con remeras con strass  
Estoy acá,  
en América  
con un bolso lleno de cosas robadas:  
radios, computadoras, microchips, barras de dulce  
videos, motos.<sup>299</sup>

Na verdade, entre a pobreza e a ilegalidade, a poeta se assume num devir minoritário cujos únicos pertences são coisas roubadas, que não cabendo de modo nenhum numa mala, identificam-na com a emigrante latino-americana conforme o ideal norte-americano, tal e como denuncia a sua apropriação linguística da denominação do país que varia do título (“Estados Unidos”) ao corpo do poema (“América”). Há, no corpo do poema, uma coisa estranha, como estranha – estrangeira – acaba se tornando a própria voz. Essa vida de pária, *homeless* ou clandestina, evidencia a precariedade da vida da poeta que, facilmente, se confunde com aquelas outras de “mejicanos, niños y bebés”. Num poema posterior, o primeiro de *Caramelos de Anís*, de 2004, reaparece sintomaticamente a questão do roubo ligada ao ser estrangeiro: em alguma cidade europeia a voz falante comprou de uma mulher imigrante (e não estrangeira como ela, que sempre entre aspas cita o rústico manejo da língua da outra mulher) por muito pouco uma bicicleta que, a todas luzes, era roubada. Durante o transcurso do extenso poema, como um refrão, repete a sua dúvida sobre se a bicicleta era roubada ou não e reconstrói a cena do intercâmbio com a mulher de sotaque estranho, tentando suturar a culpa de ter comprado um objeto roubado.

O vaivém anímico que permeará os poemas de *Caramelos de Anís*, de 2004, passa pelo econômico. Se em “La vida me sonríe”, se sentira abençoada pela vida por ter achado 3500 euros esquecidos numa árvore, com os quais poderia viver na Europa seis meses sem trabalhar, benção que se estende ao resplendor do seu corpo no olhar dos outros e à fortuna de contar com o amor eterno do namorado cuja família é rica, já em “Trendy armée” esse otimismo será totalmente o oposto a sua situação com o governo alemão que, negando seu visto de residência,

---

<sup>299</sup> PAVÓN, Cecilia. “Cosas robadas en los Estados Unidos”. *Virgen*, 2012, p. 49.

nega a possibilidade de arrumar um emprego fixo, uma casa com as condições básicas de salubridade para morar e até um bom parceiro sexual: “Soy un fantasma, no puedo dejar de serlo. No trabajo, pero / tampoco estoy de vacaciones. El gobierno alemán no me / entregará un permiso de residencia”<sup>300</sup>. Definindo a vida no exterior a partir da economia, os poemas dão a ver o substrato econômico de toda vida.

No retorno ao país, num texto em forma de carta, “Querida Kathrin:”, índice daquilo que Cecilia Palmeiro denominou “lógica comunitária erotizada”, formada pela amizade e o trabalho enquanto utopia nos poemas de Pavón<sup>301</sup>, a partir da comparação com os alemães, se critica a forma de dançar na cidade de Buenos Aires, pela falta de conexão com o próprio corpo, com o corpo do coletivo e pelo medo aos outros. Num momento, como negando o discurso de alguém ausente, cuja voz se recupera, diz: “Cada uno baila para sí. Casi todos mirando para abajo. Y además mal, como si le tuvieran miedo a la música. No es que esto haya empezado con la crisis. Esta actitud en la pista, ya estaba desde antes”<sup>302</sup>. A crise, embora apareça como o fantasma que percorre a cidade (cujos donos são os corretores da Bolsa, segundo pensa em voz alta em “Art Déco”), não é a causa da impermeabilidade dos corpos. Tampouco sabemos, mas podemos suspeitar, se não é a crise, também, a causa da venda dos vestidos de alta costura que alguém tinha dado para a falante de outro poema e que ele agora reclama em francês. A justificativa da venda, o resto do poema, também em francês, é tripartite: estava sozinha, não tinha nada para comer e morava num bairro punk em Buenos Aires. Em “El Club en la Capital”, a professora de yoga, no fechamento de uma de suas aulas e do poema, “El día después de los levantamientos populares dijo / “el sábado hacemos una meditación universal / para pedir por la paz en el mundo””<sup>303</sup>. O fantasma do momento crítico do país percorre essa coletânea de poemas de 2004 do princípio ao fim, mas emerge apenas a partir da recuperação da voz e discursos dos outros.

O valor das canetas está dado paradoxalmente por seu escasso valor. Figuras tão opostas como Néstor Kirchner ou Jair Bolsonaro fizeram questão de mostrar seu uso, num gesto tanto de anti-solenidade quanto de aparente sobriedade, contrário simbolicamente dessa miragem contemporânea, a corrupção. No sentido popular, corriqueiro, des-auratizado e até kitsch, aparece a caneta nos poemas de Cecilia Pavón, como o já citado “Nuevo libro” ou como “¿En qué alacena de qué cocina?”:

---

<sup>300</sup> PAVÓN, Cecilia. “Trendy armée”. *Caramelos de Anís*, 2012, p. 89.

<sup>301</sup> PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, 2011, p. 240.

<sup>302</sup> PAVÓN, Cecilia. “Querida Kathrin:”. *Caramelos de Anís*, 2012, p. 80.

<sup>303</sup> PAVÓN, Cecilia. “El Club en la Capital”. *Caramelos de Anís*, 2012, p. 100.

¿Por qué valen tan poco mis palabras?  
quisiera que valieran oro,  
pero son gratis como la respiración,  
Escritas con birome roja son gratis  
como la sangre.<sup>304</sup>

Seguindo o “método da caneta” de César Aira, a caneta é a figura metonímica da escrita da poeta e, por isso, da poeta e da poesia em si. À diferença das penas, as canetas (tipo Bic) não são um símbolo de status nem são únicas e intransferíveis. Desse modo, mediante o uso da caneta, a poeta perde na multidão sua aura, sua singularidade. O valor das palavras da poeta já não é mais o valor do ouro. E nem quando materializadas pela escrita, já matéria do poema, adquirem valor. A caneta, nesse raciocínio, se adequa à escrita do poema, porque custa pouco. Nem a respiração, nem o sangue, nem a palavra da poeta valem alguma coisa. E não só não valem nada, não pertencem a ela própria, são gratuitas, qualquer um pode ter acesso. O poema emagrece até virar, nos termos de Byung-Chul Han, transparente, não transcendente: “Las cosas se tornan transparentes cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace *comparable* con todo, suprime cualquier rasgo de lo inconmensurable, cualquier singularidad de las cosas”<sup>305</sup>. A poeta, desse modo, não possui alguma coisa que possa chamar de própria. E o tempo, medida do custo de qualquer escritor, se reduz drasticamente: o poema não custou trabalho algum para fazê-lo e, com isso, “la más valiosa de las monedas, el tiempo de la vida”<sup>306</sup> perde sua força, dado que o gasto empregado em produzir o poema não é “tan exorbitante que induce a conservarlo y apreciarlo y atesorarlo”<sup>307</sup>.

Talvez a poética econômica de Cecilia Pavón não apareça em outro lugar melhor do que em “*Es maravilloso gastar el dinero...*”:

Es maravilloso gastar el dinero cuando lo ganás con  
facilidad. Como si fuera liviano, limpio, y como si estuvieras  
haciéndole un bien al género humano, estos veinte dólares que  
ahora salen de tu bolsillo pondrán en movimiento cientos de  
industrias. Desde ahora esa bufanda verde con hilos dorados viaja  
de la tienda a tu casa. El dinero hace que las cosas se muevan con  
magia por la ciudad. Cosas que viajan en valijas. Lo único  
importante de viajar es traer cosas. Los recuerdos son ilusiones,  
los objetos, la única verdad que permanece, tiempo y dinero.  
Cuando te mueras lo harás en tu cama, rodeada de objetos bellos

<sup>304</sup> PAVÓN, Cecilia. “¿En qué alacena de qué cocina?”. *Un hotel con mi nombre*, 2012, p. 64.

<sup>305</sup> HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*, 2013, p. 12.

<sup>306</sup> AIRA, César. “El método de la lapicera”, *El País*, 11 de outubro de 2003.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

y significativos, ropa de diseñadores talentosos, o libros de fotografías con hojas pesadas. La ropa cara es la única que queda bien. Los libros de los poetas jóvenes alemanes son hermosos y son caros, las mecedoras de haya son hermosas y son caras, las copas de cristal, los anillos de falso brillantes, el champagne. Ah, el aire en los Alpes está como hecho de champagne! A esta altura, nadie debería trabajar y todos deberían gastar; ah los dólares alpinos! Si sacaran todo el dinero de los bancos suizos se formarían montañas de francos suizos: Quisiera tener una habitación llena de euros, desde el piso hasta el techo, entrar en la madrugada cuando está todo oscuro y pisarlos; tomaría un puñado sin mirar la cantidad y los pondría en los bolsillos de los invitados, dormiría sobre los euros como si durmiera sobre el heno de un establo. Protegida por la comunidad europea y sus monumentos.<sup>308</sup>

O dinheiro é um fluxo e suas manifestações (dólar, euro, franco suíço) estão além das fronteiras nacionais ou comunitárias. A visão ingênua do poema acaba descobrindo, como se de um passe de mágica se tratasse, a engrenagem que aciona o fluxo do dinheiro, cujas qualidades parecem ser as próprias da água. Se passa da liquidez do fluxo do dinheiro a sua materialidade mais absurda e, em todas as suas etapas, o dinheiro é lindo, puro, limpo. Assim, se o começo do poema estava dado pela felicidade do gasto de dinheiro possibilitado por um trabalho simples e eficaz no seu rédito imediato, tal e como líamos no poema de abertura de *Reflexiones automáticas*, de Fernanda Laguna, o final colocará em cena uma utopia: a atividade principal da vida deveria ser o gasto de dinheiro e não o trabalho. Abolindo o vínculo entre trabalho e dinheiro, quebrando a relação ali onde se define enquanto meio e fim, o poema autonomiza o trabalho, liberando-o da urgência monetária. O poema, veículo da utopia, será trabalho sem fim ou gasto sem causas. O poema será, então, um ato puro, pura consequência.

Mas tudo isso é momentâneo: no poema seguinte, “Ciudad”, se estará criticando o afã por ser traduzido e ganhar em euros. O dinheiro, aqui, é desprezado e o poema tenta ser afastado do seu contato, temendo uma contaminação. Mesmo assim, o próprio poema é continuamente boicotado pela poeta, numa estratégia semelhante à *captatio benevolentiae* latina:

El hecho de que estuviera en una panadería  
también me hizo pensar  
que mis poemas eran como galletitas  
de canela mal horneadas,  
unas galletitas que una mujer  
que no sabe nada de cocina  
decide hacer un domingo por la tarde

---

<sup>308</sup> PAVÓN, Cecilia. “Es maravilloso gastar el dinero...”. *Poema robado a Claudio Iglesias*, 2012, p. 108.

cuando no tiene que ir a trabajar.<sup>309</sup>

Os poemas seriam, desse modo, apenas uma coisa corriqueira (mal)feita de modo amador no momento de descanso, tempo ocioso ou sem trabalho. Já em “Las reglas de la poesía contemporánea”, se dirá afastada dos poucos poetas que dominam as tais regras, objetivas e impiedosas, porque antes de tudo ela é uma mãe e:

las madres somos arrojadas constantemente  
A preguntarnos por el sustento  
El sustento se consigue en el mundo  
A través de la batalla, la dureza y la ambición<sup>310</sup>

Conseguir o sustento diário para os próprios filhos é uma batalha mais urgente do que aquela outra estabelecida entre os poetas contemporâneos que, no fim das contas, também não suprirá essa urgência básica.

Na sua conta de Twitter, Cecilia Pavón publicou, no dia 27 de setembro de 2019, o seguinte tweet:

**Figura 11: Tweet de Cecilia Pavón, @poscultura**  
Fonte: Twitter (<https://twitter.com/poscultura/status/1177597492898217984>)



<sup>309</sup> PAVÓN, Cecilia. “Hoy vi un cuadro”. *Hoy vi un cuadro*, 2012, p. 119.

<sup>310</sup> PAVÓN, Cecilia. “Las reglas de la poesía contemporánea”. *Cada día es único aunque parezca igual*, 2012, p. 149.

O poema encomendado sobre Keith Haring por uma galeria belga, anunciado um mês antes na sua conta de Twitter, rende 200 € que, horas depois, serão 125 €, pelos descontos do Banco: “que bronca que un banco se quede con 80 dolares [sic] que cobraste por escribir un poema”, dirá na mesma rede social. Se cada linha foi avaliada em 6,66 €, o banco ficaria aproximadamente com uma terceira parte da longitude e do valor do poema. Os impostos se apropriam de uma parte dos lucros desse primeiro poema escrito sob encomenda, o primeiro pelo qual percebeu algum ganho.

## Neopopulismo

Num balanço do primeiro ano da gestão de Mauricio Macri, Beatriz Sarlo cunhou o termo “neopopulismo” – “neopopulismo de derecha”, “neopopulismo con onda, populismo cool, de baja tensión”<sup>311</sup> – para definir as mudanças de paradigma que impulsara o governo do PRO argentino. Na incorporação do prefixo “neo”, se passava, conforme ela, do “povo” ou os “cidadãos” à “gente”, de uma posição definida pela ideologia e as convicções políticas a outra definida pela opinião, fundamentada nos dados das enquetes e das redes sociais, de os políticos serem apresentados e chamados pelo sobrenome ou pelo nome completo a usar apenas o primeiro nome, para eliminar na empatia as distâncias, de procurar o entusiasmo popular à se preocupar pela simpatia, “que no se obtiene dando discursos complejos sino hablando casi tan mal como cualquiera”<sup>312</sup>. A felicidade, esse significante vazio, era uma das armas da gestão: “La felicidad vuelve al discurso político como un resto degradado, ocasional, cuando una tendencia neopopulista cree descubrir allí no una gran cuestión filosófica y política, sino una consigna. El neopopulismo cree que algunos conceptos vagos son una máquina de licuar conflictos. Macri se ajusta a las leyes de una economía simbólica de la felicidad”<sup>313</sup>. A

---

<sup>311</sup> SARLO, Beatriz. “Neopopulismo Macri”. *Noticias*, 7 de diciembre de 2016, p. 34. Se referindo a Sarlo, Miguel Dalmaroni afirma que ““populismo” parece formar parte de su diccionario más recurrente; además en distintos puntos de la trayectoria de sus ensayos el término se usa alternativamente o simultáneamente como concepto y como impugnación”. O próprio Dalmaroni registra a invenção da denominação “los neopopulistas de mercado” em *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina de fin de siglo*, editado em 1993, para “identificar una actitud acritica y celebratoria de las videoculturas y hacia la creciente mercantilización de los bienes simbólicos en la Argentina de fin de siglo” (“Notas sobre “populismo” y literatura argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)”, *Boletín del centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 5, octubre de 1996, p. 108 e 109). De 1993 a 2015, ano do início da presidência de Mauricio Macri ou talvez antes, em 2005 quando funda seu próprio partido, Compromiso para el Cambio, ou apenas mais tarde, quando cria junto com Ricardo López Murphy a aliança Propuesta Republicana (PRO) e com ela chega a Prefeitura da Cidade de Buenos Aires em 2007, esses neopopulistas de mercado atuaram em diversas esferas e chegaram, não sem certa maquiagem, a ser governo.

<sup>312</sup> SARLO, Beatriz. “Neopopulismo Macri”. *Noticias*, 7 de diciembre de 2016, p. 31.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 31.

revolução que propunham Macri e seus colegas era a “revolução da alegria”. Nesse estado de coisas, todo aquilo caracterizado como “político” ou pertencente à “política” era banido do cenário, o que importava era apenas a felicidade. Podemos ler esse apelo a felicidade como mera evasão, outra via para eludir o fundamento da ordem liberal submergido no Rio da Prata? Isto é, podemos ler nesse retorno do neoliberalismo dos anos de 1990 que, por sua vez, foi um aprofundamento das políticas econômicas da ditadura militar, a condenação das tentativas por, através das políticas da memória dos governos kirchneristas, sair da crise de 2001, trazendo à cena o massacre dos dissidentes? E, ainda, podemos ler nos e nas poetas surgidos/as nos anos de 1990 um relato econômico contrário à pacificação social que o neoliberalismo precisou para terminar de se apropriar do cenário político? Evidenciam esses poemas com a sua possibilidade de existência que o tempo é só e sempre tempo de trabalho, como quer a (violência da) positividade<sup>314</sup> do empreendedorismo, ou, pelo contrário, propõem outros padrões para perceber o tempo, o trabalho e o tempo do trabalho? Com esse fazer a poesia, os e as poetas estariam propondo, por fim, já não mais o trabalho livre mas a liberação do trabalho, a definição da força de trabalho como força improdutiva, separando, de modo inédito, trabalho e capital? É o poema um espaço propício para achar esse contra-relato ou, antes, continua estando atrelado a uma concepção da arte autônoma que o afasta completamente da realidade? Esses poemas respondiam ainda à melancolia (própria da estética populista, segundo Osvaldo Lamborghini<sup>315</sup>) ou antecipavam a alegria do neo-populismo? E as figuras desses poetas, minimamente estudadas e descritas aqui, situadas num leque bem amplo, entre o ócio e o negócio, entre o ser proletário e o ser preguiçoso, antecipam (como alerta ou como propulsores) a relação precária no emprego próprio do capitalismo tardio? São elas bio-bibliografias hagiográficas da precariedade ou, antes bem, relatos de resistência? E, por fim, estaria a aura do poema defendendo aquela ordem liberal ou, na sua queda, se posicionaria em direção ao anaurático?

Na ocasião de resenhar a antologia de poesia argentina promovida por Viggo Mortensen, *Antología de la nueva poesía argentina*, selecionada por Gustavo López, editor da Vox de Bahía Blanca, Mercedes Halfon voltava à poesia dos anos de 1990 em “Poesía eres tú”, texto publicado no suplemento *Radar de Página 12*, no domingo 27 de setembro de 2009. Ali expunha uma periodização da denominada geração de poetas dos noventa, geralmente

---

<sup>314</sup> HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*, 2014, p. 51.

<sup>315</sup> Conforme citado por Miguel Dalmaroni no seu artigo “Notas sobre “populismo” y literatura argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)”, *Boletín del centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 5, octubre de 1996, p. 91.

compartilhada mas sem muita densidade crítica: num primeiro momento da década, estariam os integrantes da revista *18 whiskys* e outros poetas afins junto com alguns precursores que já vinham trabalhando desde a década passada (tais como os poetas e críticos Daniel García Helder e Martín Prieto), filhos todos do desencanto alfonsinista, refugiados da aurora econômica dos primeiros anos neoliberais do governo Menem; já a segunda camada de poetas apareceria reagindo a essa apatia política (dentre eles, Alejandro Rubio, quem dizia no texto de Halfon: “La pelea era interna. Era contra la onda y el tipo de poema que promovían los Whiskies. Ese poema cortito, narrativo, públicamente sentimental, ¿viste? Y esa onda apolítica insoportable”<sup>316</sup>). Há, porém, outras linhas poéticas que dificultam tal classificação reduzida apenas ao político. A chamada poesia dos anos de 1990, que se estende aliás além da década, inclui a crise do ano 2001 e os anos subsequentes, é inseparável não tanto do Menemato quanto mais especificamente do modelo econômico neoliberal e certa miragem cínica cuja Meca foi Miami. E se o político-social tinha sido proibido na poesia do retorno democrático para se afastar, de algum modo, dos tropos setentistas, na década que nos ocupa reaparece acompanhando o econômico. É a economia, nesse sentido, quem matou o componente aurático da lírica? Como a sombra de uma paralela constante, muitos dos poemas do período cresceram acompanhando um presente contrarrevolucionário, no dizer de Martín Prieto<sup>317</sup>, com futuro de ruína e colapso social. Num tempo paralelo, discrônico ou anacrônico, é possível reconstruir o afresco de uma época atroz.

Num dos textos recentes de um dos poetas *monstruosos* que apareceram no final daquela década, Martín Rodríguez, se desenha a radiografia das consequências estruturais do desastre a partir das *aventuras* assistenciais de um casal de trabalhadores sociais num bairro periférico. Entre a linguagem bíblica, a da doxa marxista e a do peronismo clássico, está, então, como reza o título do terceiro poema, o “Trabajo social a conciencia”, cujo final é mais do que evidente: “Construir, destruir, construir. / Hay que decir 'genocidio' porque los grandes países / se levantan de las cenizas”<sup>318</sup>. O espaço do poema se converte em caderneta de campo, lugar de anotações, prescrições, sugestões do trabalho nos bairros com breves versos como fechamento de raciocínios ausentes (“La revolución es una amputación”<sup>319</sup>, é por exemplo o único verso do

---

<sup>316</sup> HALFON, Mercedes. “Poesía eres tú”. Suplemento *Radars*, *Página 12*, domingo 27 de dezembro de 2009.

<sup>317</sup> PRIETO, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifânicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de LLRI.CO*, n.3, p. 44.

<sup>318</sup> RODRÍGUEZ, Martín. *Ministerio de desarrollo social*, 2018, p. 12.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 14.

poema “Todo se repite”). Em dois poemas de título idêntico, situados na mesma página, leremos duas dessas anotações do poeta das cinzas:

*En los apuntes el trabajador social escribe:*

¿Los trabajadores sociales son los psicólogos para pobres?  
Los pobres no tienen inconsciente.  
¿La educación popular es la educación formal para pobres?  
Los pobres no tienen representaciones.  
¿La economía popular es la multiplicación de los pobres?  
Los pobres no sueñan.  
Los pobres no desean.<sup>320</sup>

*En los apuntes el trabajador social escribe:*

Salir de Egipto.  
El Ministerio de Desarrollo Social se realiza auto-suprimiéndose.<sup>321</sup>

“Os pobres”, tal e como é denominado de modo científico ali, apenas gozam de realidade. São o objeto do trabalho dos assistentes sociais, mas carecem de uma dimensão subjetiva. Esses pobres que constituem o “povo” serão, conforme Alejandro Rubio, “objeto de lo Social: pasto de sociólogos, asistentes sociales, políticos, cronistas de la marginalidad, toda una industria de papel y lástima que culmina en el set de Políticas Sociales dirigidas exclusivamente al pueblo como sinónimo de lo social, como si las políticas económicas, educativas, culturales, de defensa, de seguridad, de relaciones exteriores, de salud, entre otras, no afectaran de la misma manera a la sociedad”<sup>322</sup>. Essa população *pobre* foi e ainda é empobrecida em todos os aspectos vitais. Por outro lado, a pobreza é o único traço de identidade que faz dos estrangeiros argentinos. A pobreza os inclui na *argentinidad*. O messianismo do empregado público sabe que a finalidade do seu trabalho está no fim do seu trabalho: *pobreza cero* foi também o slogan da campanha eleitoral de Mauricio Macri, falácia que veio para fortalecer a pobreza estrutural do país.

Nesse mundo, onde a precariedade já é puro luxo, os alfabetizadores – outro tipo de pregador – verão transformada a poesia de seus planos, totalmente alheios – como o vocabulário dela – à realidade do bairro, em “Poesía de oro del siglo roto”<sup>323</sup>. A poesia ganha para si o ouro que soube ser do século de esplendor imperial espanhol, porque no meio do desastre que o

---

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>322</sup> RUBIO, Alejandro. “Contratapa a *Ministerio de Desarrollo Social*, de Martín Rodríguez”, 2018.

<sup>323</sup> RODRÍGUEZ, Martín. *Ministerio de desarrollo social*, 2018, p. 19.

próprio Estado causou toda poesia é excesso, excedente, ouro, luxo no lixo. E até, talvez, seu valor em peso e pesos seja menor do que um quilo de carne:

*El amor pasado*

La gloria de acero del pasado:  
es más caro un kilo de carne que un kilo de auto.<sup>324</sup>

E se, mais tarde, uma imprensa japonesa contratará quarenta mulheres bolivianas para o cultivo do caqui porque “[s]e necesitan manos laboriosas y delicadas como las que desde hace siglos cultivan la delicia en Oriente”<sup>325</sup>, resultando que seja “[m]ás caro el kilo de kaki que el kilo de carne, más caro que el kilo de kaki que el kilo de auto”<sup>326</sup>, essa mesma poesia passará de ouro a ouropel, de aço a óxido. As coisas sem peso – “etéreas, / cosas del derrame”<sup>327</sup> – serão levadas ao mercado de escambo. No bairro tudo vale quanto Pesa.

“Y una mina con una mentalidad semejante, que se dice economista y labura en el Estado, no hay demasiado para preguntarse por qué está ahí. No creo que en una empresa privada esta mujer durara diez minutos. Seguimos solventando vagos y por lo que veo, Dios nos libre de semejante profesional con tal grado de dependencia emocional y ....sectaria” (Maria Teresa Neagoe, septiembre 8, 2014 a las 11:08 pm). “Estas minitas medias retraidas y no muy agraciadas sin llegar a ser feas, son espectaculares para sexo oral. Axel.. no te la pierdas, si te dedico un poema.. es que esta para cualquier cosa. Dale, mira que cuando te rajen por inutil, los unicos que te van a chupar, son los de la justicia” (Curly, septiembre 8, 2014 a las 11:10 pm). “Que macanas Mara, Axel yá está casado y tiene su pinta, su nobleza le sale por los poros, deben haber miles de Maras, el cara de zaanahoria del economista de Macri, no lo debe registrar ni la madre” (Juan Manuel Kanitos, septiembre 9, 2014 a las 2:35 am). “Si esto es un poema ...Cristina es abogada recibida con honores....un mamarracho” (bel, septiembre 9, 2014 a las 3:28 am). “En manos de quién estamos. Estos dos pelotudos son funcionarios públicos, Axel el ministro comunista y este batracio poetista sin talento, con razón nos dirigimos de forma directa e ininterrumpida hacia el abismo. Buy ammo!!!” (sarasaboy, septiembre 9, 2014 a las 7:48 am). “pero que pedazo de imbècil a la multimillonesima potencia” (suicidate retardada, septiembre 9, 2014 a las 8:24 am). “flaca no creo te de bola el se gar cha 40 millones de personas” (Hugo Colazo, septiembre 9, 2014 a las 8:38 am). “Sacate el apellido pedrazzoli. Es una deshonra para los que lo llevamos honorable mente” (alejandropedrazzoli, septiembre 9, 2014 a las 9:19 am). “Por qué será que los oficialistas son pésimos poteas? Casi peor que los poemas de Barone” (Felpa, septiembre 9, 2014 a las 9:20 am). “Poesía?...en serio?...una publicación con estilo de diario pre-adolescente es ..poesía?...no entiendo...es broma?” (Abel Yegros, septiembre 9, 2014 a las 9:36 am). “MARCHE UNA LOBOTOMÍA!!!” (caro, septiembre 9, 2014 a las 10:31

<sup>324</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>325</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>326</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>327</sup> Ibidem, p. 58.

am). “¡arrastrada!” (pitufo, septiembre 9, 2014 a las 10:32 am). “Realmente,entre la fauna de analfabestias que integran elequipo KKista,esta mina se gana un galardón de oro,porque en mi larga vida he visto imbecilidades pero imbecil,lo que se dice imbecil al cubo,esta tal pedrazoli,o como se llame,se lleva las palmas,o las patadas en el culo,que es lo correspondería darle.Ahora hay toda una onda KKista en tratar,dada la escandalosa y deprimente política económica desde el enano en adelante,tratan de convertir al enanito de jardín en»sex symbol»,quizas para justificar la calentura con el de la vieja arrugueta” (Edgardo Berraz, septiembre 9, 2014 a las 10:35 am). “que aaaaascoooooooooo de tipa, encima chupamedias” (gringo, septiembre 9, 2014 a las 11:24 am). “Hasta esta minita de cuarta nos toma el pelo” (Margarito Tereré, septiembre 9, 2014 a las 12:59 pm). “La minita esta caliente/ y no sabe como hacer/ busca llamar la atención/ para que el orto le reviente... Quedó totalmente extasiada/ desde épocas de facultad/ y anda detras del tipo «exitoso»/ buscando ser desflorada .... Estos son mis versos sinceros/ para la poetisa de economía/ Si quiere le hacemos el favor/ aunque seamos medio fieros!!!! jajajajajaja” (Hombre Mirando al SurEste, septiembre 9, 2014 a las 1:10 pm). “Debe saber mucho de economía pero la materia puntuación se la llevó a Marzo. Es un desastre ese parrafo. Y escribió un libro?. Donde lo imprimieron en Donnelly?” (Adrian, septiembre 9, 2014 a las 1:54 pm). “Y con ESE MAMARRACHO, hizo un LIBRO DE POEMAS????????????????????? García Lorca, Bécquer, Storni.... WHITMAN!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Suicidense!” (Letizia Real Irazola de Ramírez, septiembre 9, 2014 a las 4:37 pm). “es un libelo chupacalcetines” (Aledba3, septiembre 9, 2014 a las 5:01 pm). “pobrecita que fiera que es..... es mas fiera que 10 años de kernerismo” (porque no puedo ser del jet set?, septiembre 9, 2014 a las 5:27 pm). “Pero,cómo puede haber personas tan soberbias y a la vez tan estúpidas como esta Mara?.Será universitaria esta tipa?” (santos laguna, septiembre 9, 2014 a las 5:53 pm). “La pampa tiene el ombú//el ombú tiene la hoja//yo tengo un tío en La Rioja// siiete por ocho cuarenta//dice mama que le mande el hacha” (Carlos Alberto Soria, septiembre 9, 2014 a las 7:30 pm). “Hacele un petecooooooooooooo” (Antonio de Tandil, septiembre 9, 2014 a las 9:19 pm). “Esto es un asco!! Esta chica habra leído algo de literatura alguna vez? Mal redactado, mal interpretacion, y estos burros le llaman «poema» a cualquier estupidez que escriben. Poetas del universo PERDON!!!!!” (Eva, septiembre 10, 2014 a las 8:16 am).

Esses são alguns dos trinta comentários, chamados de “pensamientos”, colados aqui sem alterações, que recebeu a matéria “La empleada del Ministerio de Economía que le dedica sus poemas a «Axel»”, publicada sem assinatura no suplemento Fortuna do diário *Perfil* da Argentina no dia 8 de setembro de 2014. Um dia depois, o site *La política online*, reproduziu a matéria com escassas variações e quase idênticos, porém menos, comentários:

“ESPANTOSO!!!! Y con faltas de ortografía!!!! ¿Qué sueldo tiene en el Ministerio? No hay derecho!!!!” (helenahueyo@gmail.com, 11/09/2014 11:47); “ay dios! Alta literatura!” (martin123456, 09/09/2014 23:47); “JA !!,el peronismo lleno de marxistas!!. Los kirchner hicieron estallar nuestro movimiento. Encima son unos inútiles.Cada dia que pasa hay más pobres,pésima salud pública,educación,etc..... Todo un gran verso” (chueconegro, 09/09/2014 19:34); “JUAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA....ESTOS MILITARADOS

YA NO SABEN QUE HACER...COMO AFANAN...A ESTA "INTELECTUAL" TMB LE PAGAMOS EL SUELDO? A LOS 4 MIL EMPLEADOS AL PEDO QUE INCORPORO GARKALDE DE LA GARKAMPORA EN AEROLINEAS TMB LE PAGAMOS EL SUELDO? JUAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA...ESTAN TODOS EN DOPE...LARGUEN LA GRAPPA MILITARADOS...LES KEDA POKO...MEMORIA, JUICIO Y KASTIGO !!! PARA UDS TMB PQ FORMAN PARTE DE LA BANDA DESCONTROLADA DEL LORO BARRANQUERO DE OLIVOS !!!” (dotcom, 09/09/2014 18:44); “Le hace mucho daño a la economía, a los estudiantes de economía, al marxismo, a Levín, a la lengua castellana, a Kicillof, a los empleados públicos, a los laboratorios de psicofármacos, a la psiquiatría, al porro, a la UBA” (malone, 09/09/2014 18:32).

As duas matérias, no entanto, eram um recorte de uma entrevista concedida pela poeta ao suplemento “Ni a Palos, el suplemento joven del diario oficialista Tiempo Argentino”, nas palavras do jornal *Perfil*<sup>328</sup>. O nível das agressões podia ser previsto não só pelo fato dos sites serem opositores do kirchnerismo mas pelo modo de intitular os textos, colocando entre aspas o gênero ou o ofício (poemas / poeta) ou se referindo a ela a partir de uma denominação pejorativa e hierárquica (“empleada”) que escondia, ao estarem os textos supostamente endereçados a alguém superior e importante, o ministro da Fazenda da época, Axel Kicillof, uma alusão à inocência dos contos de fadas, interpretada com malícia sexual. Os comentários, nesse sentido, poderiam ser colocados em três grupos: aqueles que rejeitam sua filiação política (marxista, kirchnerista, peronista), aqueles que leem no endereçamento do texto uma estratégia para escalar posições na hierarquia laboral, e aqueles outros que discutem o valor do texto a partir de padrões autonômicos e / ou auráticos da poesia.

Entre o verso livre e a prosa, entre o registro do cotidiano no Ministério e a cópia dos informes cheios de tecnicismos, entre o *tweet* e a poesia contemporânea, por fim, entre a poesia e a economia se situa *MEcon*, retirando todo mistério, como sugeriu alguma vez Federico Manuel Peralta Ramos com *Misterio de Economía*, do Ministério de Economía. E talvez esse seja seu principal objetivo, apagar a potência ficcional-complotista do ministério que mais especulações produz, a partir da sua entrada – sob a forma da anotação do tipo do diário íntimo – no espaço da poesia que, por sua vez, nesse trânsito, não fica indemne e contamina sua proverbial aura. Decerto, na leitura rápida e maliciosa que as matérias anteriormente citadas propunham, isso foi o que causou maior impacto e até polêmica. Mas, é curioso notá-lo, em *MEcon* a economia e a poesia aparecem como universos separados: se escreve sobre economia

---

<sup>328</sup> As citações provêm das matérias “La empleada del Ministerio de Economía que le dedica sus poemas a «Axel»” (Suplemento Fortuna, *Perfil*, 08/09/2014) e “Los “poemas” de una empleada de Economía que elogia el marxismo de Kicillof” (*La política online*, 09/09/2014). Ambas aparecem na versão online sem assinatura.

num livro de poemas totalmente dedicado ao espaço do Ministério de Economia argentino e se anota o dia a dia dos empregados do Ministério mas o poema em si não se vê modificado, como se apenas fosse uma forma para viabilizar a publicação da intimidade: o econômico vira poético (ou, pelo menos, matéria poética), mas a poesia não vira economia. “En este texto tiene que aparecer la palabra burguesía. La burguesía es la racionalidad y el capitalismo”<sup>329</sup>, anota Mara Pedrazzoli num poema, como quem deve cumprir, cumpre e pronto. Não há uma reflexão econômica do poético, do poema, da poesia, da poeta. Não é uma via de mão dupla. Aliás, a única oportunidade em que esse vínculo é proposto é feito não com a poesia e sim com os livros (e até com os romances) a partir de uma paráfrase de César Aira que é abandonada sem maiores consequências posteriores:

La economía tiene su lenguaje propio, como en las familias que se inventan palabras. Escuchar a dos personas hablando de la base monetaria afuera del Ministerio solo me pasó en un libro de Aira. Aira dijo una cosa muy bonita: que el dinero es como los libros, el dinero es una representación de las cosas que nos gustaría comprar con él y las novelas son representaciones de las vidas que nos gustaría vivir.<sup>330</sup>

“Yo estudié economía porque en mi familia no había plata”<sup>331</sup>, é um dos primeiros poemas de *MEcon*, de um verso só, muito econômico, retomando o uso que Fernanda Laguna fazia da expressão. Em duas contemporâneas dela, Georgina Grasso e Rocío Muñoz Vergara, a falta de dinheiro também aparece, no primeiro caso para pôr em funcionamento a máquina imaginativa que move o poema (“vos y yo de vacaciones en el uritorco”) e, no segundo caso, para definir uma espécie de potlatch doméstico (“Manual básico de decoración de la vivienda”). No caso de Mara Pedrazzoli, a ascensão social que repararia a falta inaugura o livro, numa espécie de desígnio do destino ou mandato familiar que justifica o atual emprego. Da falta ao emprego, então, estão as funções da poesia: se escreve para registrar a falta, se escreve no emprego sobre o emprego para preencher esse vazio inicial. Desse modo, o poema é o lugar que dá conta desse preenchimento. O poema do Ministério sem mistério é a demonstração do sucesso dos estudos, a reparação da falta.

Dentro do Ministério tudo tem a ver com o dinheiro: a disposição dos andares do edifício segundo a categoria hierárquica e o salário correspondente, a definição de alguns empregados pelo interesse em ganhar (ou fazer, que não é a mesma coisa) dinheiro, as conversas das

---

<sup>329</sup> PEDRAZZOLI, Mara. *MEcon*, 2014, p. 29.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 4.

mulheres ouvidas no banheiro. E, se bem que a política aparece nomeada explicitamente graças às menções a Axel Kicillof ou a assistência às diversas manifestações, para contextualizar ou robustecer o verossímil, o político está ausente dos textos. É possível falar de ou sobre economia argentina e o Estado sem se referir ao político? É o trabalho o que perpassa tanto o econômico quanto o político, definindo em primeiro lugar o espaço do Ministério como mais um espaço laboral<sup>332</sup>. Por isso o texto se chama “MEcon” e não “Ministerio de Economía”, porque recupera o modo como é chamado pelo pessoal que ali trabalha e não como é conhecido pelo resto da população.

Numa nota publicada em *El flasherito*, “Re-erotización: El trabajo del arte con las nuevas generaciones”, Mara Pedrazzoli dá o passo que não se animou a dar em *MEcon*: pensar o artístico desde o econômico (embora a denominação aluda apenas às artes visuais e não considere, nem de longe, a poesia) e aproximar a força de trabalho dos artistas com as próprias das demais ocupações laborais. Seguindo o raciocínio de Bifo Berardi, a criatividade na era do “cognitariado” seria o elemento presente na arte que a vincularia com o mundo do trabalho intelectual. A precarização, a flexibilização e a competitividade que definem a configuração atual do emprego foram antecipadas décadas atrás pela arte, só que disfarçadas por sua aura, sua raridade, sua excentricidade. No entanto, foi só quando reapropriada pela lógica empresarial que a arte começou a se pensar como trabalho e os artistas a reclamar seus direitos enquanto trabalhadores. Porém, no seu texto, Pedrazzoli não entra decidida nessa trilha, e embarca num elogio bastante naïve do tempo, do dispêndio e da amizade como forma de não entrar na lógica produtivista e competitiva dos trabalhos intelectuais que, ainda assim, não consegue se erguer como um contra-poder<sup>333</sup>. Sim, a arte pode ser uma resistência a essas condições, mas antes deve rever como foi que ajudou a criar um estado de coisas sumamente alienante. Sem isso, não há ética possível que fique em pé. Sem isso, o mistério é só ministério.

---

<sup>332</sup> Poderíamos pensar que ali, no MEcon, trabalham os “sindicalizados”, segundo a caracterização que a própria Mara Pedrazzoli oferece em outro texto: “La clase trabajadora argentina puede dividirse en tres grupos: la sindicalizada, los autónomos o freelance (que realizan tareas de alto valor agregado, perciben salarios horarios y no tienen un puesto fijo de trabajo) y los trabajadores de la economía popular (aquellos excluidos del sistema, que organizan sus tareas en economías familiares y condiciones artesanales o de subsistencia)”. (PEDRAZZOLLI, Mara. “Reforma laboral o debates pendientes”. *Panamá*, 8 de agosto de 2017).

<sup>333</sup> “La falta de un contra-poder perpetúa el orden económico neoliberal. Este despliega una intensa energía de apropiación, que lo absorbe todo y le da una forma capitalista”. HAN, Byung-Chul. *Topología de la violencia*, 2016, p. 182.

## A Arturiada

Muitos dos poetas até aqui lidos apareceram agrupados na assim chamada “Arturiada”, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, a cargo de Arturo Carrera, publicada originalmente no site do Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), em 1998, e editada em papel em 2001 pelo Fondo de Cultura Económica. No prefácio, Carrera se justificava: “a esta antología o florilegio, hoy la definimos como una selección de lo monstruoso, es decir, de lo que se exhibe más allá de la norma (*monstrum*) como la palabra que se dispersa y se propaga sólo confiada a su éxito estético (micropolítico) teleonómico”<sup>334</sup>. Seguindo a hipótese de Leónidas Lamborghini de que grande parte da poesia e da arte contemporânea “se caracteriza por su particular percepción de lo monstruoso como hecho cotidiano, como mundo enajenado, como costumbre”<sup>335</sup>, Carrera recortava dos seus jovens contemporâneos um corpus de poesia a partir da sua ideia de “acontecimiento fulgurante”, medido “a plena pérdida”<sup>336</sup>. Lembrando Murilo Mendes, na sua resenha da antologia, Raul Antelo dizia: “Se lee allí una de las peculiaridades del monstruo: su goce en soledad. La idea connota una amenaza: el monstruo hace peligrar el sistema de reproducciones y linajes; y con él trastabilla el andamiaje letrado, la escena de la escritura”<sup>337</sup>. As duas definições do monstro se encontram numa terceira, dada por César Aira:

El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo constituye una especie, pero una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva: la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue.<sup>338</sup>

Além dos poemas e poetas já trabalhados aqui, do conjunto de *Monstruos* surgem outros indícios ou sobrevivências ameaçantes.

Depois de uma breve síntese bio-bibliográfica, cada poeta comentava alguma coisa – se tinha vontade – sobre sua *ars poetica*. Ariel Schettini afirmava na sua que “la poesía crea la

---

<sup>334</sup> CARRERA, Arturo. “Prólogo”, 2001, p. 11.

<sup>335</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>336</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>337</sup> ANTELO, Raul. “La Arturiada”, *Radar libros*, 2 de dezembro de 2001.

<sup>338</sup> AIRA, César. “Monstruo”. In: “Diccionario inconcluso del narrador latino-americano actual”, *Boletín de reseñas bibliográficas*, nº 9/10, p. 337.

ilusão de ser – aunque no sea verdad – el último lugar donde hay un modo de producción artesanal de los objetos estéticos”<sup>339</sup> e que, por isso, no contemporâneo, “se transformó en el prisma privilegiado para detectar las zonas más lábiles del cambio social”<sup>340</sup>. Por sua vez, Santiago Llach fechava a sua dizendo: “Nací poco antes de la crisis del petróleo. Poco después, el devenir histórico dio lugar a la aparición, en el aquí y el ahora, del terror. Para reponerme, leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos”<sup>341</sup>. Essa situação se fazia evidente no seu extenso poema “Arnaut en Cachaca”, ali apresentado. Com epígrafe de Augusto de Campos, explicando como se devia pronunciar o nome provençal, Llach imaginava uma sobrevida quase zumbi do poeta nos anos dois mil portenhos, repartidos entre a política da aliança democrática e a cena da poesia jovem. De algum modo, era um homenagem e uma expansão do universo de Gambarotta, na trilha proposta pela contracapa anônima da reedição de *Punctum*, feita por VOX e Mansalva em 2011, relendo os erros do “relato do progresso” e as sobrevivências do menemato no governo posterior, a presidência de Fernando de la Rúa, sobrevivências que não eram mais do que a continuidade disfarçada “del proceso llamado de reconstrucción nacional”<sup>342</sup>, denunciando um pacto econômico com “los ejecutores de la violencia legal / monopolizada por el estado y con los dueños de las televisoras”<sup>343</sup> e o rol inocente dos artistas:

Los artistas se quejan en espacios gratuitos  
cedidos por el administrador cultural estrella de la Administración de la Rúa,  
héroe vang del invierno democrático  
cedido gentilmente para su gobierno  
por el rector achanchado de la universidad laica.<sup>344</sup>

Ana Porrúa lia na figura do monstro o *leitmotiv* da poesia recente, porque ali “se expõem deliberadamente as fissuras do sistema social e político”<sup>345</sup>. A paródia do artista, esse monstro, que “para ganarse el pan escribe informes acerca del arte”, era similar ainda àquela presente no Gambarotta de *Punctum* ou no Rubio de *Música mala*.

Num dos poemas apresentados por Martín Prieto temos a rara oportunidade de ler uma afirmação do trabalho de escrita:

El bibliotecario –moreno, enjuto, amable

<sup>339</sup> SCHETTINI, Ariel. “Ars poetica”, 2001, p. 178.

<sup>340</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>341</sup> LLACH, Santiago. “Ars poetica”, 2001, p. 80.

<sup>342</sup> LLACH, Santiago. “Arnaut en Cachaca”, 2001, p. 83.

<sup>343</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>345</sup> PORRÚA, Ana. “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias”. *Babel. Revista de Poesia, Tradução e Crítica*, n. 5, janeiro a dezembro de 2002, p. 125.

hasta la exasperación— anota con letra desprolija  
un número de código, una fecha, “¿va a trabajar?”  
TRABAJO //3 Cosa producida por el entendimiento.  
//5 Esfuerzo humano aplicado a la producción de riqueza.  
Se usa en contraposición de *capital*.  
Sí, voy a producir una cosa por el entendimiento.  
Voy a leer, voy a comparar, voy a escribir, voy a trabajar.<sup>346</sup>

A seleção dos sentidos do verbo “trabalhar” permite definir o trabalho feito na biblioteca, de índole intelectual, também como um trabalho e, ao mesmo tempo, contrapor isso à produção de capital. Mas o que aparece a seguir no poema não é a evidência da concentração no trabalho e sim a dispersão na leitura das inscrições religiosas, afetivas e políticas presentes no edifício da biblioteca. A interrupção do trabalho previsto de antemão permite a escrita do poema, feito durante o tempo idealizado para o trabalho de pesquisa na biblioteca. Porém, e voltando às definições, esse trabalho fruto da dispersão e do acaso é também um trabalho, dado que estão presentes os passos com que o poeta definiu sua ocupação: leitura, comparação, escrita.

A arte poética de Alejandro Rubio é, talvez, a mais lembrada de todas: “La lírica está muerta”<sup>347</sup>, começava afirmando, de modo polêmico. “Se podría decir que estamos en tiempos de barbarie y que es deber de los poetas mantener encendida la llama para un futuro mejor. Habría que responder que la lírica no fue un espíritu, sino una manifestación social, y que valdría más la pena apostar a una nueva posición ante el lenguaje en la que entren en cuestión los rasgos de la contemporaneidad”, ampliava. Conforme Martín Prieto, o que Rubio fez foi “darle a la lírica carácter histórico (la lírica no fue un espíritu, dice, sino una manifestación social) e incorporarla a la tradición”<sup>348</sup>. O novo olhar dessa tradição devia colocar o presente num primeiro plano sob o fundo do passado. Essa intervenção dava a ver um dos gestos da poesia dos anos noventa, assinalando outro lugar possível para a poesia, já não mais simples ornamento estético e sim contestação, provocação, finalmente, à construção da voz que diz as coisas que a racionalidade emudece.

No seu inacabado *Tentativa de uma história da poesia lírica*, Herder colocava a hipótese da origem da poesia lírica no “estado mais natural ao homem”<sup>349</sup>, a necessidade e a carência dos povos, atendidas pela religião. A poesia, nesse sentido, era efetiva e estava definida pela paixão e pela ação e, por sua vez, o poeta – muitas vezes sacerdote e governante, douto e herói

---

<sup>346</sup> PRIETO, Martín. “En la biblioteca, trabajando”, 2001, p. 143.

<sup>347</sup> RUBIO, Alejandro. “Ars poetica”, 2001, p. 160.

<sup>348</sup> PRIETO, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de LI.RI.CO*, n.3, p. 40.

<sup>349</sup> HERDER, Johann Gottfried. *Tentativa de uma história da poesia lírica*, 2018, p. 49.

– era um mediador entre a natureza e os homens, de índole sobre-humana e até divina, porque o conteúdo ou modo de apresentação de seus versos ultrapassava a capacidade de invenção dos homens. Nesse estado de coisas, a poesia lírica participava da história e esse era seu valor. Se, agora, seguimos Rubio e entendemos a poesia lírica apenas como uma manifestação social própria da história da poesia, com a morte da lírica, ele buscava explicitar a ameaça do monstro, ateia e anaurática. No entanto, no 2001 argentino, as mães da poesia voltaram a ser a necessidade e a carência, embora (des)atendidas por outra religião, a religião do dinheiro. A poesia monstruosa trazia consigo alguma sobrevivência do seu passado lírico: a poesia era, mais uma vez, *pathos* e ação.

A poesia ou, melhor dizendo, a ideia de poesia que ainda parece vigorar, está presa a uma distinção dos tempos que já Aristóteles fazia entre um tempo de liberdade, alheio a qualquer tipo de determinação e necessidade, esforços ou preocupações e outro tempo dedicado a produzir o útil e preciso, o tempo de trabalho. A divisão do tempo descansava na existência ou na falta do ócio. O momento da filosofia e, por isso mesmo, da poesia estava além do trabalho, da necessidade e da utilidade. Os homens livres não trabalhavam, os indignos sim, comerciantes, escravos e párias. Se a Reforma protestante modificou a noção de trabalho, depositando nela uma dimensão teleológica de redenção e glória, também mudou a ideia de ócio, agora tempo livre do trabalho (é verdade, já não é o ócio a perspectiva a partir da qual se define o tempo e sim sua contraparte, o trabalho) usado para recuperar a capacidade laboral e voltar, com mais forças, às tarefas. Agora não há mais um verdadeiro descanso do trabalho, apenas pausas. Não há mais um tempo além do trabalho, todo tempo é tempo de trabalho, embora profanado, sem glória nem redenção.

Numa crônica em *El País*, da Espanha, César Aira propunha pensar novos valores – porque os valores são históricos e os acontecimentos do dezembro de 2001 argentino tinham mudado nossa história – para esses monstros que exigiam uma redefinição da arte e da literatura desses tempos. A anedota que apresentava para fundamentar seu raciocínio eram os livrinhos de poesia<sup>350</sup>, “*gratuitos y fantasmales, accidentes de la Historia que ilustran ejemplarmente*”<sup>351</sup>,

---

<sup>350</sup> Tamara Kamenszain também chamou a atenção sobre o aspecto material da poesia recente: “Até o formato dos livros desses poetas parece querer dessacralizar o que, para mencionar a separação à qual fora submetido, chamamos de literário entre aspas. São livros de formato reduzido, cuja precariedade pressupõe lidar com um objeto que se assemelha mais a um brinquedo perecível do que a um fetiche intelectual e pressupõe também guardá-los na biblioteca correndo o risco de ficarem acaçapados atrás dos grandes volumes. Nesse sentido, deveríamos dizer que talvez estejamos diante de um novo tipo de objeto – ex-livros carentes de *ex libris* –, que não foi pensado para ser arrumado nesse móvel que exhibe na sala da modernidade um estoque de cultura morta”. KAMENSZAIN, Tamara. “Testemunhar sem metáfora (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)”, 2019, p. 11.

<sup>351</sup> AIRA, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, *El País*, 7 de fevereiro de 2002.

que tinham sido impressos graças à promessa de um edital do Ministério da Cultura que, no contexto da crise, foi – no melhor dos casos – pago muito *a posteriori* e com as editoras quebradas. Esse foi o caso, por exemplo, de Ediciones del Diego ou de Belleza y Felicidad (“el nombre es todo un programa de resistencia”<sup>352</sup>, dirá dela Aira). Se “[a] arte acaba sempre por ser negociável, portanto aceitável; basta para isso confiná-la nos lugares que garantem sua guarda, ou seja, sua imunidade”<sup>353</sup>, a garantia que o subsídio público dava a essas obras assegurava sua auratização. Porém, a irrupção da crise, a desvalorização da moeda e a quebra das editoras cortaram o caminho triunfal dos monstros e os poemas perderam – ou pelo menos suspenderam – seu poder aurático, aquele próprio do rei Midas de exercer uma auratização sobre seu entorno próximo. De todos modos, assegurava Aira, com os valores do passado, esses poemas eram uma fraude. Com os valores do presente, “estos poemas toman un color de necesidad”<sup>354</sup>. E se, como afirma Byung-Chul Han, “[e]l dinero es un objeto particular, puesto que *es el valor*”<sup>355</sup>, a proposta de Aira era similar à contemporânea dos Vênus<sup>356</sup>. Novas definições, novos valores: da fraude à necessidade esteve a monstruosa poesia da virada do século, obras sem rabo nem cabeça<sup>357</sup>, que, como as diferentes moedas nacionais e estatais que começavam a circular naquela época, procurava ser outra forma de troca, moeda de escasso ou nulo valor, inestimável em todo caso, interrupção dos fluxos do tempo, busca do tempo usurpado e reconfiguração do futuro, acontecimento fulgurante apenas medido a plena perda, gratuito e fantasmal.

---

<sup>352</sup> Ibidem, s/p.

<sup>353</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Comemorar sobre o fio”, 2019, p. 55.

<sup>354</sup> AIRA, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, *El País*, 7 de fevereiro de 2002.

<sup>355</sup> HAN, Byung-Chul. *Topología de la violencia*, 2016, p. 24.

<sup>356</sup> Cf. STEGMAYER, María. “Bajo el signo de Venus: deseo, amistad, política en la Argentina post-2001”, 2017, p. 136-151.

<sup>357</sup> Tomo emprestado de Didi-Huberman esse conceito que, diferentemente das obras primas, obras cujo valor não se alteraria jamais, num sentido metafísico, “visam menos à derrubada pura e simples de todos esses valores – o que estava em jogo nas marteladas nietzschianas – do que um deslocamento perpétuo, modesto e obstinado, do valor em geral. Sua economia é aquela, heurística, do *inesgotável*, mas também do *inestimável*: ou seja, a que deriva de uma escolha ética. Elas não têm por objetivo levar ao extremo um sistema de valores partilhado por todo mundo, o “Mundo da arte”, entenda-se. Mas recolocar *alhures* a questão do valor, de maneira que o *para si* da obra se torne um verdadeiro *para outrem*, ainda que esse outro esteja excluído de nosso “mundo da arte”, inomeado por ele, impensado nas majestosas ladainhas de grandes nomes de que é tecida nossa história da arte, essa triunfal narrativa do valor” (DIDI-HUBERMAN, Georges. “A obra sem mestre”, 2019, p. 11). Agora, se a história da arte, e Didi-Huberman está pensando aqui nas artes visuais, especialmente, é uma narrativa triunfal do valor, isto é: ascendente e progressiva, cabe pensar para a história da poesia ou, pelo menos, da poesia contemporânea argentina, num relato triunfal ou, antes, num relato icariano?

## Mal de Plata

No deslizamento semântico que Federico Manuel Peralta Ramos propunha em 1981, a cidade de Mar del Plata se transformava em Mal de Plata. Esse oráculo involuntário cobraria força nas periódicas crises argentinas, nas quais a cidade assistiria a renúncia de prefeitos, saqueios, levantes e uns índices altíssimos de desemprego, os mais altos do país (24,6% em julho de 2012, 13,4% em setembro de 2019, 26% em setembro de 2020, segundo dados do INDEC). A leitura de alguns poemas feitos nos últimos anos na cidade – ou atrelados a ela –, permitem escutar o barulho da época. Desenhando “un recorrido por un circuito poético”<sup>358</sup>, tal e como propôs Matias Moscardi na sua *Antología de poesía argentina contemporánea en Mar del Plata. Las olas y el viento*, publicada em 2015, se interrogará esse “*sensible más o menos común en cuanto a las ideas de poesía que trae esta marea*”<sup>359</sup>, procurando ver / ouvir os vínculos entre poesia, dinheiro e trabalho, entendendo os poemas enquanto dispositivos hápticos / ópticos do contexto. Em Mar del Plata está grafado o mesmo metal que dá nome ao país e que, para todos seus habitantes, significa o nome mais habitual do dinheiro, aquilo que, na cidade, seguindo a Peralta Ramos – aliás, descendente do fundador da cidade –, é um mal (**Figura 12**). Essa falta de dinheiro (“andar mal de plata”) faz da cidade um espaço da falta, do vazio, da crise, do mal. Escutemos o barulho da cidade de Mal de Plata.

**Figura 12: Mal de Plata, Federico Manuel Peralta Ramos. Fonte: Diario La voz (<https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/retrato-de-un-artista-psicodiferente>)**



<sup>358</sup> MOSCARDI, Matias. “Sucundún, sucundún (a modo de prólogo)”, 2015, p. 8.

<sup>359</sup> Ibidem, p. 11.

O próprio Matías Moscardi, em *Los círculos del agua*, de 2006, um dos seus primeiros livros publicados, denunciava uma das maldições de Mal de Plata: a profusão de grupos de *covers*, evidência tanto da falta de entusiasmo dos bares e das produtoras locais pelos projetos independentes, quanto do simulacro que muitas vezes define à cidade:

*Punk is not dead*, pero eso no soluciona las cosas. El gordo Gastón Leandro copa todos los bares de Mar del Plata: porque canta los temas que quieren escuchar las minitas (el Cover: *esa dañosa versión de la Nada*). El parche del Baterista Grunge dice Chaka y su banda se llama “*Death to Fat Leandro*”. Jajá. “No, mentira, todavía no se nos ocurrió nada”. Todo bien, gordo, pero no nos robes la plata del bolsillo.  
¿Por qué no componés una canción que diga que en invierno no hay guardavidas y que los chicos miran desde la escollera de la Flecha cómo el bajo de Cristo se hunde entre las olas oscuras, en un día antiestético?<sup>360</sup>

O Gordo Leandro vira, desse modo, a personificação da maldição que tira o trabalho dos músicos marplatenses e, com isso, a possibilidade da subsistência.

Em uma série de poemas de Gastón Franchini, *Game over*, de 2003, o poema registra o que acontece do lado de cá das vitrines:

## II

la camisa cuesta  
\$12  
los zapatos  
\$25  
veo mi cara reflejada  
en la vidriera

## XVIII

un chico hambriento mira la vidriera  
donde en un televisor (*en una charlatana  
película Rusa*) un chico hambriento  
mira por el vidrio girar un pollo<sup>361</sup>

A vitrine, porém, não é transparente: reflete só a impossibilidade de satisfazer o desejo, reflete o próprio sujeito desejando. As cenas revelam que a opacidade da superfície é uma qualidade

<sup>360</sup> MOSCARDI, Matías. *Los círculos del agua*, 2015, p. 13.

<sup>361</sup> FRANCHINI, Gastón. “Gastón Franchini”, 2015, p. 91-92.

não imanente e sim acidental, econômica no caso. Em outras cenas de cunho rural ou de uma urbanidade precária ou marginal, Franchini demonstra que esse acidente, a crise, atinge outros territórios e sujeitos: “la fregona de finlandia / solo puede vivir / buscando trabajo / friendo cebolla / salando la res”<sup>362</sup>. Em *La cola del león* aparecem cenas similares, dessa vez recuperadas da infância:

habíamos nacido en una familia de locos  
y eso éramos:  
varios tipos flacos y de anteojos.  
juntábamos cosas de la calle  
y después las vendíamos por monedas,  
o con un destornillador, haciendo palanca,  
le sacábamos las chapas a los autos  
y las cambiábamos por helados de agua.<sup>363</sup>

O território da infância ou juventude não aparece idealizado: é o território das brincadeiras, sim, mas também é o território dos primeiros empregos ou *changas*: ajudar o pai no conserto de televisores (“el león”), usufruir do veículo paterno consequência do escambo (“los cuatrerros”). Desse modo, indo da infância ao presente, o acidental vira imanente e a crise parece ser algo perpetuo, incessante, já não mais periódico.

O resgate das cenas críticas de “un país en erosión”<sup>364</sup> também se lê em *Volver*, de Esteban Quirós:

Hay veces que voy al mar o a tomar algo  
con Julia –que estudia para enfermera–  
al lugar donde nos conocimos.  
Está igual: los mozos  
cada vez cobran menos  
y mendigan monedas cuando acaba su turno  
cerca de la Terminal.<sup>365</sup>

Esse local continua sempre igual e, portanto, decrépito, mas, de novo, não de um modo imanente e sim acidental: a decadência se registra não no lugar em si mas no estatuto dos garçons, metonímico do salário deles. Em outro poema, nas ruas que vão para o mar se adivinham “las ávidas calles que mendigan / un billete roto, un cigarrillo empezado”<sup>366</sup>. A cidade, nesse *retorno* – dado que Quirós é um dos tantos argentinos que mora no exterior,

---

<sup>362</sup> FRANCHINI, Gastón. *Aguirre*, 2009, p. 14.

<sup>363</sup> FRANCHINI, Gastón. “Renacuajos”. *La cola del león*, 2016, p. 14.

<sup>364</sup> QUIRÓS, Esteban. “14”, *Volver*, 2016, p. 50.

<sup>365</sup> QUIRÓS, Esteban. “3”, *Volver*, 2016, p. 39.

<sup>366</sup> QUIRÓS, Esteban. “7”, *Volver*, 2016, p. 43.

integrante dos incessantes fluxos e refluxos da maré migratória – aparece levemente distorcida, estranhada, alheia<sup>367</sup>, porém sempre em crise, última lembrança do país abandonado.

*Dos mil doscientos ochenta y uno* é o título do primeiro livro de Agustina Catalano e é, também, o número da rua onde o poema, agora, após mais uma mudança, se localiza. Essa mudança implicou uma nova perspectiva para olhar o mundo ao redor e uma espécie de ingresso na vida adulta. No segundo texto do livro, lemos: “En este momento la imaginación no me sirve, necesito cosas concretas, precios accesibles y lugares donde poder comprar ollas, cortinas, toallas, platos, vasos. Las cosas materiales no son menos importantes que las espirituales. Eso es mentira”<sup>368</sup>. A anterior imaginação da casa própria se contrapõe, no tempo-agora, às coisas concretas ou, melhor dizendo, ao valor das coisas concretas e desvela tanto a falsa hierarquização entre o espiritual e o material quanto certa relação entre o tamanho da casa e o preço das coisas: “Mi pozo es un pocito. Prefiero las casas con pocos espacios y con pocos metros. Un lugar amplio sería demasiado grande para mí y todo tendría más longitud como estar sola o el precio de las cosas”<sup>369</sup>.

Aplicados em primeiro lugar aos locais comerciais do bairro, os parâmetros da economia logo serão relacionados à solidão e a possibilidade do encontro com o outro:

Los almacenes del barrio no tienen mercadería. No es una crisis ni un desabastecimiento. No tienen productos para ofrecer. Siento pena por ellos cada vez que pregunto por algo que no tienen. Es como si me dijeran “no puedo darte nada”. ¿Y pensarán que tienen el peor negocio de todos? ¿Quién no pensó alguna vez que era el peor?

En muchas relaciones, aun en las comerciales, siempre hay una parte que tiene poco para ofrecer. Por alguna razón extraña esas relaciones duran mucho tiempo y seguimos yendo a los almacenes vacíos. Para mí, es igual: nadie tiene lo que necesito.<sup>370</sup>

Pouco depois se perguntará: “¿por qué una persona sola no puede ser una familia?”<sup>371</sup>. A definição da família é uma definição econômica. Uma vez namorando e morando juntos, essa união terá seus primeiros problemas por causa do dinheiro:

---

<sup>367</sup> “Esteban Quirós, nacido en Mar del Plata se hizo de un escaque de decir en una playa de afuera de su primer hogar. En ambos, la travesía y la caza los convocaron para dar con esa cuestión no menor de expresar su lengua como una ajenidad, que es el criterio básico de cualquier acción poética: sale de una lengua propia algo ajeno, que se convierte necesariamente en extrañeza”. BALTAR, Rosalía. “Epílogo”, 2016, p. 27-28.

<sup>368</sup> CATALANO, Agustina. *Dos mil doscientos ochenta y uno*, 2014, p. 16.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 46.

Se deben 236 pesos de electricidad y así empieza una de las primeras discusiones de una pareja bastante nueva que todavía puede solucionar las cosas con una sonrisa o con un chiste. Las boletas de electricidad o de gas o de lo que sea sirven muchas veces para demostrar que las parejas no son tan sólidas como las casas y casi siempre se derrumban por causas económicas. Pero también se puede pedir dinero, cuando eso no empeora las cosas y entonces en ese punto la mejor opción es seguir viviendo a oscuras hasta que con el próximo sueldo se puedan pagar las boletas vencidas y ver todo con más claridad.<sup>372</sup>

Na casa que habita o poema de Agustina Catalano, as redes que vão se tecendo para definir àquela nova vida têm no dinheiro um ponto que liga muitas outras questões. E o afetivo não se mantém alheio a isso: a chegada de uma quantidade de dinheiro extra ganha no Cassino trará, talvez, uma felicidade extra. Assim, o pensamento econômico vincula, em relações de causa – consequência, os aspectos da nova vida em uma espécie de tentativa por definir, primeiro, como viver e, segundo, como viver juntos. Para sair desse raciocínio, como se fosse a Matrix, o jovem casal continua indo no Cassino para tentar entender o funcionamento das redes:

¿Por qué siempre tengo que elegir entre ser feliz o tener dinero? Fuimos otra vez al Casino y perdimos lo poco que teníamos para sobrevivir el fin de semana. Volvimos a casa reflexionando sobre el dinero y la felicidad. ¿Estamos yendo al Casino porque nos divertimos o vamos a perder el dinero que tenemos para asegurar que somos felices?<sup>373</sup>

Esse equilíbrio sempre desequilibrado entre o material e o espiritual – que são a mesma coisa para Agustina Catalano – se mantém ao longo do texto e define o viver juntos. O poema vai se estabelecendo como o registro da economia do casal. A poesia, então, não se imagina como espaço utópico de afastamento da realidade e sim como modo de compreender o que está acontecendo no aqui e agora, se sujando nas contas dos ganhos e das despesas. No registro da poesia, assim, vai se estabelecendo a soma de trabalho cotidiano que o amor precisa para seguir em pé. Nesse sentido, o registro do poema é um artefato que se contrapõe à poeira da maquinaria Disney, segundo Andrés Gallina e Matías Moscardi: “En el gran cosmos de Disney reside una metáfora clave para pensar la primera fase del amor: todo es fantástico, no hay por qué imaginar lo desagradable; todo se transforma en oro, nadie trabaja y, a cambio, lo único que abunda es

---

<sup>372</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 54.

la riqueza”<sup>374</sup>. O registro faz aparecer na superfície o processo gradativo do amor no casal, seu surgimento e sua história. O amor enquanto processo é um trabalho e os amantes seus operários.

Outra mudança e outro tipo de verso caracterizam seu livro mais recente, *El tamaño de mis miedos*, de 2018. A partir das palavras mais usadas pelo casal em seus primeiros anos, conforme a pesquisa de uma universidade, a voz do poema começa a colocar em números (tal o título do poema) o salário, o tempo de convivência, os livros, as despesas das contas do mês anterior e a média de encontros sexuais semanais. A estabilidade amorosa não garante, agora, estabilidade emocional para encarar o mundo do trabalho e da economia de subsistência:

me desespera  
ser ahora una carpeta amarilla  
que vive entre otras iguales  
dentro de un cajón húmedo  
en el Ministerio de Educación<sup>375</sup>

Ser bolsista na Argentina é considerado um trabalho e, diante da perspectiva de quatro ou cinco anos com um salário fixo, a voz falante sente “ter futuro”, embora para o Ministério sua vida não esteja contemplada e seja apenas mais uma pasta. Diante da escrita institucional estatal, então, se situa o poema, que restaura – a partir do trabalho – a condição subjetiva. O trabalho e sua falta, sinônimo do “mal de prata”, para aqueles que nascemos ou crescemos nos períodos de crise de uma cidade maldita, modifica os atributos e o que era acidental vira imanente.

Se no poema de Fernanda Mugica, “tampoco subestimar la belleza de la coca-cola”, o dinheiro aparece como *souvenir* ou marcador de livro, em todo caso, obsoleto e numa moeda ultrapassada (“un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan”<sup>376</sup>), verso que, aliás, dá sintomaticamente título ao livro, nos últimos poemas de Flavia Garione, por sua vez, o trabalho na docência e, com ele, o salário escasso, surgem como uma preocupação constante e cotidiana que escande o ritmo dos versos situados na cidade maldita, da “crisis cotidiana y la manera de vivir con ello”<sup>377</sup>. Essa preocupação constante, por outro lado, impede pensar ou, pelo menos, pensar pouco (“Pizza vegana”). As anotações sobre o colégio que perpassam o poema de Garione se sabem vinculadas ao desastre estatal, do qual ninguém escapa e, numa paranoia geral, aquele que tenta fugir ou apenas se salvar é visto com desconfiança:

---

<sup>374</sup> GALLINA, Andrés e MOSCARDI, Matías. *Diccionario de separación: de Amor a Zombie*, 2016, p. 63.

<sup>375</sup> CATALANO, Agustina. “2”. *El tamaño de mis miedos*, 2018, p. 26.

<sup>376</sup> MUGICA, Fernanda. “tampoco subestimar la belleza de la coca-cola”. *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*, 2018, p. 15.

<sup>377</sup> GARIONE, Flavia. “Mar del Plata”. *Se oyen gritos de chicas por las noches*, 2019, p. 40.

## SEPTIEMBRE

La gente anda asustada por la corrida del dólar  
nadie anda por las calles  
las amigas estuvieron pésimas.  
Se me acusa  
¿amarrocar, yo?<sup>378</sup>

Se antes, se referindo ao debate sobre a legalização do aborto, tinha escrito “La vida pública realmente nos está tomando”<sup>379</sup>, pouco tempo depois o público invadirá de tal modo a intimidade que já não se diferenciarão seus limites:

### Unos senadores

Unos senadores votaron  
para que murieran mujeres,  
y hoy me llegaron 10.000 de gas  
por prender la estufa en invierno.  
Soy docente de literatura  
y cobro muy poquito  
pero me gusta mi trabajo,  
hay días que lo hago con ganas,  
pero cobro tan poco  
que cuando lleno la heladera de verduras  
me pongo contenta,  
una fiesta de repollitos y tomates cherrys.  
Estamos saliendo a las calles casi todos los días  
y ya no pensamos tanto en escribir poesía  
ni en ser cancherxs  
explotan las escuelas  
es algo que yo no sé,  
hay una nube de desazón.<sup>380</sup>

Diferentes elementos do contexto e da intimidade, misturados e indistinguíveis, aparecem encadeados como premissas de um raciocínio cuja conclusão é a confusão que arrasa tudo, inclusive a vontade de escrever poemas. Por sua vez, a economia do país ameaçará, diretamente, “con destruir aún más nuestro precario estilo de vida”<sup>381</sup>. A última coisa que prevalece e resiste, nessa matrioska das consequências do desastre neoliberal, é um corpo. O cuidado desse corpo justificará a escrita do poema.

---

<sup>378</sup> GARIONE, Flavia. “Pizza vegana”. *Se oyen gritos de chicas por las noches*, 2019, p. 16.

<sup>379</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>380</sup> GARIONE, Flavia. “Unos senadores”. *Se oyen gritos de chicas por las noches*, 2019, p. 20.

<sup>381</sup> GARIONE, Flavia. “Pizza vegana”. *Se oyen gritos de chicas por las noches*, 2019, p. 17.

Se tudo leva a pensar nas similitudes com a crise argentina de 2001, a diferença pode ser achada rapidamente na vida daqueles corpos migrantes, muitos ainda em perigosas condições de ilegalidade:

Conocí argentinos ilegales que se habían ido en 2001.  
Si vuelven ya no pueden entrar otra vez,  
como Ante la ley pero más abstracto.  
Sólo tienen una posibilidad y no deben desperdiciarla.  
Nadie les dice nada mientras trabajen muy duro para otros,  
no tienen vidas lindas  
pero pueden comprar cuatriciclos.  
Igual, siguen siendo pobres.  
Viven en zonas fabriles  
y son despreciados por algunas personas que los contratan.  
Escondidos de los demás,  
no se quejan  
siguen adelante.<sup>382</sup>

O sonho americano se revela um pesadelo. Estados Unidos não é mais uma saída da crise. O contexto, além disso, se diferencia no que tem a ver com os coletivos: agora há um reconhecimento nos corpos que estão na rua como próximos e são esses corpos, dentre os quais o próprio, os que devem ser defendidos sem se separar na individualidade.

Muitos dos textos recolhidos em *Se oyen gritos de chicas por las noches* e em *Lumpenproletariado*, ambos livros publicados em 2019, apareceram antes no blog de Garione, *Mi mente es como un DJ malo*. Em “Más me vale salir de este día”, diante das críticas dos colegas da instituição pelo seu engajamento coletivo, se definia: “Soy hija de docente y vengo de una familia trabajadora”<sup>383</sup>. Um pouco antes, nesse mesmo mês, consequência da “macrisis”, publicava um anúncio procurando emprego, com ironia e desencanto, enumerando os diferentes trabalhos feitos, as suas habilidades e a sua ampla vontade. Já no topo do cansaço, no dia do seu aniversário, se revelará contra a exigência da felicidade, do bom humor e do sacrifício: “porque ahora, además, también hay que vivir relajada / Y no exigir nada / y no quejarse nunca / y hacer todo bien / y estar siempre felices / y sacrificarse sacrificarse / romperse el alma”<sup>384</sup>. Embora quando publicados em livros os poemas costumam ser recortados e modificados, atender ao blog dela é prestar atenção a uma obra em progresso, se fazendo. Por isso, talvez, ali são mais recorrentes as alusões à crise e ao emprego no colégio, e a cotidianidade da escrita

---

<sup>382</sup> GARIONE, Flavia. “El otro día a la madrugada tuve una revelación”. *Se oyen gritos de chicas por las noches*, 2019, p. 21.

<sup>383</sup> GARIONE, Flavia. “Más me vale salir de este día”. *Mi mente es como un DJ malo*, 25 de fevereiro de 2019.

<sup>384</sup> GARIONE, Flavia. “14 de mayo”. *Mi mente es como un DJ malo*, 14 de maio de 2019.

ganha outros contornos, associados mais ao imediato: em “Adiós escuela secundaria”, por exemplo, a chegada da bolsa do CONICET permite, depois de fazer o exercício de se lembrar de todos os empregos do passado (“hice muchas cuentas y me di cuenta de que ese tipo de trabajos me iban a robar la vida y no se justificaba”<sup>385</sup>), deixar o trabalho no colégio.

Se a maldição da cidade se propaga a uma certa ideia de entender a poesia, isso se faz evidente na poética de Nicolás Pedretti:

Está lloviendo. No estoy en un café, no miro a la gente ni los colores de los paraguas. Ni me preocupa agregarle algún sentido estúpido a las cosas que se van mojando, a las gotas sobre el asfalto, y tal. No me ataca ninguna inquietud existencialista. No estoy en París y ni siquiera en Buenos Aires. No tengo Mp3. Está lloviendo, me estoy mojando, voy a trabajar.<sup>386</sup>

A necessidade de dinheiro e a urgência do trabalho modificam a escrita do poema e a sua inserção na tradição da poesia. Assim, a situação periférica de Mar del Plata acaba incidindo na desmitificação dos *topoi* poéticos. O Mal atinge até os lugares comuns da história da poesia. O Mal oferece novas possibilidades a uma poesia que se considerava em crise e era só uma desculpa para restaurar antigos valores autônomos.

---

<sup>385</sup> GARIONE, Flavia. “Adiós escuela secundaria”. *Mi mente es como un DJ malo*, 4 de março de 2019.

<sup>386</sup> PEDRETTI, Nicolás. *Fabián Gianola y otros poemas*, 2015, p. 9.

## **Cena 2**

## O dinheiro, um coquetel molotov<sup>387</sup>

O gesto da criança que Henri Cartier-Bresson fotografou em 1952, *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin* (**Figura 13**), reaparecerá uns 15 anos depois, em algum lugar da Argentina, o menino carregando dessa vez uma garrafa só. Escutamos no fundo um som alegre, decorrente da música “Gracias a Dios” de Palito Ortega, de muito sucesso naquela época. Contudo, o intertítulo nos anuncia que o que a seguir veremos é um tutorial sobre como fazer um coquetel molotov. Uma sequência de imagens de crianças pobres ou, melhor dizendo, empobrecidas dá lugar à aparição do nosso protagonista que, feliz, carrega no colo uma garrafa do tamanho do seu tórax. Aos poucos, começa a ser seguido, como se de uma procissão se tratasse, por outras crianças e alguns adultos, até que em algum ponto deposita a garrafa no chão. Como num passe de mágica, a garrafa, logo a seguir, aparece limpa sob uma mesa, junto com um galão de gasolina, um funil, uma rolha e um pano de algodão. Passamos de uma sequência narrativa a uma sequência expositiva, onde seremos introduzidos à elaboração caseira de um coquetel molotov cujo objetivo, segundo a voz em off da mulher nos adverte, deverá ser não uma pessoa e sim um local ou objeto. O anterior corresponde ao trecho dirigido pelo então publicitário Eliseo Subiela do filme coletivo e clandestino *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (**Figura 14**) que, quando recuperado e exibido recentemente na Televisão Pública da Argentina, foi expressamente censurado sob a justificativa de incitar à fabricação de coquetéis molotov<sup>388</sup>.

Em 1970, no Brasil, Cildo Meireles produziu um desdobramento da série de trabalhos intitulada *Inserções em Circuitos Ideológicos: o Projeto Coca-Cola*<sup>389</sup> (**Figura 15**), metáfora do *Projeto Cédula*<sup>390</sup>. As garrafas retornáveis de Coca-Cola de 290 ml eram retiradas da circulação comercial para serem manipuladas mediante o processo de decalque com instruções ou mensagens, informações e opiniões críticas, para logo serem devolvidas e colocadas novamente em circulação. O texto em letras brancas passava despercebido com a garrafa vazia, e era só notado uma vez preenchida do escuro refrigerante. O que se procurava não era produzir

---

<sup>387</sup> Escrito junto com Natalia Pérez Torres.

<sup>388</sup> Pode ser encontrada ainda no YouTube essa emissão:

<https://www.youtube.com/watch?v=mmS8Li9hEDQ&t=2035s>

<sup>389</sup> Conforme Frederico Moraes, a intenção de Cildo Meireles nas *Inserções* era, dado que a “embalagem é sempre um veículo ideológico”, no caso do *American way of life* e até da pop art, “fazer um trabalho de neutralização da propaganda ideológica, que é sempre anestésico” (“A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica”, 2017, p. 174).

<sup>390</sup> Esse vínculo se fará explícito em outra obra, *Zero Cent* (1978-1984/2013), moeda cuja face é precisamente uma garrafa de Coca-Cola.

uma série de obras de arte e sim ativar uma resposta no receptor (entre o espectador e o consumidor) da garrafa. Uma dessas intervenções em particular explicava como confeccionar, a partir da própria garrafa, um coquetel molotov: pano, fita adesiva, gasolina.

**Figura 13: *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin*, Henry Cartier-Bresson**  
Fotografia, 40,5 x 30,5 cm  
Fonte: Musée Carnavalet, Paris



**Figura 14: Fotograma de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, Eliseo Subiela**  
**Fonte: Televisión Pública Argentina**



**Figura 15: *Inserções em Circuitos Ideológicos: o Projeto Coca-Cola*, Cildo Meireles**  
**Serigrafia sobre vidro, 17,8 cm**  
**Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo**



**Figura 16: Sandinistas nos muros do quartel-general da Guarda nacional: o homem-molotov, Estelí, Nicaragua, 16 de julho de 1979, Susan Meiselas**  
Fonte: Instituto Moreira Salles



Na retrospectiva de Susan Meiselas, *Mediações*, curada por Marta Gili, Pia Viewing e Carles Guerra para o Instituto Moreira Salles de São Paulo, que aconteceu entre o dia 15 de outubro de 2019 e o primeiro de março de 2020, estava *Sandinistas nos muros do quartel-general da Guarda nacional: o homem-molotov, Estelí, Nicaragua, 16 de julho de 1979* (**Figura 16**), a icônica imagem de um “homem-molotov” registrada por Meiselas durante a Revolução Popular Sandinista que começou naquele ano de 1979 e se estendeu até 1990. Nela vemos não só a forma concreta do coquetel molotov (feito com uma Pepsi, no caso), aceso e pronto para ser lançado, também vemos o gesto e a atitude revolucionária própria das insurreições guerrilheiras latino-americanas da época:

Seu uniforme apresenta a boina predileta dos guerrilheiros que surgiram depois do Che e o rosário predileto de todos os rapazes rebeldes de um país católico como a Nicarágua. Está armado com um rifle automático FAL – doado pelo Panamá, a julgar pelo adesivo na culatra – e com um coquetel molotov feito com uma garrafa de Pepsi.

O protagonista é um *muchacho* – os nicaraguenses falavam assim, com uma ternura protetora, dos guerreiros improvisados da Frente Sandinista de Libertação Nacional. É um rapaz mesmo, e não um soldado, algo que tanto a sua juventude quanto seu arremedo de uniforme provam. Ele tem fé, como mostra o rosário. Tem fé no triunfo, como mostra a energia épica de seu gesto e de seu braço. Porém, quando foi possível derrotar um exército só com fé e um coquetel molotov? É justo aí que chegamos ao cerne da foto: embora um rapaz com um molotov estivesse normalmente condenado ao fracasso, ele vai triunfar, pois não tem apenas Deus e a justiça ao seu lado: ele também possui

um FAL. Sem o fuzil, o rapaz é um mártir. Com o FAL, é um herói dos filmes, e todos queremos ser iguais a ele.<sup>391</sup>

A curadoria dedicou um espaço destacado ao gesto incendiário dessa fotografia. Junto a imagem do homem-molotov, que na teoria wamburguiana poderia ser aproximado precisamente da ambivalente definição do herói, “ya asesino, ya santo o mártir”, representação do *pathos* do combate<sup>392</sup>, vemos tanto o contato fotográfico da sequência do registro de Meiselas quanto a variedade de suportes nos quais a foto apareceria durante os anos seguintes: uma caixinha de fósforos, camisas, revistas da Igreja Católica, pôsteres sandinistas, panfletos e distintas reproduções fotográficas (numa, a imagem feita silhueta num estêncil, em outra, num mural popular comemorando os ídolos nacionais), até em publicações contrarrevolucionárias. Apesar das derivas sandinistas, então, a imagem sobrevive na ideia de aquele fogo do coquetel molotov ser capaz de animar outros levantes e se atualiza como memória de um projeto de justiça social cuja latência continua intata. Espécie de dívida ou fantasma, a fotografia de Susan Meiselas lembra o fulgor insurgente que o sandinismo esqueceu.

Uns anos antes, na Colômbia, a grife Coca-Cola reapareceu na obra *Colombia Coca Cola* (1976) (**Figura 17**) do nesse momento também publicitário Antonio Caro, que consistia numa readaptação da icônica tipografia do refrigerante norte-americano para grafar o nome do país. Essa foi a sua segunda tentativa crítica para aproximar o mercado multinacional, o país e a identidade nacional, logo após ter feito *Colombia Marlboro* em 1975 (**Figura 18**), seguindo uma técnica similar. Essa última obra, de algum modo, foi retomada nos dias recentes pela artista urbana Erre em *Más robo* (2018) (**Figura 19**), e passou a estar nas ruas do contexto eleitoral colombiano e não no museu, onde as duas primeiras se encontram<sup>393</sup>, denunciando a corrupção que aparece brincando com a grife dos cigarros Marlboro, onde antes lia-se, graças a Caro, a palavra *Colombia*.

---

<sup>391</sup> GUILLERMOPRIETO, Alma. “O homem-molotov”, 2019, p. 13.

<sup>392</sup> RUVITUSO, Federico L. “El héroe”, 2019, p. 46.

<sup>393</sup> No caso das *Inserções* de Cildo Meireles isso poderia ser considerado contraditório ou, pelo menos, dar uma ideia da potência fagocitante do museu, dado que foram propostas pensadas para circular fora dos meios artísticos, no seio da sociedade, e acabaram sendo expostas nos museus com altos requisitos de segurança.

**Figura 17: *Colombia Coca Cola*, Antonio Caro**  
**Fonte: Museo Reina Sofia**



**Figura 18: *Colombia Marlboro*, Antonio Caro**  
**Fonte: MAMBO**



Figura 19: *MásRobo*, Erre  
Fonte: Fotografia nossa



As três emergências artísticas e a fotografia de Meiselas que até aqui trouxemos podem ser colocadas em paralelo aos acontecimentos de 68, não reduzidos ao Maio francês senão pensados desde as suas particularidades regionais, mais vinculadas a reivindicações populares do que a demandas burguesas do Estado de Bem-Estar europeu, tal e como mostrou, por exemplo, Chris Marker no seu documentário de 1977, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*. Para se inserir nesse contexto, os artistas se apropriaram tanto dos recursos da arte conceitual quanto dos próprios da lógica da guerra de guerrilhas, politizando a arte, o que para Cildo Meireles significava “não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo”<sup>394</sup>. O caráter didático das inserções, presente sobretudo nos dois primeiros casos, que dão instruções de uso imediato, supõe um estreito vínculo entre compreender a obra e colocá-la em funcionamento, entre a sua recepção e a sua ativação. No caso de Caro, diante da aparente leitura fácil das obras, subjaz uma crítica

<sup>394</sup> Cildo Meireles apud. MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (orgs). “Apresentação”, 2018, p. 5.

que se inscreve no entre-lugar do local e do global, lembrando ao mesmo tempo o lambe-lambe que na época circulava nos ônibus bogotanos, produzido em gráficas populares, que dessa vez usaram a tipografia do refrigerante para dizer “Coma-Caca”, e a aproximação do imperialismo à nação.

As três sobrevivências, então, pensadas com Fabián Ludueña como uma “série associativa de imagens”<sup>395</sup>, tiveram como ponto de partida, talvez arbitrário, os acontecimentos de 1968, para indagar os anacronismos do tempo manifestados nas imagens. Esse modo de pensar as imagens, estabelecidas segundo Aby Warburg como “formulações de *pathos* [*pathosformeln*] da linguagem gestual”<sup>396</sup>, isto é, como “un conjunto de elementos plásticos (líneas, efectos de volumen, relaciones espaciales entre las partes) que representan un personaje típico y, a la par, transmiten intensamente su estado psíquico”<sup>397</sup>, começou a ser elaborado ao redor de 1895-1896 quando Warburg presenciou as danças rituais com máscaras dos índios hopi: “Convenci-me de que o homem primitivo, em qualquer parte da Terra, geralmente transfere a sua norma interior ao que, na chamada alta cultura, usa-se representar como um procedimento aparentemente estético”<sup>398</sup>. No caso da fotografia de Susan Meiselas, por exemplo, o gesto transcende o devir do sandinismo e guarda para si uma potência que remete sobretudo à coleção das formas expressivas armazenadas na memória da humanidade, geradas a partir de um “máximo sofrimento primário vivido”<sup>399</sup>, espécie de estado psíquico coletivo:

É preciso investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação através de sua mão.<sup>400</sup>

Deste modo, Warburg planejava uma concepção da história “inquieta y dinámica”, onde “los tiempos del pasado sobreviven o, directamente viven”<sup>401</sup>. Assim, descobrir os fantasmas hospedados nesses gestos artísticos e na particularidade do seu tempo histórico amplia as correlações históricas, expandindo a espessura do tempo de modo retro-prospectivo.

<sup>395</sup> LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*, 2017, p. 79.

<sup>396</sup> WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento”, 2018, p. 93.

<sup>397</sup> BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás. “Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura”, 2019, p. 8.

<sup>398</sup> WARBURG, Aby. “De arsenal a laboratório”, 2018, p. 43.

<sup>399</sup> WARBURG, Aby. “O antigo romano na oficina de Ghilandaio”, 2018, p. 211.

<sup>400</sup> WARBURG, Aby. “*Mnemosyne*. O atlas das imagens”, 2018, p. 220-221.

<sup>401</sup> SZIR, Sandra. “La ninfa”, 2019, p. 24.

Acompanhar as sobrevivências aqui esboçadas permitirá, no percurso do texto, situar acontecimentos recentes em projeções do passado que, no político e no econômico, se pensavam clausuradas, desaparecidas. Em se tratando de imagens que surgem da relação entre arte e dinheiro, optamos pelo olhar metodológico proposto por Didi-Huberman em *Levantes*, pois nossa seleção é perpassada por um sentido que vai ao encontro de diversas temporalidades entrecruzadas e superpostas para, por fim, compreender a política e a economia como parte da violência do Estado.

Entre o *ready-made* e o *objet-trouvé*<sup>402</sup>, entre um ser-qualquer-coisa e a assinatura do artista<sup>403</sup>, entre a subtração e a adição<sup>404</sup>, nos três casos se trabalha com o já-dado, a pólvora mesmo, mecanismo de combustão anômica. E o que era o já-dado, isto é: o real, naquele momento? As ditaduras, os estados de exceção, as guerras civis e os conflitos armados internos, o endividamento econômico, a Guerra Fria, o capitalismo e o seu fantasma vermelho. Nessa constelação de fatores, a relação arte / vida se faz evidente à medida que implica uma sobrevivência do coletivo. Deslocando o cotidiano para o espaço da arte, a arte se aproxima do cotidiano para transformá-lo.

“Hoje, o real, como palavra, como vocábulo, é utilizado essencialmente de maneira intimidante”<sup>405</sup>, começa afirmando Alain Badiou no seu livro *Em busca do real perdido*. O real seria mais uma imposição ligada ao concreto do que uma invenção. E qual é o real de hoje para Alain Badiou? Segundo ele, o real contemporâneo é o capitalismo imperial mundializado cujo semblante é a democracia institucional, estatal, regular, normatizada. A via de acesso e braço armado desse real contemporâneo é a economia, sobre o real “é ela que sabe”<sup>406</sup>. Embora o real daquelas três emergências artísticas não fosse democrático, segundo os termos utilizados por

---

<sup>402</sup> Segundo Bugnone e Capasso, nas *Inserções*, Cildo estaria invertendo o processo duchampiano: “en vez de colocar objetos del cotidiano en el circuito del arte legitimado, mantiene esos objetos en su ambiente de circulación habitual –en este caso, en el circuito de consumo de mercancías–, de manera de propiciar la posibilidad de existencia del arte en un circuito que no sea el de la galería de arte o del museo. Es decir que en convergencia con lo propuesto por Vigo, se cuestiona al objeto de arte, por lo cual ya no importa el objeto físico en tanto obra de arte (las botellas o los billetes) sino la acción y sus intenciones, y opone también a sus espacios de circulación tradicionales y legitimados” (BUGNONE, Ana e CAPASSO, Verónica. “El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2017, n. 29, v.3, p. 547-548). Mas, além ou aquém do museu e antes ou depois das garrafas entrarem no circuito, o que está propondo Cildo Meireles é a definição da arte como gesto.

<sup>403</sup> César Aira, no seu ensaio “Sobre el arte contemporáneo”, apela ao conceito difamatório de “qualquer coisa”, esgrimido por aqueles que ele chama de Inimigos da Arte Contemporânea, para salientar o fato da exigência colocada na arte contemporânea de ter uma função social, de ajudar na circulação de valores, de ser útil, ter um fim determinado e ser compreensível de uma forma imediata. A conjunção desse ser qualquer coisa da obra e da assinatura do artista tira a obra de arte contemporânea desses padrões e valores modernos. Cf. AIRA, César. “Sobre el arte contemporáneo”, 2016, p. 38-46.

<sup>404</sup> Cf. RANGEL, Daniel. “Ready Made in Brasil”, 2017.

<sup>405</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, 2017, p. 7.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 10.

Badiou, e fossem antes regimes ditatoriais, com a exceção da Colômbia, começou a ser desenvolvida naquela época, auxiliada pelo uso institucionalizado da força repressiva, a concepção da economia enquanto uma intimidação do saber do real que submetia a vida coletiva a formas de organização que prepararam o terreno para a recepção latino-americana do neoliberalismo.

Num debate no MAM-RJ, em abril de 1970, Cildo Meireles apresentou um texto fundamentando as *Inserções*: “1. existem na sociedade determinados circuitos ou mecanismos de circulação; 2. esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções; e 3. isso sempre ocorre quando as pessoas as deflagram”<sup>407</sup>. O segundo desdobramento de *Inserções em circuitos ideológicos* é o *Projeto Cédula*. Carimbada à base de tinta em cédulas de um cruzeiro a pergunta “Quem matou Herzog?” (**Figura 20**), o projeto visava denunciar a violência e o terrorismo de Estado da ditadura militar instalada desde 1964 no Brasil, fazendo uso do fluxo contínuo de notas como estratégia para veicular um contra-discurso<sup>408</sup>. Oficialmente, o regime informou que o jornalista tinha se suicidado usando a fita do macacão de presidiário. As perícias posteriores constataram que foi torturado e assassinado no DOI-CODI em São Paulo. Em 2013, o mesmo projeto denunciará o desaparecimento e posterior morte do pedreiro e residente da Rocinha, Amarildo, no Rio de Janeiro. Desta vez cédulas de dois reais circularam com a legenda “Cadê Amarildo?” (**Figura 21**) para questionar o uso repressivo das forças que, como um resquício da ditadura, ainda permanecem. Entre as duas manifestações, situa-se outra variante do projeto com a legenda “POR QUE TONINHO DO PT FOI ASSASSINADO?”, aparecida ao redor de 2001, na ocasião da morte do então prefeito de Campinas. Mediante a retomada recente do *Projeto*, na vandalização das notas, um dos símbolos nacionais e o substituto universal por antonomásia, Cildo Meireles chamou a atenção para o fato de que, embora entre ambas manifestações artísticas no Brasil se passou do regime militar à “democracia” e do cruzeiro para o real, o uso da violência continuou sendo monopólio do Estado, que a utilizou já não contra uma oposição ideológica e sim preferencialmente contra as minorias.

---

<sup>407</sup> MORAIS, Frederico. “A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica”, 2017, p. 174.

<sup>408</sup> Diferentemente do que acontece com a garrafa de Coca-Cola, afirma Victor Hermann Mendes Pena, “Já a cédula tem plena vocação anônima. Não chama atenção de ninguém precisamente porque seu circuito ocupa máxima extensão; não aparenta ter valor em si porque é pura equivalência – vale somente pelo uso”. (MENDES PENA, Victor Hermann. “Deflagar o zero: observador e linguagem em *Inserções em Circuitos Ideológicos*”. *outra travessia*, n.23, p. 117)

No *Projeto cédula*, a obra é completada no momento da recepção, toda vez que a cédula volta a circular, como aconteceu com as garrafas retornáveis de Coca-Cola<sup>409</sup>. Desse modo, o dinheiro, aparecendo num entre-lugar entre a obra de arte e a representação do valor monetário, assume o espaço dado nos anos anteriores à bomba molotov. Porém, esse entre-lugar foi mais tarde obliterado nas obras *Zero cruzeiro* (1974 – 1978), *Zero centavo* (1974 – 1978) (**Figura 22**) e *Zero real* (2013) (**Figura 23**), onde a ideia de trabalhar com o dinheiro, nas formas de moedas e notas, é mantida, no entanto, dessa vez com obras acabadas, que não precisam ser ativadas na circulação cotidiana<sup>410</sup>. Cildo volta à materialidade do dinheiro e ativa o seu componente estético, apagando o valor nominal. Assim, continua pensando a questão do valor: se antes, no *Projeto Cédula*, a intervenção era feita nas notas menores, ou seja: de maior circulação, para garantir um lastro mais amplo da denúncia, circulação incrementada aliás pelo fato paradoxal de que “as pessoas não podiam nem conservar o dinheiro nem destruí-lo”<sup>411</sup>, agora, o valor da moeda é zerado para colocar de manifesto, num duplo movimento, por um lado, o lugar invisível, marginalizado e desprezado (des-preçado) dos índios e dos loucos na economia social brasileira e, por outro lado, o fato de o dinheiro, uma vez retirado o seu valor de troca na obra de arte, se distanciar da “pura consagração a que foi submetida pelo paradigma econômico imperante”<sup>412</sup> e, ainda assim, conservar alguma coisa da sua carga sacralizante. Na margem inferior esquerda da nota de zero real, aparece a legenda “DEUS É HUMOR” substituindo a real do real, “DEUS SEJA LOUVADO”, e o ministro da fazenda que assina a nota é o próprio Cildo Meireles, o artista produzindo notas sem valor e assinando a sua obra, colocando com esse gesto o valor artístico dela acima do seu valor nominal, evidenciando como a arte “possui a capacidade de transformar qualquer coisa em algo de enorme valor”<sup>413</sup>.

---

<sup>409</sup> Pensando a “arte como desvíó”, Bugnone e Capaso afirmaram que “el artista empleó materiales precarios y efimeros, elementos de uso cotidiano y popular, siempre en función de una poética de relación e intercambio con el público y de subversión de lo tradicionalmente establecido en el campo del arte. En vinculación con esto, Meireles también propuso nuevos canales de circulación artística y desvíos de discursos”. (BUGNONE, Ana e CAPASSO, Verónica. “El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2017, n. 29, v.3, p. 545)

<sup>410</sup> Essas obras têm um estatuto diferente do *Projeto Cédula* por não serem, estritamente, *ready-mades*: “O ato de carimbar, apesar de gesto perfeitamente burocrático, contém em seu próprio mecanismo a produção de sua diferença, a antecipação de uma nova inserção não calculada, e nisto escapa às intenções da máquina. Ao tramar uma visibilidade artística para o objeto, Cildo também retoma a crítica da originalidade inaugurada pelos *ready-mades*, ao ressaltar a total ausência de “estilo” do artista, incapaz de ser reconhecido o seu modo particular de pensar sequer na pergunta que insere”. (MENDES PENA, Victor Hermann. “Deflagar o zero: observador e linguagem em *Inserções em Circuitos Ideológicos*”. *outra travessia*, n.23, p. 123)

<sup>411</sup> BRETT, Guy. “Cinco abordagens”, 2017, p. 177.

<sup>412</sup> BORISONIK, Hernán. *Suporte. O uso do dinheiro como material nas artes visuais*, 2019, p. 26. Em “A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica”, Frederico Morais contextualiza as obras, afirmando que estabeleciam “uma relação significativa entre o desvalor do cruzeiro num momento de inflação altíssima e o desvalor, desde sempre, do índio e do louco como cidadãos” (2017, p. 174).

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 14.

Em mais duas ocasiões, Cildo Meireles voltou a tratar do vínculo entre o dinheiro e o lugar do índio na história do Brasil e da América, retirando notas e moedas da sua circulação, suprindo o valor monetário das mesmas em favor de um valor artístico dado pelo conjunto da instalação. Em *Missão/Missões (como construir catedrais)*, de 1987 e reencenada recentemente no SESC Pompeia em São Paulo com uma leve variação na forma<sup>414</sup>, um piso foi forrado com 600.000 moedas e demarcado por 80 lajotas, tendo no centro uma haste feita com 900 hóstias de comunhão. No topo, uma cobertura de metal, feita de 2.200 ossos pendurados, arrematava o conjunto escultórico. Evocando a teatralidade barroca, um véu negro circundava a instalação, que representava uma equação da história do Brasil, na qual poder material e espiritual se associaram e resultaram em tragédia. A segunda obra foi *Olvido* (1987 – 1989), também presente nessa última retrospectiva do SESC, no qual uma tenda indígena revestiu-se de aproximadamente 6.000 cédulas de países americanos, as quais representavam populações nativas; o interior foi pintado de preto e parcialmente coberto de carvão vegetal. Circundavam a tenda 3 toneladas de ossos de boi que exalavam um odor incômodo. Uma parede de 70.000 velas de parafina circunscrevia os ossos. O interior da tenda emitia um barulho incessante de motosserra. Ambas obras, segundo a fórmula do próprio artista, tinham uma “estrutura em haikai”. O caráter interativo de ambas obras, no primeiro caso dada a possibilidade de correr o véu, entrar nela e percorrer sua circunferência sob um espectro baixo de luz, e no segundo originado pela percepção nauseabunda do fedor dos ossos, que inunda grande parte do espaço da exposição, ativa no espectador uma sensibilidade ou disposição particular que o remete ao despojo contínuo e presente, atingindo uma espécie de epifania negativa<sup>415</sup>.

---

<sup>414</sup> Conforme Maaretta Jaukkuri, “Em geral, Cildo reinventa suas instalações a cada exposição. Alguns elementos são mudados ou adicionados, ou a ideia diretriz é aprofundada. Assim, suas criações não são *site-specific* no sentido tradicional do termo. Elas se adaptam a uma situação arquitetônica dada, sem que isso abale seu conteúdo. Diria que sua obra está ligada a um momento, mais que a um lugar específico”. (“Variações sobre o tempo”, 2017, p. 184).

<sup>415</sup> Flora Süssekind desenvolve esse conceito – chamado também de “contrailuminações” – para analisar, em “2019, ano regido sob o signo do “menos””, algumas emergências artísticas brasileiras recentes, dentre elas a intromissão de díptico extraído da série *Eureka/Blindhotland*, por parte de Cildo Meireles, no caderno *Mercado da Folha de São Paulo*, em 10 de novembro de 2019, “o que fez funcionar, neste dia, como muitas das inserções em circuitos ideológicos do artista, e, neste caso específico, como ilustração às avessas de misto de matéria e texto promocional sobre o Magazine Luíza. Como poderia ter funcionado como contraste – pois a ilustração foi colocada propositalmente ali – a qualquer outra matéria do caderno econômico do jornal significativamente intitulado *Mercado*, personagem alegórico onipresente na discussão política no país. A ele o díptico de Cildo opõe a figura concreta, vergada, de um sem teto, de um excluído deste *mercado*” (SÜSSEKIND, Flora. “2019, ano regido sob o signo do “menos””. *Suplemento Pernambuco*, n.166, dezembro de 2019, p. 13). Na realidade, não era estritamente um sem teto: era a figura do louco que Cildo já tinha reproduzido na cédula *Zero Real*. Um *print* da página impressa com a intervenção de Cildo pode se encontrar aqui: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/cildo-meireles-esconde-colagem-entre-texto-e-grafico-de-jornal.shtml>. Pela configuração negativa da materialização da experiência, pela violenta negação e pela fisicalidade, as fotos de sem-teto incorporadas por Cildo serão lidas por Flora Süssekind próximas de “O bicho”, de Bandeira, de “porto alegre, 2016”, de Angélica Freitas e dos últimos poemas de Carlito Azevedo.

Figura 20: *Quem matou Herzog?*, Cildo Meireles  
Fonte: Mozart Melo - Leiloeiro Oficial



Figura 21: *Cadê Amarildo?*, Cildo Meireles  
Fonte: Scoop.it



**Figura 22: Zero cruzeiro e Zero centavo, Cildo Meireles**  
Fonte: Fotografia nossa, MASC



**Figura 23: Zero real, Cildo Meireles**  
Fonte: @henyobarretto em Twitter



A partir de 2016 circula entre os brasileiros a moeda de 1 Irreal (**Figura 24**). No anverso aparece o rosto de Michel Temer, o anterior Presidente da República, e, no reverso, o perfil do ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha. Sem chance de cara ou coroa, os dois lados da moeda do artista André Parente conduzem à mesma encruzilhada: o golpe no Brasil, cujo último avatar não conseguiu atingir a categoria de arte e foi diretamente para o museu dos memes da Internet (**Figura 25**).

O “peso real” é a denominação da moeda comum proposta para o Mercosul, anunciada pelo atual Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, na sua primeira visita oficial à Argentina. A proposta faz da moeda brasileira somente um adjetivo da moeda argentina reproduzindo, nessa justaposição, a nomenclatura espanhola estabelecida pelo Rei Fernando II de Aragón, “o Católico”, em 1497, o que confirma e atualiza o caráter periférico dos estados membro e o apagamento dos povos anteriores à conquista (pensando, por exemplo, no caso do guarani, a moeda do Paraguai).

O meme do peso morto que se viralizou nas redes sociais na sequência do anúncio, substituiu o rosto de Carlos Pellegrini pelo do Bolsonaro. A nota original saiu de circulação faz tempo na Argentina (foi trocada por uma moeda simples) e hoje apenas é lembrada por uma sinistra fotografia do então Ministro da Economia, Domingo Felipe Cavallo, personagem que sustentara a paridade cambial entre o peso e o dólar na época. O que vem a manifestar o Irreal, desse modo, é antes o real: o desejo de manter o estado das coisas tal e como aconteceram no Cone Sul desde a década de 1970, essa nova forma de colonialismo que por meio das receitas econômicas para a região significou a entrada ditatorial do neoliberalismo.

**Figura 24: *Irreal*, André Parente**  
**Fonte: Fotografia nossa, MASC**



Embora a relação entre a arte e o dinheiro usado como suporte desta não seja novidade, o relevante desse vínculo nos casos até agora apresentados é que insistem na questão do papel da economia e do dinheiro, em particular, enquanto valor máximo do contemporâneo. Assim como houve um passo da ditadura para a “democracia” e do cruzeiro para o real, houve um passo da divindade encarnada por um Deus ao dinheiro como divindade, dando na “divinização do econômico”<sup>416</sup>. A aparição do dinheiro como suporte das obras de arte contemporâneas é um sintoma de uma problemática mais ampla que tem a ver com o lugar do dinheiro como novo Deus, como “aquele que nos falta”<sup>417</sup>. Em contraposição a essa fé econômica imperante, as obras se propõem como uma linha de fuga profanatória e uma imaginação de mundos possíveis que voltam a colocar no centro o político que tinha sido eclipsado precisamente pela economia<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> Expressão usada pelo Professor Selvino Assmann, em sala de aula da disciplina “Teorias da sociedade, da política e da natureza”, no dia 28 de julho de 2016, a propósito do debate sobre a centralidade da economia e do dinheiro na cultura contemporânea.

<sup>417</sup> Intervenção de Boris Groys no diálogo acontecido em julho de 2005, na cidade alemã de Karlsruhe, depois editado com o título “O capitalismo divino. Colóquio sobre dinheiro, consumo, arte e destruição”, 2012, p. 8.

<sup>418</sup> Cfr. ANTELO, Raul. “A exceção e o fora da instituição”, 2016.

Figura 25: *Un peso muerto* (meme)  
Fonte: Facebook



O dinheiro retirado da circulação para ser parte de uma obra de arte é congelado enquanto dinheiro em si, puro fim, metáfora absoluta, e deixa de ser meio para a obtenção de alguma coisa futura, anulando sua potencial desejabilidade. A *money-art*, categoria a partir da qual podem ser lidas algumas das obras até agora citadas, quebra o tabu do uso capitalista do dinheiro, que não admite outras possibilidades que não sejam aquelas vinculadas ao gasto. Rasgar ou queimar o dinheiro, utilizá-lo para produzir obras de arte quase efêmeras, nesse sentido, seria uma afronta e até um pecado diante da fé econômica. Com isso, o dinheiro por fim conheceria a gramática do não. Ao mesmo tempo, esse uso nos coloca diante de uma pergunta fundamental, tal e como formulada por Hernán Borisonik: “é possível dessacralizar o dinheiro sem o ressacralizar?”<sup>419</sup>. Se por sagrado entendermos aquilo cuja natureza não pode se modificar sem se perder, a crítica colocada pelo uso do dinheiro nas obras de arte deixa a descoberto que o problemático não é a mera existência do dinheiro como convenção social que organiza a vida, e sim as ânsias pelo seu acúmulo e as consequências disso. “Essas obras”, continua o filósofo argentino, “possuem um valor independente da matéria (papel) ou do princípio (dinheiro) de que são feitas. São notas para olhar feitas de notas para gastar, são notas fisicamente perceptíveis, mas economicamente inexistentes; milagres de geração e metáforas vivas das crenças tardocapitalistas”<sup>420</sup>. Nelas, ao seu valor econômico intrínseco é acrescentado um valor de culto e um valor simbólico, ambos condicionados pelo mercado da arte.

<sup>419</sup> BORISONIK, Hernán. *Soporte. O uso do dinheiro como material nas artes visuais*, 2019, p. 59.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 59.

Paradoxalmente o dinheiro usado nas obras de arte se aproxima em um sentido inesperado do coquetel molotov: assusta ou choca, mas não tem um efeito duradouro no seio da sociedade capitalista, é mais incendiário do que explosivo. Retirar o dinheiro de circulação significa mostrar como ele é “uma criação convencional que reflete ou cristaliza modulações históricas das relações sociais”<sup>421</sup>, suspender o seu acúmulo e deter, brevemente, o circuito da especulação financeira e a opressão das minorias sobre as majorias. Profanar dinheiro, num sentido agambeniano, para encená-lo em obras de arte “constitui um ato estético, político e metafísico”<sup>422</sup>. Cinquenta anos depois de Maio de 68, o *Projeto cédula* teve uma ressonância e foi atualizado, não num sentido artístico e sim recuperando a sua vinculação metodológica e vandálica com as *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Logo depois do assassinato de Marielle Franco, em março de 2018, começaram a circular notas de dois reais, dessa vez sem atribuição de autoria, com o carimbo “Quem matou Marielle?” (**Figura 26**). Embora numa entrevista na época, Cildo Meireles negou a autoria desse carimbo, manifestou se sentir contente com a utilização do método. Um tempo depois, na retrospectiva curada por Júlia Rebouças e Diego Matos para o SESC Pompeia, *Entrevendo*, Cildo se re-apropriou, para a atualização do *Projeto Cédula*, do reclamo por Marielle Franco, imprimindo não uma pergunta, mas a efigie dela na nota de dois reais. Notas de dois reais também foram as utilizadas pelo coletivo Aparelhamento para carimbar o rosto de Lula e as palavras de ordem “Lula Livre”<sup>423</sup> (**Figura 27**). Mais uma vez, a circulação do dinheiro vandalizado e profanado foi pensada não como arte, mas como um rastilho de pólvora para viabilizar uma mensagem do contra-poder, da resistência.

Indagamos a “história interna das imagens”<sup>424</sup> recortada da arte latino-americana, num período que parece se estender até hoje, procurando pensar um dispositivo capaz de unir pontos distantes. Lemos Aby Warburg de uma forma certamente heterodoxa para imaginar uma constelação de emergências artísticas que implicam superposições, contradições, fluxos e refluxos das temporalidades. Desse modo, encontramos a recuperação de gestos arcaicos que,

---

<sup>421</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>422</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>423</sup> Na entrada “Perícia e o carimbo “Lula Livre”” do site *Ciência contra o crime*, C. R. Dias enumera e descreve as leis infringidas pelo carimbado do dinheiro, focando no carimbo de “Lula Livre”, em especial, e lembrando as ações de Cildo Meireles. O texto acaba chamando a denunciar tais intervenções para, se possível, dar com as “pessoas criminosas”: “Independentemente da ideologia e da sagacidade de usar uma cédula para difundir uma ideia, o feito é conduta típica e, portanto, não deve ser coadunada pela população de bem. Porém, sendo praticada esta conduta, um pouco de investigação e de análise pericial pode apontar a autoria e as circunstâncias do crime. Fica a orientação: não carimbe ou danifique de qualquer forma cédulas e se por descuido você tiver uma cédula carimbada, apresente à rede bancária para substituição”.

<sup>424</sup> WARBURG, Aby. “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente. Em memória de Franz Boll”, 2018, p. 165.

mais do que uma cópia, supõem um retorno dinâmico ao arquivo mnemônico da humanidade. Na materialidade das obras aparecia o invisível.

A resposta a um fato violento de parte da arte acaba produzindo não só uma obra, mas, conforme Didi-Huberman, e além disso, a anacronização do presente, tornando complexa a história e deixando visíveis os vestígios que quebram as periodizações lineares da história e da arte<sup>425</sup>. Se assumirmos que “el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general”<sup>426</sup>, a irrupção das sobrevivências warburguanas na arte latino-americana pós-68 poderia ler-se em chave de imagens que definem a relação entre a cultura e a barbárie não em tensão mas abertamente imbricadas<sup>427</sup>: por trás das imagens artísticas jaz adormecido o fantasma da barbárie.

Figura 26: *Quem matou Marielle?*, Anônimo  
Fonte: Folha-UOL



<sup>425</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, 2009, p. 77.

<sup>426</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>427</sup> Cf. LISSOVSKY, Mauricio. “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas*, v.9, n.2, p. 318.

**Figura 27: *Lula Livre*, Aparelhamento**  
**Fonte: Fotografia nossa**



## Bandeiras

*Y si argumentaban que fabricar monedas era más caro que imprimir billetes, ¿qué les impedía hacer billetes? ¿Dónde estaba escrito que los valores bajos debían necesariamente adoptar el formato de costosas monedas, y los altos el de baratísimos billetes? ¿No podía ser al revés? ¿No era más lógico que fuera al revés?*

Varamo, César Aira

“Lourival Cuquinha fazia bicos para sobreviver em Londres quando leu num tabloide que a maioria dos ingleses nem notaria a falta de £ 1.000 (R\$ 3.200) de suas contas bancárias”<sup>428</sup>, começava relatando uma matéria sobre o artista pernambucano publicada na *Folha de São Paulo* no dia 26 de agosto de 2012. E continuava:

Um desses bicos era levar turistas para cima e para baixo na capital britânica num riquixá, espécie de "charrete em que você é cocheiro e cavalo ao mesmo tempo", nas palavras dele. Misturando símbolo nacional ao peso suado do dinheiro, o artista então decidiu fazer com os lucros das corridas -valor que depende da distância e do peso do cliente- uma bandeira inglesa costurando cédulas de libra. "Não é aquele dinheiro etéreo, que cai na sua conta", diz Cuquinha. "Aprendi a dar outro valor para o esforço físico e também para o dinheiro".<sup>429</sup>

Esse foi o começo do projeto *Bandeiras* de Cuquinha. A primeira bandeira feita com notas e moedas, a bandeira do Reino Unido, foi leiloadada numa feira de arte por £ 17 mil. A outra bandeira, *Warning Flag*, bandeira de Cuba costurada com cédulas de dólar, que ele fez para hastear do alto de um pau de sebo em Havana, foi leiloadada por R\$ 80 mil. Ele dirá: "É dinheiro costurado vendido por mais dinheiro. É esse trabalho de construir e, quando vender, construir mais valor ainda"<sup>430</sup>. Algumas das outras manifestações do projeto que explicita o valor puramente autorreferencial do dinheiro são: “Amor, Ordem e Progresso Projeto de Arte Financeira II”, bandeira do Brasil em reais brasileiros (2012); *Duel: Dracma Greek Flag*, bandeira da Grécia em dracmas (2012); *Duel: Euro Greek Flag*, bandeira da Grécia em euros (2012); *Liberté, Egalité, Fraternité projet artistique financière*, bandeira da França em Euros (2013); *El Producto Nacional Proyecto del Arte Financiero*, bandeira da Colômbia em pesos colombianos (2013); *Old Revolution Glory Financial Art Project*, bandeira dos EUA em dólares e pesos cubanos (2013) e *Old Revolution Glory Financial Art Project 2*, bandeira dos

---

<sup>428</sup> MARTÍ, Silas. “Artista Lourival Cuquinha exhibe no Recife obras feitas de dinheiro”. *Folha de São Paulo*, 26 de agosto de 2012.

<sup>429</sup> Ibidem.

<sup>430</sup> Ibidem.

EUA em pesos cubanos (2013) e *Saint David's Star Financial Art Project*, bandeira de Israel em dólares (2014). Gostaria de me deter, agora, numa dessas bandeiras, *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero*, a bandeira da Argentina feita com pesos argentinos no ano de 2013.

**Figura 28: Detalhe do Sol de Maio de *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* (2013)**  
**Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Lourival Cuquinha**



**Figura 29: *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* (2013)  
Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Lourival Cuquinha**



Se contarmos juntos, poderemos somar nas 10 fileiras azuis 200 cédulas de 2 pesos argentinos, cortadas no rosto de Bartolomé Mitre, mais as quatro notas de 2 pesos que sustentam a bandeira da haste; nas cinco fileiras “brancas” encontraremos 50 notas de 5 pesos argentinos (**Figura 29**) e, no Sol de Maio, símbolo pátrio que está no centro da bandeira, podemos contar os fragmentos de umas 34 notas de 10 pesos argentinos (**Figura 28**). Isso dá um valor de 998 pesos argentinos, isto é: quase 1000. Podemos nos arriscar a afirmar, então, que a obra foi feita com 1000 pesos argentinos costurados e que esse é o seu valor material inicial. Em 2013, ano em que foi apresentada a obra, o dólar na Argentina oscilou, entre o começo e o final do ano, de 4,90 a 6,50 \$. Hoje, sexta-feira, 7 de dezembro de 2018, enquanto escrevo o presente parágrafo, o dólar está a 37,31 \$. Numa economia muito básica, se o material da obra podia custar em 2013 entre 204 e 153 dólares estadunidenses, na sexta-feira passada, data da última cotação disponível consultada, custaria apenas uns 27 USD<sup>431</sup>. No entanto, como todos sabemos, o valor desta obra em particular, como de qualquer outra obra de arte, não está colocado em pesos argentinos e sim em dólares estadunidenses. Apesar de ser feita daquele material cujo valor simbólico hoje perdeu alcance, a desvalorização do papel moeda argentino pouco importa para uma obra que traduz seu valor na moeda imperante, o dólar: “Sendo, basicamente, um modo de expressão orientado para um mercado, o preço das obras perde qualquer relação com o valor dos materiais de que elas são feitas”<sup>432</sup>, afirmará Hernán Borisonik em *Suporte: O uso do dinheiro como material nas artes visuais*. Além da consideração de Lourival Cuquinha enquanto artista inserido no mercado da arte, que poderia fazer subir ou baixar o preço da obra, então, *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* revela o fundamento econômico da arte contemporânea, pelo menos a partir de 1971, ano da substituição do padrão ouro pelo dólar, ruptura do nexu idolátrico com o ouro – quando o dinheiro virou um crédito fundado unicamente em si mesmo e que não corresponde se não a si mesmo, absoluto<sup>433</sup> –, derradeira manifestação da história moderna que vincula arte e moeda, capítulo sobre o qual relata Borisonik:

---

<sup>431</sup> Hoje, 3 de fevereiro de 2021, quando revise o texto, o dólar oficial para a compra está 87,11 \$ e para a venda 92,21 \$. Um 50 % mais caro no mercado paralelo, o chamado “dólar blue” está 150 \$ para a compra e 153 \$ para a venda. O suporte da obra, tomando o dólar oficial, hoje equivaleria a 11 USD.

<sup>432</sup> BORISONIK, Hernán. *Suporte. O uso do dinheiro como material nas artes visuais*, 2019, p. 75-76.

<sup>433</sup> Essa mudança tem para Agamben o caráter bíblico dos sinais dos tempos: “Eles [os sinais dos tempos (Mt.16,2-4)] cristalizam-se em eventos que anunciam e definem a época que vem, eventos que podem passar despercebidos e não alterar em nada ou quase nada a realidade a que se juntam e que, no entanto, precisamente por isso valem como sinais, como indicadores históricos, *semeia ton kairon*. Um destes eventos ocorreu em 15 de agosto de 1971, quando o governo norte-americano, sob a presidência de Richard Nixon, declarou que a convertibilidade do dólar em ouro estava suspensa” (AGAMBEN, Giorgio. “Benjamin e o capitalismo”. Tradução de Selvino J. Assmann. *Revista IHU online*, maio de 2013).

Contam as crônicas da conquista espanhola que Hernán Cortés enviou a Carlos V um lote de esculturas da maior fineza feitas com ouro pelos nativos mexicanos, presente de Moctezuma. O monarca as recebeu em Flandres e as levou em sua viagem a Aquisgrão, onde seria coroado imperador do Sacro Império Romano. Durante sua parada em Bruxelas, esteve com Albrecht Dürer, que descreveu as peças como únicas em beleza. Porém, ante a necessidade de defender seu império, Carlos ordenou fundir as obras e convertê-las em lingotes para pagar seus soldados, ignorando seu valor artístico e enxergando unicamente o metal que as compunha. Com essa ação, Carlos (protagonista fundamental do século XVI e da passagem para o capitalismo) demonstrou sua plena compreensão do caráter político do dinheiro (e da arte), dando um passo que iria marcar toda a Modernidade: subsumir o valor estético ao mercantil.<sup>434</sup>

Desse modo, a bandeira argentina construída com cédulas do próprio país em questão por um artista brasileiro não traduz seu valor nominal numa dessas moedas periféricas, e sim naquela outra do centro da arte, do (assim chamado) mercado da arte e do mundo contemporâneo<sup>435</sup>.

As bandeiras feitas com cédulas e moedas por Cuquinha vandalizam o dinheiro, subvertendo nessa confluência dois dos símbolos nacionais por excelência: a bandeira e a moeda. Para realizar a obra, ele precisa retirar do fluxo coletivo contínuo uma determinada quantidade de dinheiro que, a partir desse momento, deixará de circular, não será gasto e sim conservado, terá outro valor, ao passo que já não mais pertencerá ao povo senão a uma pessoa ou instituição. O uso em princípio não capitalista do dinheiro para fazer bandeiras falsas com

---

<sup>434</sup> Ibidem, p. x.

<sup>435</sup> A propósito da exposição *1930*, de Santiago Villanueva, acontecida em La Ene, em agosto de 2011, Claudio Iglesias traçava os vínculos entre o discurso da história da arte contemporânea e a “nova economia”: “Consagrar trabajo, recursos y argumentos a establecer la historia artística como un proceso de lectura (sea para redefinir a un artista, para relativizar a otro o para señalar el impacto equívoco de una exhibición) es imposible o superfluo sin tomar posiciones frente al paradigma cultural del presente: el arte contemporáneo, la última filial abierta de la nueva economía, su más exitosa y más difundida franquicia. Villanueva insiste en que es importante fechar las cosas, y la infraestructura artística mundial de la actualidad está fuertemente fechada: hay que recordar que, al menos tal como lo conocimos durante la década de 2000, el arte contemporáneo fue posible gracias a una reestructuración del quehacer institucional, cuyo mayor ejemplo fue la apertura del Tate Modern en 2000, proceso que tuvo su contraparte sincrónica en muchísimos otros contextos. Si bien los primeros museos de arte contemporáneo datan de hace treinta o cuarenta años, su metástasis institucional (junto a la de bienales, ferias, etc.) fue propia de los últimos quince, signados tanto por el boom económico global que llegó a su pico en 2006, como por la creciente distribución geográfica de la riqueza del mundo. Se puede retrucar la admonición de Maurizio Nannucci de que *all art has been contemporary* (todo el arte ha sido contemporáneo). En verdad, más bien lo contrario es cierto: no siempre hubo arte contemporáneo. Aunque, como aquellos fósiles del paleontólogo devoto, el arte contemporáneo nació con la actitud de haber estado siempre allí, remontando sus orígenes a las industrias de la iconoclasia que protagonizaron las vanguardias y neovanguardias del siglo pasado. A partir de esta filiación resultó posible construir discursos consensuales y difusamente críticos desde posiciones institucionales privilegiadas: el resultado esperable de este proceso fue la congelación del tiempo, el advenimiento del tiempo único y pluralista del arte de la segunda mitad del siglo XX, con sus revoluciones y luchas culturales replicadas mil veces en articulaciones burocráticas proliferantes. En la historia oficial del arte contemporáneo, el pasado y el futuro se contraen en el presente plural y su variedad homogénea. Queda poco del arte como terreno de producción de futuro (de eso que hacía del arte, según la visionaria expresión de Chris Kraus, la última frontera para el deseo de vivir de otra forma) y, en cambio, podemos sentir permanentemente el latido del contexto institucional bajo el suelo”. (IGLESIAS, Claudio. “Un año para deletrear la distopía”. *Otra Parte*, verão 2011 – 2012, n. 25, p. 38-39)

dinheiro real é tanto uma crítica e afronta à legalidade e à legitimidade da Nação quanto uma revelação dos fundamentos da arte contemporânea. O que aparece detrás da bandeira é, por fim, a ideia neoliberal que afirma que tudo tem um preço, a bandeira em si, a Nação, a obra de arte. O valor que fundamenta toda e qualquer obra de arte é, nessas equivalências representativas, o valor atribuído na moeda imperial, o dólar. Se o valor é uma característica comparativa, o dinheiro nunca terá um valor absoluto. Definindo o dinheiro em termos funcionais podemos dizer, então, que enquanto existir intercâmbio haverá uma função que se chama “dinheiro”, elemento solapado da metáfora vinculada à divisão do trabalho, à estratificação social e à distribuição das riquezas que transforma as coisas em valores numéricos<sup>436</sup>.

Mas, ao mesmo tempo, fazer uma bandeira com notas reais significa uma intervenção nas operações de sacralização: por um lado, a obra de arte adquire um estatuto de culto diferente ao ser feita com materiais sagrados e, por outro, o objeto de representação sacro nacional adquire mais valor, apesar de não ter nenhum valor protocolar oficial, ao ser feita com o símbolo moderno do valor, o dinheiro traduzido em cédulas e moedas. Cuquinha trabalha, no projeto das *Bandeiras*, com o valor nominal do dinheiro, o ser simbólico sacro do dinheiro que transcende sua materialidade constitutiva.

Uma manifestação nominal diferente e prévia a 1971, quer dizer, pertencente a outra cosmovisão econômica<sup>437</sup>, a encontraremos no poema de Manuel Bandeira, “Carta de brasão”, incluído nos acréscimos à edição de autor das suas *Poesias completas* editadas em 1940, intitulado *Lira dos cinqüent’anos*:

Escudo vermelho, nele uma Bandeira  
Quadrada de ouro,  
E nele um leão rompente  
Azul, armado.  
Língua, dentes e unhas de vermelho.  
E a haste da Bandeira de ouro.  
E a bandeira com um filete de prata  
Em quadra.  
Paquife de prata e azul.

---

<sup>436</sup> *Transição de Fase* é outra obra de Cuquinha que tem no dinheiro seu nó fundamental. A partir da conversa, da troca e do escambo, o artista realizou uma série de retratos de imigrantes vendedores de rua dos quais comprava coisas. A obra em si eram esses retratos com o objeto comprado, pendurado por moedas e notas, evidenciando o valor das coisas, da fotografia e o fluxo do dinheiro que constitui o intercâmbio.

<sup>437</sup> Uma correspondência com aquilo que Deleuze, a partir de Foucault, chamou de “sociedades disciplinares” e “sociedades do controle” podemos observar nas concepções do dinheiro que essa data simbólica definiu: “Tal vez sea el dinero quien mejor exprese la distinción entre las dos sociedades, puesto que la disciplina siempre se relacionó a las monedas moldeadas que encerraban el oro como número patrón, mientras que el control refiere intercambios flotantes, modulaciones que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra. El viejo topo monetario es el animal de los espacios de encierro, pero la serpiente es el de las sociedades de control” (Em: DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre la sociedad de control*, 2018, p. 9).

Elmo de prata cerrado  
Guarnecido de ouro.  
E a mesma bandeira por timbre.

Esta é a minha carta de brasão.  
Por isso teu nome  
Não chamarei mais Rosa, Teresa ou Esmeralda:  
Teu nome chamarei agora  
Candelária.

22-6-1943<sup>438</sup>

O poema que fecha o livro nomeia alternativamente com maiúsculas e minúsculas a bandeira que vai se descrevendo, inserida dentro do escudo vermelho de armas. O apelo à heráldica, que denota honra e glória, justifica e até exalta essa Bandeira quadrada de ouro com um leão rompente, azul e armado no seu centro, com outros ornatos ao seu redor. Brincando com seu nome, o poeta se consagra num banho de ouro, insere sua figura num escudo de armas, sumamente luxuoso, conferindo com isso outro estatuto à pessoa procurada e outro valor ao preço do amor, como tinha dito antes em “Rimancete”, de *Carnaval*. Tomando para si o estatuto de uma nação, o poeta profana a definição essencial da bandeira para se ressacralizar ele próprio. Retomando a tradição dos trovadores medievais mediante o endereçamento que descobre o tópico de uma hierarquia entre os amantes, o poeta recobre seu nome de ouro e transforma com isso a identidade da pessoa desejada. Valioso por incorruptível, invariável e imutável, características todas também do eterno e do divino, cuja sacralidade deriva das suas origens sacrificiais e da representação que ele carregou durante muito tempo como substituto do sol e do fogo, elementos primordiais de adoração humana, o ouro foi o portador do valor universal por antonomásia. Banhando nele seu nome, o poeta não só escreve uma carta de amor mas também se outorga um lugar na poesia brasileira na comemoração do seu meio século de vida. Bandeira, o poeta apaixonado pelo ouro, decide fechar desse modo uma edição pela qual ele mesmo pagou.

Vários dos livros de Bandeira foram auto-custeados: pela primeira edição de *A cinza das horas*, com uma tiragem de duzentos exemplares, pagou em 1917 trezentos mil-réis; em 1919, *Carnaval*, o seu seguinte livro, foi custeado pelo seu pai; em 1930, o próprio Bandeira pagará a primeira edição de quinhentos exemplares de *Libertinagem*<sup>439</sup>; as suas *Poesias*

---

<sup>438</sup> BANDEIRA, Manuel. “Carta de brasão”. *Lira dos cinqüent’anos*, 1993, p. 187-188.

<sup>439</sup> Bem no começo de 1931, preocupado com uma carta que recebeu de Manuel Bandeira, com uma “ameaça perversa dum possível suicídio”, Mario de Andrade escreve para oferecer dinheiro, caso esse fosse o problema que perturba o amigo: “Mande falar com franqueza que quem sabe se eu posso dar um jeito, que diabo, deixe de orgulho quando ele não tem nenhuma razão de ser. Receber dum ricaço pra nós dói, e por isso mesmo é que nunca

*completas* surgidas em 1940 também serão por ele amortizadas. Só vinte anos depois desse primeiro livro, em 1937, ele perceberá dinheiro por seu trabalho com a poesia ao ser premiado pela Sociedade Felipe d'Oliveira com cinco contos de réis. Apesar de saber quanto valiam seus livros, literalmente, as manifestações do valor, seja na forma do ouro seja na forma do dinheiro, poucas são na sua obra ou, melhor dizendo e lembrando os sapos, na sua arte poética, em aparência alheia à “marca suja da vida”<sup>440</sup>. As mais relevantes aparecem em *Lira dos cinqüent'anos*, que tem um começo memorável com “Ouro Preto” (que havia sido publicado anteriormente na *Revista Ilustrada* de junho de 1928):

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada  
Ribeirão trepidante e de cada recosto  
De montanha o metal rolou na cascalhada  
Para o fausto del-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:  
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.  
Esta agência postal era a Casa de Entrada...  
Este escombro foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu – é funcionário.  
Último sabedor da crônica estupenda,  
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho  
Vem, na pedra-sabão, lavrada como renda,  
– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!<sup>441</sup>

No soneto, o ouro do nome da cidade é inserido na degradação própria da Colônia. O poeta sabe, como Locke, que quem mexeu com aquele ouro consentiu numa distribuição desigual dos bens e das terras, dos bens e do sangue. O ouro, elemento que definiu o continente desde as crônicas de Índias e logo passaria a formar parte do repertório barroco por excelência, signo do esplendor e decadência dos impérios peninsulares, vai perdendo seu brilho e, traduzindo-se em termos capitalistas, descobrindo a essência rochosa com que nós, americanos, ficamos

---

aceitei os que já me quiseram levar pra Europa e recusei de pessoas tão minhas amigas afinal. Presente de rico pra nossa sensibilidade parece tudo quanto fere a nossa garantia de vida pessoal, mas presente de arrebatado não fere, antes agrada todas as partes do ser que merecem ser acariciadas. Ora eu afinal sou um sujeito arrebatadíssimo também, mas ganho o que sobraria ser não fossem as coisas que compro mesmo pela sina de ser arrebatado. (...) Se o que te amargura no momento é a falta de dinheiro, mande dizer “é tanto”, que se eu puder, arranjo mesmo. E com tanta mais sinceridade que se eu não puder digo que não posso e está acabado. E isso sem que me socorra de ninguém e naturalmente sem conte a ninguém o que se passou: entre nós só” (ANDRADE, Mario de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, 1958, p. 182).

<sup>440</sup> Idem. “Nova poética”. *Belo belo*, 1993, p. 205.

<sup>441</sup> Idem. “Ouro Preto”. *Lira dos cinqüent'anos*, 1993, p. 167.

(“procurar ouro, e à falta de ouro – rochas”<sup>442</sup>, leremos em outro poema contemporâneo quase de um modo programático). Não há restos, há pedras sobre pedras, fantasmas deambulando pelos templos abandonados. Uma ruína – que destrói a matéria, mas respeita a alma – como legado para ser gerenciada pelos descendentes dos bandeirantes, a burocracia do Estado. Do mesmo modo que no poema que encerrará o livro, graças mais uma vez ao nominalismo, o poeta aparece no texto dentro da genealogia do funcionário público, cuja tarefa será a de administrar as coisas que sobraram da glória real. Por fim, do esplendor de outrora, não há nem ouro, nem dinheiro, nem glória; há, dentre as lembranças da sombra, um funcionário público, um poeta menor, hipocondríaco, ruim e provinciano<sup>443</sup>.

Imediatamente posterior àquela divisão econômica do século XX, acontecida em 1971 e consolidada em 1973, é *Oro*, de Arturo Carrera. No breve, mas conciso e contundente texto que servia de contracapa à primeira edição de 1975, Osvaldo Lamborghini definia a “poética etnológica” que naqueles poemas Carrera apresentava e defendia. Sua tentativa só podia ser concebida enquanto excesso: “devolverle al trabajo poético su carácter de modelo sobredeterminante de las demás funciones del lenguaje”<sup>444</sup>. Com isso, o texto passava a morar no “terreno del más puro materialismo”. A potência do poético-etnológico subvertia e quebrava “la mitomanía de la sucesión, el origen, el fin y el progreso”<sup>445</sup>, para propor a marca da “verdad del tiempo reversible”<sup>446</sup>. Tudo isso, concluía Lamborghini, fazia do excesso e do materialismo da escrita de Carrera parte, graças a sua ilegalidade e ilegibilidade, do “combate contra la ingenuidad de nuestro imaginario logocentrista”<sup>447</sup> em favor do *topos* do gozo<sup>448</sup>.

O ouro encontra-se esparso pelo texto todo enquanto significante impossível de capturar definitivamente, enquanto dispêndio, enquanto objeto potencialmente apropriável pelo outro e por isso sempre em perigo, em risco. A noite é ouro, a vida é ouro, a morte é ouro, a língua é

---

<sup>442</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, 2017, p. 49.

<sup>443</sup> BANDEIRA, Manuel. “Auto-retrato”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 304.

<sup>444</sup> LAMBORGHINI, Osvaldo. “Contratapa”, 1975.

<sup>445</sup> *Ibidem*, 1975.

<sup>446</sup> *Ibidem*, 1975.

<sup>447</sup> *Ibidem*, 1975.

<sup>448</sup> Não por acaso, como lembra Agamben, a ilegibilidade tem a ver com o pecado: “La vida perfecta coincide con la legibilidad del mundo, el pecado, con la imposibilidad de leer (con su volverse ilegible)”. (AGAMBEN, Giorgio. *Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida*, 2013, p. 46). E, não por acaso, como também lembra Agamben, na ilegibilidade a poesia encontra sua exigência: “El verdadero destinatario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla [“como se se dirigisse ao ser perdido no anonimato”, lembremos, dizia Derrida em “Che cos’è la poesia?”]. Pero esto también significa que el libro, que es destinado a quien nunca lo leerá –el iletrado– ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe leer y que es, por lo tanto, una mano iletrada. La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose” (AGAMBEN, Giorgio. “¿A quién se dirige la poesía?”, *Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated)*, 15 de abril de 2015).

ouro, a escrita é ouro, o corpo é ouro, o gozo é ouro, a moradia é ouro, a natureza é ouro, a infância é ouro, o tempo é ouro, o espaço é ouro, o canto é ouro, o sexo é ouro, e tudo vai conformando e desenhando o próprio plano do tesouro que irá, aos poucos, evidenciando, como em um negativo, “un mapa de cenizas”<sup>449</sup>. Em algum lugar há um enfrentamento violento, em algum lugar alguém quer deixar os próprios corpos nus, em algum lugar tudo vira dança, que vira guerra, que vira morte. Em um tempo que é todos os tempos, a poesia dança e trabalha para defender o ouro que é o próprio tesouro do povo e da vida do poeta<sup>450</sup>: “antes / todos / todo”<sup>451</sup>.

O ouro aparece, do mesmo modo que no poema de Manuel Bandeira, assinalando o lugar de um conflito político e econômico, a história de uma alteridade que nasceu no barroco e que sai do tempo cronológico para se estabelecer enquanto verdade. Ilegalidade e ilegibilidade: o “potlatch sensual del desperdicio”<sup>452</sup>, devagar, vai tirando a função meramente comunicativa e referencial da linguagem, estabelecendo o balbucio orgástico, tomando posse do corpo e dos corpos e se configurando, só no começo, enquanto uma micro-política para devir, imediatamente, uma política terrorista de “sedición por la seducción”<sup>453</sup>, sem vergonha nem impudência, da ordem estabelecida, que disputa e altera tudo como se, na bela imagem de Néstor Perlongher, “una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa”<sup>454</sup>. A partir da excentricidade, do excesso e da marginalidade, o neobarroco vai esvaziando ou, melhor dizendo, vai esgotando a mesurada e disciplinada racionalidade ocidental cartesiana e instaurando a verdade do tempo reversível.

Perto do começo do poema que poderia ser postulado como uns dos elos imaginários da constelação que inclui “Ouro Preto” e *Oro*, lemos:

As estradas pertencem aos vizinhos,  
as minas aos feudais, domina o centro  
o famoso vulcão, e tudo já  
pertenceu a algum céu e há gelo e há ouro  
e há presídios e há tropas: Não há paz.<sup>455</sup>

---

<sup>449</sup> CARRERA, Arturo. *Oro*, 1975, p.81.

<sup>450</sup> “*el escriba escribía // cosa preciosa es mi vida / yo soy un poeta / de oro es el tesoro*”. Ibidem, p. 29.

<sup>451</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>452</sup> PERLONGHER, Néstor; “Caribe transplatino”, 1997, p. 96.

<sup>453</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>454</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>455</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, 2017, p. 21.

Nesse “poema impuro”<sup>456</sup> que é *Invenção de Orfeu*, o ouro aparece, de forma mítica, ligado à guerra, à morte, à desgraça e, portanto, à falta<sup>457</sup>. Nos “poemas [que] se tingem de vermelho”<sup>458</sup>, por exemplo, o índio será “operário sem lei e sem Rousseau”<sup>459</sup> e o tempo recursivo feito de “ressonâncias”<sup>460</sup>. O ouro, motivo e valor, aparece em várias ocasiões no “poema cíclico”<sup>461</sup> de Jorge de Lima, outro poeta provinciano<sup>462</sup>, carregando ainda mais o ornato da arquitetura, funcionando como um artefato maldito para ver a mudança do/no tempo. O poema encontra, no seu extenso fluir e árdua montagem, o “prazer de perscrutar sobre as ruínas / esse pulso, esse cântico barroco”<sup>463</sup> e, desse modo, se situa próximo ao olhar retro-prospectivo de Bandeira e Carrera: a ruína é a herança do ouro.

Se Raul Antelo lia em *Oro* “una teoría del poeta en la circulación contemporánea de valores”<sup>464</sup>, no seu exame da mercantilização do ofício de escritor, “Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype”, resgatará uma carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade na qual o primeiro deles explicitava o dinheiro que tinha recebido por parte da revista *Para Todos*, dentre outros textos, pelo poema “Ouro Preto”, em 1928: “centão”. Para se defender da “gente antropófaga”, Bandeira pede para Mário de Andrade que explique “que eu só publiquei

---

<sup>456</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>457</sup> Diferentemente do que acontece na sua primeira poesia, onde o ouro é apenas uma figura ou um motivo da tradição literária: “É morto o Artista, o torturado Artista... / Ei-lo sem vida, como um cristo louro... / Dizem que foi sua maior conquista / Pulir o verso do seu estro de ouro!” (“A Morte do Artista”, *Poemas da Infância e Sonetos*, 2008, p. 176). As exceções virão mais tarde, como o poema “Rio de São Francisco”, cujo começo desenha uma genealogia da ferocidade e chama todos aqueles que desceram no rio (garimpeiros, cangaceiros, capitães-de-mato e missionários) de bandeirantes: “E primeiro desceram pelo rio Opara / os homens que foram ferir a terra à procura de ouro. / E depois os que foram alçar a cruz para curar as chagas / que o ouro fez. / Depois desceram feras à procura de escravos (...)” (“Rio de São Francisco”, *Poemas*, 2008, p. 176). Por fim, dentro dos “poemas proletários” o ouro perde sua conotação figurativa e mítica e ganha uma dimensão mais realista, inserindo sua função no mundo do trabalho (“Fim”, “O Filho Pródigo”, “Mulher Proletária”). Já em *Tempo e Eternidade*, o ouro é ligado ao crime e ao sangue, a injustiça que procura ser reparada com a poesia profética (“Distribuição da poesia”, “Eu vos anuncio a consolação”).

<sup>458</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, 2017, p. 79.

<sup>459</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>460</sup> Ibidem, p. 282.

<sup>461</sup> MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”, 2017, p. 411.

<sup>462</sup> LIMA, Jorge de. “G.W.B.R.”. *Poemas*, 2008, p. 220. Foi o provincianismo, em certo sentido, o que levou Jorge de Lima a defender ideias eugenistas para afirmar que o desenvolvimento do Brasil era provável e estava em curso. O fundamento de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* é econômico: demonstrando com dados percentuais que o coeficiente da raça branca crescia a cada ano, Jorge de Lima tentava construir uma imagem ariana do país, para atrair os investimentos europeus preocupados com a mestiçagem do país e com o “impacto do negro na raça brasileira” (LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien*, 1935, s/p). Conforme o professor Antonio Carlos Santos, “A ideia era combater a visão pessimista do Brasil de europeus como Georges Vacher de Lapouge e Gustave Le Bon, e anunciar aos alemães o lugar do país no futuro, “o ponto de convergência do progresso humano”” (SANTOS, Antonio Carlos. “Onde é que fica minha ilha: Formação e política racial em Jorge de Lima”. *Revista Landa*, vol. 8, n. 2, 2020, p. 316-317). Publicado em 1935 e em 1951, “*Rassenbildung* é, então, um texto que atravessa toda a obra de Jorge de Lima” (Ibidem, p. 318).

<sup>463</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, 2017, p. 398.

<sup>464</sup> ANTELO, Raul. “La verdad del tiempo reversible. La poética etnológica y el bajo materialismo”, 2010, p. 307.

porque me pagaram”<sup>465</sup>. Numa menção a uma carta anterior que funcionou tanto como intercâmbio pessoal quanto letra (*lettre*) de câmbio, definidas ambas pelo dinheiro, chama a atenção o estatuto desse poema, feito como ganha-pão, porém permanecendo inédito em livro uns doze anos, até 1940, data da sua inclusão na abertura do já citado *Lira dos cinqüent’anos*, livro aliás, conforme a lembrança dantesca do professor Antelo, do *mezzo del cammin* do poeta. Nessa elegia lírica dos tempos passados, continua nos dizendo Raul Antelo, “Bandeira fala dos outros para escamotear que ele mesmo é o rapazola fascinado pela imagem que destruiria a própria herança para poder sobreviver”<sup>466</sup>. No drummondiano “Velha chácara”, também encontraremos, embora de um modo mais íntimo, esse lucro com a desgraça, a venda de ruínas que, segundo Antelo, “prepara a estética contemporânea do arquivo”<sup>467</sup>. A genealogia da ruína descobre a usura como uma das suas causas e chega até os tempos presentes para, como em “Itaperuna” ou “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, identificar nos bandeirantes do café, “Homens ricos do Brasil” e nas “Grã-finas cariocas e paulistas”<sup>468</sup> a descendência daqueles que, nos tempos da Conquista e Colônia, usurparam quase tudo<sup>469</sup>.

Poema de circunstância ou, melhor dizendo, da necessidade, “Ouro Preto” entrou, porém, na obra completa e não nesse espaço adjunto, complementar ou obscuro que configura *Mafuá do Malungo*, onde os poemas, muitas das vezes, são “um presente de pobre”<sup>470</sup>, como antecipara o próprio Bandeira em “Dedicatória”, incluído ainda em *Lira dos cinqüent’anos*. A imagem do poeta celibatário e ascético que aparece de modo mais evidente no curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo*, de 1959, foi se configurando no espaço do

---

<sup>465</sup> Manuel Bandeira apud. ANTELO, Raul. “Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v.18, n. 30, primeiro semestre de 2019, p. 11.

<sup>466</sup> ANTELO, Raul. “Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v.18, n. 30, primeiro semestre de 2019, p. 15.

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>468</sup> BANDEIRA, Manuel. “Minha gente, salvemos Ouro Preto”. *Opus 10*, 1993, p. 219.

<sup>469</sup> No seu artigo sobre o papel de Manuel Bandeira na conservação do patrimônio, André Luis Mourão de Uzêda comenta: “Minha gente, salvemos Ouro Preto!” foi originalmente publicado em 11 de setembro de 1949, no periódico carioca *Correio da Manhã*, em virtude da campanha de angariação de fundos particulares em benefício do casario da cidade, que vinha sofrendo com a descaracterização artística e histórica do Barroco mineiro, bem como com a falta de condições e recursos materiais que garantissem a infraestrutura dos sobrados, como infiltração de chuva pelos telhados ou mesmo a sustentação de determinados prédios (Cf. SORGINE: 2008). A campanha, à época, foi encabeçada pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com base no decreto-lei 2.809 de 23 de novembro de 1940, que dispõe da aceitação e aplicação de doativos particulares pelo então SPHAN para projetos de salvaguarda e preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Em decorrência da insuficiência de recursos federais para a atuação da instituição na preservação de edifícios tombados particulares, cujos proprietários não dispunham de condições financeiras para garantir a sua preservação, o DPHAN passa a contar com o apoio de artistas e intelectuais na imprensa da época para encabeçar a campanha, com o que colabora o poeta”. MOURÃO DE UZÊDA, André Luis. ““Contra a incúria dos relaxados”: memória e patrimônio nas crônicas de Manuel Bandeira”. *XXIX Simpósio da Associação Nacional de Pesquisadores em História*, 2017, p. 5.

<sup>470</sup> *Idem*. “Dedicatória”. *Lira dos cinqüent’anos*, 1993, p. 177.

poema, de modo intermitente, no entanto certo, ao longo da sua escrita. “Não quero o êxtase nem os tormentos. / Não quero o que a terra só dá com trabalho”, lemos por exemplo em “Belo belo”<sup>471</sup> ou, de maneira talvez mais ilustrativa, na arte poética do poeta menor enunciada no seu “Testamento”: “O que não tenho e desejo / É que melhor me enriquece. / Tive uns dinheiros – perdi-os... / Tive amores – esqueci-os”<sup>472</sup>. O paradoxo do começo suspende, aparentemente, a necessidade de suprir aquilo que falta e, por isso mesmo – e é essa a definição primeira do desejo – se deseja. A riqueza estaria dada, assim, pela falta e não pelo acúmulo. O desejo de dinheiro e não o dinheiro em si, isto é: o desejo e não o objeto do desejo, é a sua riqueza.

A voz do poema “Vulgívaga”, que perdeu cedo a inocência, doa tudo, até dinheiro. A outra voz que vem do além, em “Mensagem do além”, ratifica a perda de toda riqueza, dinheiro e joias, acumulada na vida terrena na nudez aos pés de Deus. Porém, esse desprezo pelo dinheiro que podemos vislumbrar tanto ali quanto em “Testamento”, por exemplo, está numa concepção ainda sublime da poesia, fato que, de algum modo, configura a presença do (desprezo pelo) dinheiro no poema enquanto tópico da tradição literária ou poética autônoma confrontado, a partir da sua definição pautada esquematicamente pelo terrenal, o material e até a corrupção dos vícios e da moral com a própria figura do poeta e sua tarefa. Um distanciamento disso podemos ler, precisamente, na epígrafe de Alfonso Reyes à coletânea dos poemas do pobre: “Desde ahora te digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y las letras...”<sup>473</sup>. No “livro menor do poeta menor”<sup>474</sup>, *Mafuá do Malungo*, curiosamente, as manifestações do valor ganham maior recorrência no devir do texto. Poemas de circunstância não sublimes, ali, nesses presentes de pobre, apresentados “em sua singular fatura de pobreza e riqueza”<sup>475</sup>, conforme Joca Wolff, estaria a verdadeira vida da poesia e das letras onde o dinheiro e o ouro, por fim, não são reprimidos.

Com efeito, de Augusto Frederico Schmidt se disse, no poema homônimo e contra as fofocas da época, que “Foi homem pobre, certifico, / Mas o poeta sempre foi rico”<sup>476</sup>. Um recado é dado a Thiago de Mello para que poupe o seu novo sorriso que “vale vinte e três anos / Mil e oitocentos cruzeiros!”<sup>477</sup>. Em “Zezé-Arnaldo” pede a Jesus Cristo Rei Alquimista o

---

<sup>471</sup> Idem. “Belo belo”. *Lira dos cinqüent’anos*, 1993, p. 181.

<sup>472</sup> Idem. “Testamento”. *Lira dos cinqüent’anos*, 1993, p. 181.

<sup>473</sup> Alfonso Reyes apud. BANDEIRA, Manuel. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 273.

<sup>474</sup> WOLFF, Jorge Hoffmann. “Joaquim Bandeira: Jogos onomásticos e nova gnomonia. De Manuel Bandeira a Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade II”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 19, n. 30, 2019, p. 28.

<sup>475</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>476</sup> BANDEIRA, Manuel. “Augusto Frederico Schmidt”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 283.

<sup>477</sup> Idem. “Thiago de Mello”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 293.

milagre da transformação da prata em ouro. No repudiável “O Brigadeiro”, onde os argumentos da presente falsa polaridade política ecoam, se arremete contra o Estado Novo por ter tirado a nota do povo, do mesmo modo que em “A espada de ouro” se desvaloriza o valioso presente (“A espada de ouro que, por escote, / Os seus cupinchas lhe vão brindar, / Não vale nada”<sup>478</sup>) por se tratar de ouro sinistro tirado e raspado “Pelos mãos sujas da pelegada / Do bolso gordo dos argentários, / Do bolso raso dos operários”<sup>479</sup>. O poeta sexagenário que “não tem outra aspiração / senão viver de seu salário”<sup>480</sup> apresenta para o “Excelentíssimo Prefeito Senhor Hildebrando de Góis” sua “Carta-poema” exigindo a limpeza do pátio do Castelo é o mesmo que rescreve o seu poema mais famoso para dizer, no final das contas, “A vida está cada vez / Mais cara”<sup>481</sup> e a “Saudade do Rio Antigo”, como se intitula o poema em questão, dessa vez faz crescer e justificar a viagem para Pasárgada. Aqui e ali, então, podemos colher de *Mafuá do Malungo* essas ou outras alusões, manifestações ou simples comparações e jogos onomásticos nos quais o dinheiro e o ouro, dentre outras formas do valor, aparecem.

Embora em um grau menor, Bandeira pode ser aproximado ao que Enrique Foffani diz sobre César Vallejo e Charles Baudelaire:

Son, además, poetas sin hijos, es decir, poetas que mantuvieron un complejo vínculo con la temporalidad del futuro, ya que ambos se hallan, en determinados periodos de sus vidas, y por motivos bien diferentes, preocupados por las urgencias y las deudas del presente, por la miseria del ahora que se va ahondando, por el vínculo angustioso que genera el dinero que siempre falta, nunca alcanza y los hostiga a convertirse en poetas mendicantes de sus círculos afectivos, el de los amigos o los parientes.<sup>482</sup>

De algum modo, essa tensão entre o futuro e o presente é uma das coisas que aproximam poemas tais como “Ouro Preto” e “Carta de Brasão” com os dedicados a diferentes pessoas, afetos mais ou menos próximos, em *Mafuá do Malungo*. A urgência que o dinheiro instaura no tempo presente modifica o funcionamento da escrita, colocando um determinado valor ao poema, forçando o poeta a se aventurar na escrita de crônicas ou a se deter nos poemas de circunstância. O dinheiro que faz falta ou, melhor dizendo, o dinheiro como aquilo que falta desestabiliza o verso e procura na prosa a contundência do valor já não semântico, mas aquisitivo. Há ali, como enunciado na carta a Mário de Andrade, o esboço de uma economia própria do poeta moderno. Nisso, talvez, possamos encontrar a razão pelo apagamento do

---

<sup>478</sup> Idem. “A espada de ouro”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 335.

<sup>479</sup> Ibidem, p. 336.

<sup>480</sup> Idem. “Carta-poema”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 313.

<sup>481</sup> Idem. “Saudade do Rio Antigo”. *Mafuá do Malungo*, 1993, p. 334.

<sup>482</sup> FOFFANI, Enrique. “El valor de la poesía”. *Radar libros*, 3 de dezembro de 2018.

dinheiro nos poemas de Manuel Bandeira: o verso é o capital do sublime que tenta não ser usurpado nem vendido ao capitalismo. Se a divisa de Bandeira era “o sublime no simples”, a riqueza do poeta é a reserva desse capital do sublime (no simples). Essa é uma das respostas possíveis à pergunta sobre se a poesia dá dinheiro ou, em outras palavras, sobre o valor do poema. Como escreve Foffani:

Hans Magnus Enzensberger (1999) dice que [la poesía] es el único género que refracta el valor dinero porque no entra en el mercado. Los poetas y el dinero condensan una escena moderna que va más allá de la bohemia y el dandismo porque se trata de una relación que puede llegar a tener un matiz trágico: la poesía no obtiene dinero pero puede hablar de él, puede incluirlo en el poema temática o retóricamente, someterlo a la ironía, ejercitar su vida de paradoja, execrar su existencia de metal, practicar la burla contra su poder, canjear drama personal e íntimo por una experiencia conmiserativa, hacer de la falta de dinero una escena de ternura dedicada al prójimo.<sup>483</sup>

Esquemáticamente poderíamos dizer que há uma poesia de Bandeira que tenta fugir do mercado e há outra que nele está inserida. Mas isso não é tão antagônico assim: uma delas cria as condições de possibilidade da outra e vice-versa, o que, no fim das contas, acabaria com a defesa do sublime e o discurso da autonomia da poesia, resultando num pensamento an-aurático da arte. A potência do resto surgido do excesso que o trabalho da poesia desenvolve no dia-a-dia, irredutível aos padrões dos demais empregos avaliados pela sociedade capitalista na eficácia da produção, é o valor – se ainda podemos falar simplesmente do valor de alguma coisa – do poema. O terreno do mais puro materialismo que Lamborghini lia no *Oro* de Carrera como uma tentativa de quebrar a mitomania da sucessão, da origem, do fim e do progresso para dar lugar à verdade do tempo reversível não era, por fim, mais do que isso.

---

<sup>483</sup> Ibidem.

## Formas de uma guerra diluída

El cielo se escribe; *o también: al pasar por encima del lenguaje, la escritura es el lenguaje puro de los cielos.*

“Variaciones sobre la escritura”, Roland Barthes

O lançamento da revista *Arturo*, no verão portenho de 1944, pode ser visto como um dos começos ou emergências da arte invencionista-concreta ou não representativa no Prata. A criação de novos grupos, revistas e tendências a partir da ruptura do núcleo inicial da revista produzirá a sobre-vida do movimento, a constelação *Arturo*, que manterá sempre sua definição no cruzamento da representação com a não representação, da política com a arte. Uma das últimas manifestações visíveis dessa constelação foi *El Cielo*, revista literária dirigida entre 1968 e 1969 por dois autores até então sem obra: César Aira e Arturo Carrera.

*El Cielo* teve três números: setembro-outubro de 1968, novembro-dezembro de 1968 e novembro-dezembro de 1969. Contou com numerosas vozes: poemas de Alejandra Pizarnik, Raúl Gustavo Aguirre, Luciana Daelli, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Severo Sarduy, Marcelo Pichon Rivière; relatos ou “textos” de Graciela Martínez, Alejandra Pizarnik, A. Robida e Juana Ciesler; piadas de Ernesto Sabato; traduções de Lewis Carroll e Marguerite de Ponty (feitas por Aira), Henri Michaux, Alfred Jarry e uma série de canções dos pigmeus africanos (feitas por Carrera), George Andrews (traduzido por Mario Satz), Antonin Artaud e Hölderlin (por Pizarnik) e Jules Verne e Arthur Rimbaud (que apareceram sem atribuição de tradutor); textos críticos de Marta Minujín sobre as formas de se entregar ao rock, de Luis Felipe Noé sobre a cultura artística, a tecnologia e o mercado, de Edgardo Cozarinsky sobre a existência ou não do chamado “pop-cinema” e de Lea Lublin sobre uma experiência performática no Instituto Di Tella. Além disso, Arturo Carrera apresentou uma série de poemas em prosa inéditos ou aparentemente pertencentes ao seu primeiro livro, *Las sombras que se deben decir*, por ele posteriormente apagado, esquecido ou obliterado das suas obras completas aparecidas no final de 2014, *Vigilámbulo*, e uma espécie de relato em quadrinhos ou sequências desenvolvidas a partir de uma história da Pequena Lulú. César Aira, por sua vez, incluiu textos até hoje inéditos, entre o pop e o non-sense. As ilustrações das capas pertenciam a Roberto Aizemberg (a do primeiro número) e Max Ernst (a do segundo e terceiro número).

A experiência de *El Cielo* só foi recuperada até agora em algumas ocasiões isoladas<sup>484</sup>. Arturo Carrera ministrou, em setembro de 1998, um seminário de dois dias no Centro de Experimentación do Teatro Colón da cidade de Buenos Aires sobre a revista *La dernière Mode*, dirigida por Mallarmé. Um dos textos sobre o qual fundamentou sua exposição foi “Joyas”, assinado por Marguerite de Ponty e traduzido por César Aira para o segundo número da revista *El Cielo*. Dez anos depois, no texto “1999: Hermana Moda, hermana Muerte”, incluído no seu livro de ensaios editado em 2009, *Ensayos murmurados*, Carrera reconstruiu as falas daqueles dois dias de seminário. César Aira, por sua vez, escreveu em maio de 2007 “La revista *Atenea*”, *novelita* publicada na revista portenha *El niño Stanton*, logo republicada por Sazón ediciones Latinoamericanas no Chile em 2011 e incluída finalmente na edição dos *Relatos reunidos*, feita pela editora Mondadori em 2013 e relançada com alguns acréscimos sob o nome de *El cerebro musical*, em 2016. Lembrança diferida e deslocada, em “La revista *Atenea*”, Aira brinca com as possíveis impossibilidades ou impossíveis possibilidades da edição de uma revista literária “vanguardista, utópica, revolucionaria”<sup>485</sup>:

A los veinte años Arturito y yo creamos una revista literaria, *Atenea*. Con el entusiasmo de la edad, y de nuestras ardientes vocaciones, nos dedicamos en cuerpo y alma al trabajo de escribirla, diseñarla, imprimirla, distribuirla... Todo esto, o casi todo, en términos de planificación y cálculo, preparando afanosamente su realización. No sabíamos nada del negocio editorial. Así como creíamos saberlo todo de la literatura, confesábamos nuestra casi total ignorancia de los mecanismos concretos por medio de los cuales la literatura llegaba a los lectores. Nunca habíamos pisado una imprenta, y no teníamos un conocimiento ni siquiera aproximado de lo que venía antes y después de la imprenta. Pero preguntamos, y aprendimos. Hubo mucha gente que nos dio consejos valiosos, advertencias, guía. Poetas veteranos en la autoedición, ex editores de diez efímeras revistas sucesivas, libreros, editores, todos se hacían tiempo para explicarnos cómo eran las cosas. Supongo que nos veían tan jóvenes, tan niños, tan ansiosos por saber y por hacer, que no podían contener sus sentimientos paternos, o la esperanza de que sus propios fracasos se trasmutaran, por la alquimia de nuestra ingenuidad, en ese triunfo tan postergado de la poesía, el amor y la revolución.

Claro que cuando tuvimos todos los datos que necesitábamos, y nos pusimos a hacer cuentas con ellos, vimos que no sería tan fácil. El obstáculo era económico. Lo demás podía arreglarse de un modo u otro, no nos faltaba confianza en nosotros mismos, pero la plata había que tenerla.<sup>486</sup>

---

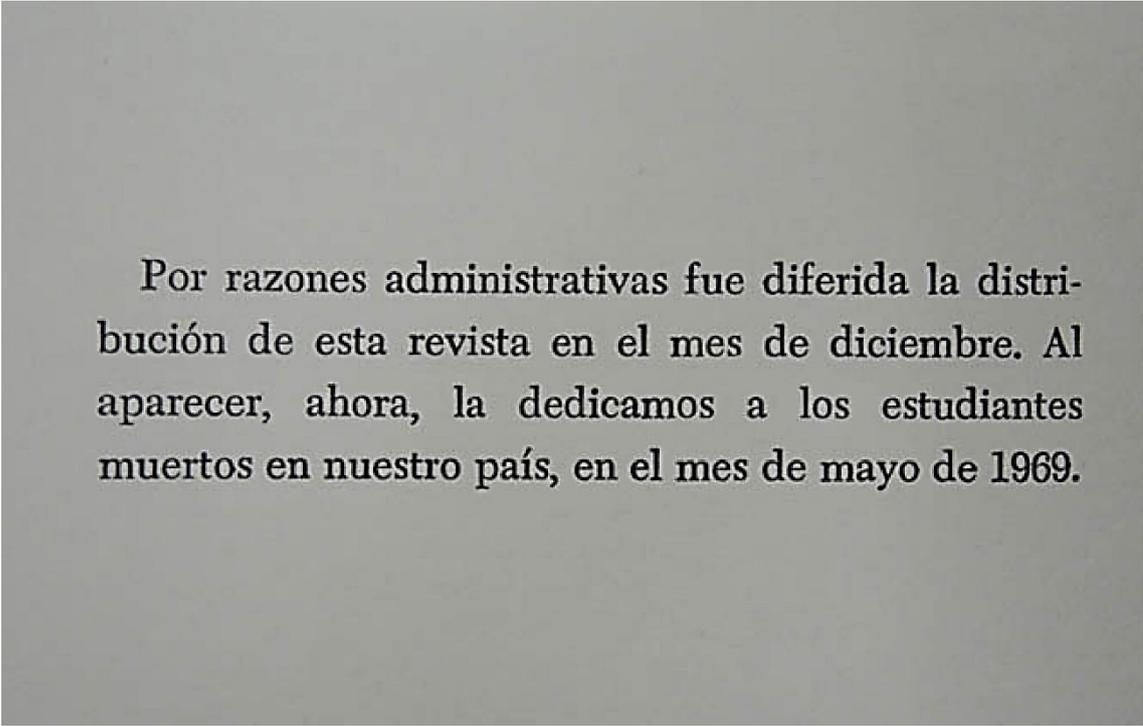
<sup>484</sup> Os três números da revista foram disponibilizados no final do ano de 2015 no site do Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHiRA), dirigido por Sylvia Saítta e financiado pela UBA e o CONICET a partir do projeto UBACyT “Polémicas estéticas e ideológicas en revistas culturales de izquierda”.

<sup>485</sup> AIRA, César. “La revista *Atenea*”, 2013, p. 37.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 31.

Uma leitura de *El Cielo* poderia começar por dois fatores aparentemente irrelevantes: o valor monetário de um exemplar da revista e a periodicidade da sua aparição. O custo de um exemplar do primeiro número foi de 250 pesos argentinos (ou, no exterior, um dólar americano), o do segundo de 150 pesos argentinos (ou 0,50 centavos de dólar americano) e o do terceiro de 200 pesos argentinos (ou um dólar americano). Embora os dois primeiros números tenham sido impressos seguindo o padrão bimestral (setembro-outubro de 1968 e novembro-dezembro de 1968), entre o segundo e o terceiro (novembro-dezembro de 1969) a distância de impressão foi de um ano. De impressão, não de lançamento e distribuição. Uma nota incluída após a impressão do segundo número explicava o seguinte (**Figura 30**):

**Figura 30: Nota no segundo número de *El Cielo***  
**Fonte: AHIRA**



Por razones administrativas fue diferida la distribución de esta revista en el mes de diciembre. Al aparecer, ahora, la dedicamos a los estudiantes muertos en nuestro país, en el mes de mayo de 1969.

A distribuição da revista, assim, produziu um intervalo de quase seis meses entre a sua impressão e a sua chegada para o público leitor. As mortes daqueles jovens, diretamente vinculadas às variações de preço da revista, podem talvez explicar esse hiato. A política e a

economia definiram ou marcaram não só o preço do poema, mas também as perspectivas do céu<sup>487</sup>.

“¿[P]ara qué sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron?”<sup>488</sup>, disse a avó a Chapeuzinho Vermelho segundo a versão de “La verdad del bosque” de Alejandra Pizarnik publicada no primeiro número de *El Cielo*. Logo depois, na abertura do segundo número, “Guerra” de Rimbaud se encerrava afirmando: “Sueño con una Guerra, de derecho o de fuerza, de lógica muy imprevista. Es tan simple como una frase musical”<sup>489</sup>. Esse mesmo número incluía “La cultura artística condenada a muerte”, um ensaio de Luis Felipe Noé onde a figura do artista dissociado da sociedade, tal como foi idealizado pelo romantismo burguês e europeu, é atacada por ser considerada elitista e incapaz de agir sobre a realidade: “El ruido de los rebeldes artísticos apenas repercute en el resto de la sociedad”<sup>490</sup>. A crise da arte que percorreu o século XX seria fruto, segundo Noé, tanto da inutilidade da arte para se rebelar contra o mundo burguês quanto da sua incapacidade de evitar que sua rebelião fosse neutralizada pelo mercado, como também da sua impossibilidade de não se definir senão enquanto privilégio de uma minoria e, portanto, reflexo da divisão de classes. Desse modo, se a sociedade capitalista se rege pelo valor, a arte também encontrará no conceito de valoração o seu fundamento. Atacar a ideia de obra de arte como feita por uma práxis especial seria o começo do movimento de colocar não a rebelião dentro da arte e sim a arte dentro da rebelião. O final desse mesmo número dois, na dedicatória adicionada uns seis meses depois da edição ter sido feita, parece se fechar como a conclusão lógica das premissas imaginárias estabelecidas pela guerra de Rimbaud e o estatuto da arte na sociedade capitalista analisado por Noé, atravessado o conjunto pela pergunta da avó, raciocínio que fará da revista um decalque antecipado ou profético do real imediato presente-futuro.

Em maio de 1969, sob a ditadura militar do general Onganía, numerosas manifestações e greves foram reprimidas com muita violência. Corrientes, Rosario, Tucumán e Córdoba eram os focos mais ativos dessa luta entre as forças armadas e um povo formado, principalmente, por operários e estudantes universitários<sup>491</sup>. “No hay otra alternativa que la violencia”, dizia uma

---

<sup>487</sup> Como marca Jorge Wolff, a comoção produzida em maio de 1969 também marcou o início de outra revista emblemática do período, *Los Libros*. WOLFF, Jorge H. “Entre Los Libros y El Cielo”. *Cuadernos LIRICO*, n. 15, 2016.

<sup>488</sup> PIZARNIK, Alejandra. “La verdad del bosque”. *El Cielo*, n. 1, novembro-dezembro de 1968, p. 4.

<sup>489</sup> RIMBAUD, Arthur. “Guerra”. *El Cielo*, n. 2, novembro-dezembro de 1968, p. 1.

<sup>490</sup> NOÉ, Luis Felipe. “La cultura artística condenada a muerte”. *El Cielo*, n. 2, novembro-dezembro de 1968, p. 17.

<sup>491</sup> A irrupção do movimento estudantil e operário na cidade argentina de Córdoba foi denominado “el Cordobazo” e significou a emergência ou manifestação das primeiras organizações guerrilheiras urbanas como uma forma de se enfrentar o poder militar, que irá tomando cada vez maiores consequências até chegar ao Terrorismo de Estado

testemunha da época em *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*. Espécie de solidariedade de classe, profissão ou credo, para esses estudantes mortos era o céu que imaginavam Aira e Carrera. Aos estudantes mortos de maio de 1969 poderia ter sido endereçada aquela tradução de Michaux aparecida no número anterior:

¿Qué hago yo aquí?  
Yo llamo.  
Yo llamo.  
Yo llamo.  
Yo no sé a quién llamo.  
A quién llamo no sé.  
Yo llamo a alguien débil,  
a alguien quebrado,  
a alguien altivo que nada ha podido quebrar.  
Yo llamo.  
Yo llamo a alguien de allá,  
alguien a lo lejos perdido,  
alguien de otro mundo.  
Aunque sea tarde, yo llamo.<sup>492</sup>

O sentimento de com-paixão ou impotência da poesia face à violência opaca do real é análogo ao que poderíamos encontrar em um poema de César Fernández Moreno contemporâneo à revista:

### **Epicedio\* a un manifestante**

era una manifestación cortita por una avenida larguísima  
poca gente de pocos años gritando mucho  
vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto  
un cuello cualquiera  
desabrochado para gritar mejor

la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina  
se produjeron varios disparos  
se produjo tu muerte  
ahora le llaman "se" a los aliancistas  
cómo defenderse con un pañuelo de algodón  
Corrientes y Esmeralda  
esa cruz de asfalto

yo miraba detrás de un cristal  
mejor dicho detrás de un cristal y una cortina  
a mí me toca una ínfima parte de tu muerte

---

da Ditadura cívico-militar de 1976: “Lo que había empezado como un cuestionamiento al poder militar establecido, hacia los setenta, la desobediencia armada, se asocia literalmente con la disputa del monopolio de la violencia estatal: “poder y contrapoder”” (BERG, Edgardo H. *El sentido de la experiencia. Literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los '90*, 2012, p. 53).

<sup>492</sup> MICHAUX, Henri. “Poema”. *El Cielo*, n. 1, setembro-outubro de 1968, p. 21.

pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo  
es decir te debo la vida  
para no pagarte cometo esta felonía  
intento sobornarte con este versito

\* Epicedio: (del griego *epi*, sobre, y *kédos*, exequias) Composición poética que se recitaba antiguamente delante de un cadáver.<sup>493</sup>

Qual foi o sentido dessa homenagem, dedicatória, endereçamento ou explicitação de uma dívida ou um dom senão estabelecer um vínculo entre a poesia e a morte, entre a poesia e a juventude, entre a poesia e a violência, entre a poesia e o sagrado, entre a poesia e a profanação da divindade, entre a poesia e a guerra? Se a revista *El Cielo* não era precisamente uma revista combativa e de esquerda, clandestina e militante, esse vínculo poderia parecer aos fundamentalistas daquele contexto convulsionado, embora justo, fraco. A revista toda, lida daquela margem, daquela nota inserida após os acontecimentos, vira política, e faz dela uma testemunha da guerra e da sobrevivência na catástrofe. E assim, a abertura do último número, o terceiro, o texto de Hölderlin que funcionava como epígrafe da revista, não pode ser outra coisa que uma defesa daqueles jovens e das potencialidades que a sua saída às ruas despertara: “¿Qué es la vida de los hombres? Una imagen de la divinidad”<sup>494</sup>.

“Joyas”, datado do dia 1º de agosto de 1874, encontra-se no final do terceiro número. Embora o nome de Mallarmé esteja no cabeçalho do texto, ele é assinado por Marguerite de Ponty, Rose Sélavy da praxis mallarmeana, pseudônimo que implica ao mesmo tempo uma dupla troca do  *sujet*: troca de sujeito (e de gênero) que fundamenta por sua vez uma troca de objeto, a moda feminina<sup>495</sup> e não a poesia. E ainda por cima esse objeto se definindo, igualmente, como um entre-lugar ou entre-tempo: deter-se-á nas joias, começa argumentando Marguerite, porque estando na meia-estação as coleções não foram definidas e elas, as joias, têm alguma coisa, talvez, de permanente. Isso sim: não qualquer joia, a joia que se encontra em Paris, nas ruas de Paris, por ser ela o resumo do universo, museu ao mesmo tempo que esquisito bazar. Em cada joia, em sua constituição, Marguerite descobrirá uma história do mundo, da viagem da barbárie à civilização, da travessia do Oriente ao Ocidente, do opaco ao brilho, do

<sup>493</sup> FERNÁNDEZ MORENO, César. “Epicedio a un manifestante”, 1981, p. 163.

<sup>494</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. “¿Qué es la vida de los hombres?”. *El Cielo*, n. 3, novembro-dezembro de 1969, p. 1.

<sup>495</sup> O endereçamento às mulheres de *La dernière mode*, diz Ana Luiza Andrade, não foi por acaso. É um signo da época industrial do século XIX e demandavam, elas, as mulheres, “antes um olhar estético que se orientasse pelo movimento do consumo de um progressismo técnico nas reformas e modas, visando os mesmos fins de culto ao consumo, do que pelos cultos de antigos símbolos patriarcais” (ANDRADE, Ana Luiza. “Nas asas do papel, entre dobras: livro, leque, revista. (Depoimento sobre a *Travessia* em seu quadragésimo número)”. *Travessia / Outra travessia*, n. 40 / 1, segundo semestre de 2003, p. 53).

passado ao porvir. Marguerite lerá na moda o seu carácter efêmero e seu valor de troca na circulação de mercadorias, e na joia uma história do mundo que cria as condições para prever o porvir.

Arturo Carrera, quase trinta anos depois de *El Cielo*, encontrará na Moda, por sua vez, um dos oponentes da Morte:

Hay una presencia de la muerte reforzada desde muchos acontecimientos actuales. La muerte parece estar jugando otra vez, a fin de siglo, una pulseada con la moda. Allí son dos hermanas –porque la Moda es hija de la madre de la Muerte– y se reconocen, y charlan, y ríen. La Moda le dice a la Muerte, entre otras cosas: “... digo que nuestra naturaleza y costumbre común es renovar continuamente el mundo, pero vos desde el principio te lanzaste a las personas y a la sangre, yo me conformo casi siempre con las barbas, los cabellos, los vestidos, los muebles, los palacios y cosas tales...”<sup>496</sup>.

A troca de *sujet*, conforme Arturo, evidenciava uma utopia, corrente no século XIX: “las mujeres (o Evas futuras) aman la moda porque en ella está, como la semilla en el fruto, la estimulante utopía del porvenir”<sup>497</sup>. Essa utopia, de certo modo, a relaciona com a poesia, sendo, como é, a utopia uma reflexão sobre o tempo, uma tarefa da esperança:

Yo creo que la profundidad de la moda reside, por ejemplo, en el hecho de que no se la considere algo profundo. Si acaso a la poesía no se la considerara algo profundo, como ocurre habitualmente, sería tan importante como la moda. Lo importante de la moda es su exceso de contemporaneidad. Y lo importante de la poesía es su perceptible relación con un tiempo moroso. Ambas “trabajan” con el tiempo. La poesía parece que nos quiere advertir algo sobre el tiempo. La moda, en cambio, nos disuade. Quizás la indiferencia, la disuasión atraen al arte, y hasta lo arrastran tras de sí.<sup>498</sup>

Nesse trabalho sobre o tempo, dissuasão ou advertência, a moda e a poesia estão guardando a memória na previsão sempre catastrófica do futuro. E assim, “Cadáveres” de Néstor Perlongher será para Carrera um poema sobre a Moda “porque es un poema de anticipación: anticipa la Moda de una temporada en el Infierno. No la dictadura militar en la Argentina sino sus secuelas, sus escuelas; en cierto modo, lo que vivimos hoy, lo que nos toca vivir”<sup>499</sup>. E é precisamente por isso que a poesia quer guardar para si um instante moroso, um instante que produz uma descontinuidade na duração, que escande o tempo e se confronta à violenta arbitrariedade da Morte. A defesa do corpo e suas dobras, início do mistério e do

---

<sup>496</sup> GARCÍA, Raúl. “Arturo Carrera explica qué es “La última moda””. *Página 12*, 25 de setembro de 1998.

<sup>497</sup> *Ibidem*.

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> CARRERA, Arturo. “1999: Hermana Moda, hermana Muerte”, 2009, p. 117.

desejo, se constitui numa defesa da vida, do tempo-espaco de uma vida que sempre quer se manter soberana. A revista *El Cielo*, por fim, se definiu enquanto o dom da poesia para a juventude, fazendo dela o ponto de interseção do soberano com o divino, da poesia com a guerra, da morte com o sagrado<sup>500</sup>.

“De todos modos pienso que esos cambios habría que ligarlos no sólo a la voluntad personal de los escritores, sino también al momento de la lucha de clases en la Argentina”, começava argumentando Ricardo Piglia no final da sua entrevista com Rodolfo Walsh, publicada em março de 1970. E continuava: “Quiero decirte: no es casual que nos planteemos esa problemática, esta discusión en este momento, a un año del Cordobazo. La movilización de las masas les replantea constantemente a los intelectuales el problema de sus posibilidades y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo”<sup>501</sup>. Precisamente, e devagar, começa a aparecer nos diários do próprio Walsh a ideia de uma “literatura clandestina”, especificamente no final de 1969, em princípio enquanto contraposição à chamada “escrita de direita” ou “literatura burguesa” e como consequência do seu trabalho na direção e redação do periódico da CGT dos argentinos<sup>502</sup>. As novas condições da escrita (clandestina, nômade e de assinatura anônima ou pseudônima) viriam acompanhadas de novas formas de circulação e da exigência de uma transformação do leitor, agora distribuidor e propagador do texto, como evidencia o final de uma nota mimeografa de *Cadena Informativa*:

---

<sup>500</sup> Pouco tempo depois, a política mudaria o céu de César Aira, aproximando-o do sujeito do “Epicedio a un manifestante”, (cito conforme a edição de Carlos Ríos): “Bueno, yo inauguré los años setenta en la cárcel. Y fue una vacuna muy eficaz. A partir de ahí me encerré en mi torre de marfil y no quise saber más nada de la realidad. Me encerré con mis libros, con mi... sí, me di cuenta de que no servía de nada. En fin. Fue el escepticismo en el que vivo, en el que he vivido desde entonces. Así que... he visto la realidad desde afuera, desde el otro lado de un cristal. Y no me lo reprocho porque creo que es parte de la libertad del ser humano aceptar lo que se es. Cometí muchos errores en mi juventud y los pagué muy caro, y ahí se terminó mi relación con la realidad.” (AIRA, César. *Desde EL OTRO LADO de un CRISTAL*, 2020).

<sup>501</sup> PIGLIA, Ricardo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh”, 2006, p. 67.

<sup>502</sup> “Sólo el pueblo salvará al pueblo”, acabava afirmando “Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino” (*Semanario CGT de los argentinos*, n.1, 1º de maio de 1968, p. 15), ata de fundação da parte cindida da CGT que respondia a Raimundo Ongaro, a CGT dos argentinos, publicada no primeiro número do seu *Semanario*, no dia primeiro de maio de 1968. No mesmo texto pode ser lida a famosa frase atribuída a Walsh: “Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra” (Ibidem, p. 13). O semanário sindical reunirá tanto os operários quanto os estudantes, sacerdotes do terceiro mundo e intelectuais num enfrentamento constante com a ditadura de Onganía e “la oligarquía, los monopolios y el imperialismo” durante 49 números regulares até julho de 1969, data em que passou à clandestinidade até fevereiro de 1970. No texto “Un millón de ejemplares: 33 semanas junto al pueblo”, aparecido no número 33 do dia 12 de dezembro de 1968, se explicitava a função do *Semanario*: “De esa definición [política] surge el doble papel del periódico obrero. Es un medio de información y esclarecimiento, pero es también y sobre todo un factor de organización” (*Semanario CGT de los argentinos*, n.33, 12 de dezembro de 1968, p. 39).

*Cadena Informativa* es uno de los instrumentos que está creando el pueblo argentino para romper el bloqueo de la información. *Cadena Informativa* puede ser *usted mismo*, un instrumento para que *usted* se libere del Terror y libere a otros del Terror. Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El Terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad.  
DERROTE AL TERROR, HAGA CIRCULAR ESTA INFORMACIÓN.<sup>503</sup>

A passagem à clandestinidade implicaria, num primeiro momento, o apagamento do privilégio social que a obra produz a partir do reconhecimento cultural e do valor monetário do mercado para, em um segundo momento, se situar e se definir na modéstia, no artesanal, no mínimo, no precário<sup>504</sup>. A perda do nome de artista no anonimato o assemelharia a um operário: sua obra não poderia ser diferenciada da obra de outro. A confusão do escritor na multidão o situaria junto aos terroristas: a máquina de escrever vira uma máquina de guerra<sup>505</sup>. Obliterando a autoria, o texto recuperaria uma potência esquecida e poderia até se inserir de outro modo no mundo da ação. Nessa dobra, Walsh entreviu a possibilidade de não abandonar a literatura e salvar a ficção a partir da recuperação nela da experiência política e do testemunho além do seu aqui-agora. Nessa dobra, também, é possível entender uma das tentativas, talvez a mais arriscada e lúcida, de se sair do paradigma *Sur*, que dissociava escrita de trabalho e que definia pura e exclusivamente ao tempo livre como tempo de ócio, onde se inseria a escrita, instância

---

<sup>503</sup> WALSH, Rodolfo. “Crónica del terror. Informe N° 1 (Diciembre de 1976)”, 2008, p. 424.

<sup>504</sup> De alguma forma, essa práxis literária seria um retorno ao Walsh anterior a *Operación Masacre*-livro, porque estaria fazendo o caminho inverso: do Monumento ao Documento, do maior ao menor, do romance ao conto, do nome ao anônimo (Cfr. LINK, Daniel. “Rodolfo Walsh, inteligencia de izquierda”, 2017).

<sup>505</sup> “Si las armas de la guerra que hemos perdido eran el FAL y la Energa, las armas de la resistencia que debemos librar son el mimeógrafo y el caño”, fechava Walsh o seu “Aporte del 2 de enero de 1977” (“Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977)”, 2014, p. 140) à Cúpula de Montoneros, retomando de algum modo o final da conversa com Piglia, embora naquele março de 1970 ainda referia-se ao romance: “Solamente se plantea el problema de este lado; entonces, vos tenés que hablar, tenés que decir eso con los escritores de izquierda. Hay un dilema. De todos modos, no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación, volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue. Desde los comienzos de la burguesía, la literatura de ficción desempeñó un importante papel subversivo que hoy no lo está desempeñando, pero tienen que existir maneras de que vuelva a desempeñarlo y encontrarlas. Entonces, en ese caso, habrá una justificación para el novelista en la medida en que se demuestre que sus libros mueven, subvierten. Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. Sos un inocente en realidad, vos estás en realidad compitiendo con estos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito cuando en realidad te importa un carajo, porque vas a estar compitiendo con estos tipos... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola, y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda” (em PIGLIA, Ricardo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh”, 2006, p. 68-69). Essa convicção acompanhou Walsh até seu último texto, intitulado com sua profissão e assinado com seu nome e documento.

idealmente autônoma de todo contexto e práxis. Nessa dobra, podemos entender a antecipação da experimentação no campo da literatura daquilo que apenas alguns anos depois Walsh proporia como *modus operandi* na política de Montoneros. A vanguarda estética antecipa a vanguarda política e postula uma forma-de-vida intensa e radical<sup>506</sup>. Walsh, com isso e nos últimos ensaios de literatura clandestina, seria um escritor de antecipação, espécie de narrativa de ficção científica ou pós-apocalíptica que imagina o por-vir<sup>507</sup>.

“Pero vos nos enseñaste que no le está prohibido dar un paso más, convertirse él mismo en un hombre del pueblo, compartir su destino, compartir el arma de la crítica con la crítica de las armas. Gracias por esa lección”<sup>508</sup>: desse modo finalizava a carta de Walsh de julho de 1976 endereçada a Paco Urondo, depois de morto, tentando desvendar os deveres do “intelectual revolucionário” que aquele tinha alcançado com sua própria escrita e vida. A indistinção das armas e a crítica (nascida na Idade Média, com uma modulação especial para a nação argentina, idealizada pela Geração de 37), Walsh, por esses anos, a colocou no serviço aos Montoneros. As numerosas cartas-informes que, durante grande parte de 1976 e começos de 1977, Rodolfo Walsh envia à Condução Nacional de Montoneros, carregadas de um caráter cada vez mais urgente e agônico, não tiveram resposta alguma. Nelas, diante do fracasso dos métodos de combate desenvolvidos pelos Montoneros e antecipando o extermínio que vi(nh)a, se situando no contexto de uma “dura realidad”, “que no permite a las masas ni siquiera pensar el poder, sino resistir para sobrevivir”<sup>509</sup>, Walsh começa a pensar algo que parecia inconcebível: empreender a retirada e construir a resistência, “forma de guerra diluída”<sup>510</sup>, anulando a lógica do grupo e se focalizando em ações individuais dispersas e súbitas<sup>511</sup>. “Un centenar de oficiales

---

<sup>506</sup> Nas palavras de Rancière: “Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontra-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, 2014, p. 43).

<sup>507</sup> Na entrevista com Piglia aparece algo sumamente interessante nas palavras de Walsh: a concepção de uso que sustenta para a literatura, seus gêneros e padrões estéticos: “Por eso, lo que dije antes no debe tomarse como un descarte aislado de las formas literarias tradicionales de la novela, del cuento, para reemplazarlos siempre y definitivamente por el testimonio, pero sí pienso que va a haber que usar esas formas de otra manera. Pienso que ya no se van a poder usar inocentemente con una serie de convenciones que prácticamente ponen a toda la historia en el limbo; me siento capaz de imaginar, no digo de hacer una novela o un cuento que no sea una denuncia y que, por lo tanto, no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera” (em PIGLIA, Ricardo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh”, 2006, p. 65).

<sup>508</sup> WALSH, Rodolfo. “Carta a Paco Urondo”, 2014, p. 32.

<sup>509</sup> WALSH, Rodolfo. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a la discusión del informe del Consejo (13 de diciembre de 1976)”, 2014, p. 111.

<sup>510</sup> Idem. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977)”, 2014, p. 122.

<sup>511</sup> Contemporâneas às colocações de Walsh sobre a guerrilha são as descrições do rizoma de Deleuze e Guattari. Ali, por exemplo, lê-se: “Problema de la máquina de guerra o del Firing-Squad: ¿es necesario un general para que

dispersos en el territorio, sin otro lazo orgánico que la unidad de doctrina, es suficiente para sostener la resistencia si se cuenta con recursos adecuados en dinero, documentación, propaganda y explosivos”, afirmava na sua nota do día 2 de janeiro de 1977<sup>512</sup>. O modelo era a resistência palestina, analisada *in situ* para uma série de matérias aparecidas em *Noticias*, o jornal da agrupación Montoneros, onde ele encontrou, conforme Daniel Link, “un modelo de resistencia popular-militar ante las fuerzas represivas del Estado. Es la legitimidad de la guerra lo que en ese conflicto se juega, y lo que Walsh demuestra es que la violencia es siempre del Estado. Sin esa violencia previa y constitutiva de las sociedades modernas no habría, tal vez, guerrillas”<sup>513</sup>. A lógica da resistência não era a lógica da guerra: a organização da guerra “es centralizada, homogeneizada a través del funcionamiento partidario y dependiente de un aparato especializado”, enquanto que a organização da resistência “se basa en grupos reducidos e independientes cuyo nexos principal es la unidad de la doctrina (a expensas de la unidad

---

*n* individuos lleguen al mismo tiempo al estado *fuego*? La solución sin General se encuentra mediante una multiplicidad acentrada que comprenda un número finito de estados y señales de velocidad correspondiente desde el punto de vista de un rizoma de guerra o de una lógica de guerrilla” (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Rizoma*, 2004, p. 42). Desse modo, as teorias sobre o rizoma descrevem o rizoma da guerra e a lógica da guerrilha, e vice-versa. A máquina literária está conectada a outra máquina e é isso o que permite seu funcionamento: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, incluso las comarcas por venir” (Ibidem, p. 11). A desterritorialização e a territorialização, as linhas de fuga e os devires, o nomadismo, o movimento e a produção do desejo e, por último, a antigenealogia que representa, frente ao esquema arborescente, o rizoma são qualidades que servem, também, para estudar e descrever as técnicas, a lógica e o estatuto da guerrilha. Assim, quando afirmam que “el rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura” (Ibidem, p. 51) e que, além disso, “es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados” (Ibidem, p. 52), não podemos deixar de pensar no *modus operandi* da própria situação da guerra diluída desenhada por Walsh. Se a introdução de *Mil Platós*, então, é utilizada para pensar as características da guerrilha, as colocações esparsas de Walsh são fundamentais para pensar numa ideia alternativa da escrita em pé de guerra contra a máquina do Estado, a máquina das instituições.

<sup>512</sup> WALSH, Rodolfo. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977)”, 2014, p. 122.

<sup>513</sup> LINK, Daniel. “Nota a “La revolución palestina” y “Respuesta a la Embajada israelí””, 2008, p. 283. O que Walsh encontra no Fatah é facilmente identificável nos Montoneros, sobretudo enquanto organização e ações. Por exemplo, no seguinte trecho, onde recolhe a explicação de um dos seus dirigentes sobre a inseparabilidade entre o militar e a política: “A pesar del origen de sus fundadores, Fatah puso siempre el acento en la lucha de masas, además de la acción armada: «Si abordáramos solamente la lucha armada, estaríamos condenados al fracaso, porque en términos militares partimos de una situación de inferioridad. Pero si abordáramos solamente la lucha política, también estaríamos perdidos, porque tarde o temprano chocaríamos con la realidad de que el enemigo nos domina por la fuerza. La lucha armada es indisoluble de la lucha política, y el descuido de una o de otra equivale a convertir la guerra revolucionaria en una aventura. En consecuencia, nosotros no diferenciamos entre acción política y acción militar, ni mandamos a combatir a nadie que no haya pasado por la organización política»” (“La revolución palestina”, 2008, p. 409). As críticas à grandiloquência dos Montoneros vem desse lado também por entender o conflito não a partir da lógica do menor que estabelece a resistência e sim a partir das dimensões extraordinárias de uma guerra: “Todo lo hacemos y lo pensamos a lo grande. Nuestra lucha es una guerra. Nuestra propaganda tiene que llegar a cuatro millones. Aunque criticamos el militarismo, todo el documento parece la receta para que un Ejército rompa el cerco de otro y luego lo derrote. Hay que ser más modestos. Nosotros tenemos que resistir junto al pueblo a la dictadura. Necesitamos mucha propaganda. Tenemos que irnos organizando en la lucha sin delirios de grandeza y pensando en plazos largos” (Idem. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76 (23 de noviembre de 1976)”, 2014, p. 70).

funcional) y que en función de una gran autonomía táctica rescatan hasta cierto punto la “inteligencia” del cuadro individual”<sup>514</sup>. Isso significava fazer de Montoneros um corpo sem órgãos ou, melhor, órgãos sem corpo ou pertencentes a um corpo em estado de coma, uma organização espectral além da representação imediata e da hierarquia celular revolucionária para dar passo a um sujeito cuja ação, embora ainda regida pelas linhas gerais do movimento, partia do próprio indivíduo e buscava não o confronto e sim a sobrevivência. Aquilo que antes Walsh exigiu ao romance, passar da representação à apresentação<sup>515</sup>, da mostra à ação, o exigia agora à estrutura dos Montoneros. Depois dessa etapa zumbi ou espectral, e voltando ao peronismo, Montoneros poderia recuperar sua situação de vanguarda e, com ela, a representatividade dentro do movimento. Propondo a resistência nesses termos, Rodolfo Walsh mudava a concepção da guerra e do poder e chamava a esperar:

*Objetivos de la resistencia*

Lo que diferencia a la guerra de la resistencia es la respuesta a la pregunta sobre el poder. La guerra pone en la orden del día la conservación del poder que se dispone a la toma del poder que se carece.

La resistencia cuestiona los efectos inmediatos del orden social, incluso por la violencia, pero al interrogarse por el poder, responde negativamente porque no está en condiciones de apostar por él. El punto principal en su orden del día es la preservación de las fuerzas populares hasta que aparezca una nueva posibilidad de apostar al poder.<sup>516</sup>

O movimento não é dialético e sim de ida e volta, de diferença e repetição (diferenciada): sair da representação para voltar à representação, sair da literatura para voltar à escrita. Aquilo que Walsh começou a pensar a partir da literatura clandestina no final da década de 1960 e que aos poucos levou adiante na década seguinte, até a concretização absoluta do projeto na série das cartas íntimas, também o colocou na agenda das prioridades para o futuro dos Montoneros através dessa resistência fantasmática que, instalando a conspiração e o complô na constituição do social e instaurando a lógica do assalto e não do consenso, redefinia a guerra enquanto civil

---

<sup>514</sup> Idem. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977)”, 2014, p. 130.

<sup>515</sup> A opção combativa de Walsh pela, assim chamada frente à representação, *apresentação*, significa uma reconstituição da divisão genérica-classista estabelecida, conforme Piglia, na ficção argentina no século XIX: “La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. *La clase se cuenta a sí mismo bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción*” (“Echeverría y el lugar de la ficción”, 1993, p. 9). Sobre Walsh, em outro lado, Piglia afirmará: “Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Esa es una de las lecciones de Walsh” (“He sido traído y llevado por los tiempos”. *Crisis*, n. 55, novembro de 1987, p. 16). Precisamente porque aquele outro para Walsh não era o inimigo é que pode entrar na ficção para, a partir disso, reconstitui-la e politizá-la.

<sup>516</sup> Ibidem, p. 119-120.

e constante<sup>517</sup>. A literatura, assim, converte-se no laboratório para a práxis revolucionária e a vanguarda estética antecipa a vanguarda política. A suspensão da economia pela marginalidade do nomadismo anônimo da clandestinidade situa à escrita num outro território. Aquele confronto da vanguarda estética concretista não representativa da constelação *Arturo* com a força representativa da época, o primeiro peronismo, teria muito tempo depois um fechamento inesperado. A diluição da guerra no espectro da resistência tentou, quebrando a mimese e suspendendo o valor, estabelecer o tempo messiânico da irrupção da não representação e do impossível no presente agônico.

\*  
\*\*

No contexto da exposição Objeto Móvil Recomendado a las Familias, ocorrida no Espacio de arte Fundación OSDE da cidade de Buenos Aires, entre 23 de fevereiro e 29 de abril de 2017, foi editado o único número da revista *El Suelo* (**Figura 31**) que, conforme o programa da mostra, “interpreta y continúa algo de lo que había sucedido en la revista *El Cielo*, publicación de corte surrealista que en los años sesenta editaron César Aira y Arturo Carrera”. No último texto da revista, “Los tres números”, Sergio Raimondi partia da citação que, a modo de epígrafe, abria o primeiro número de *El Cielo* para propor duas leituras: ora o fragmento de Jules Verne era uma alusão solapada ao sintagma marxista na época muito repetido, “tomar o céu por assalto”, ora significava a valorização tanto da imaginação como da capacidade suprema quanto da literatura como espaço excludente de invenção. Nesse sentido, afirma Raimondi, “El cielo sería entonces ese espacio que se diferencia cualitativamente del sueño por la dimensión ni tan terrenal ni tan horizontal con la que sería posible pensar no solo la práctica de la literatura sino

---

<sup>517</sup> A reconceitualização da guerra civil a partir da resistência difusa e da situação assimétrica do combate faz de Walsh um precursor do *modus operandi* proposto pelo Comitê Invisível que, tirando a militarização da guerra civil, coloca na vida a estratégia que faz frente à “rede mundial de dispositivos locais de governo, isto é, um aparelho mundial, reticular, de contrainsurreição” (*Aos nossos amigos. Crise e insurreição*, 2016, p. 185), considerando assim a insurreição não enquanto ruptura da cotidianidade senão como sua continuação ética, sendo que até os detalhes mais corriqueiros e ínfimos da vida comum foram colocados no mesmo patamar que a revolução. A testemunha de um chamado “amigo do Cairo”, em 2010, e a posterior conclusão não deixam de lembrar Walsh: “«Acho que o que salvará o que acontece até o momento no Egito é que não há um líder desta revolução. Essa talvez seja a coisa mais desconcertante para a polícia, para o Estado, para o Governo. Não há nenhuma cabeça a cortar para que esta coisa pare. Como um vírus que se transmuta permanentemente para preservar sua existência, foi isso que nos permitiu conservar esta organização popular sem hierarquia, completamente horizontal, orgânica, difusa». De resto o que não se estrutura como um Estado, como uma organização, só pode ser disperso e fragmentário e encontrar, em seu caráter de constelação, a própria matéria para sua expansão” (Ibidem, p. 276-277).

inclusive la figura del artista”<sup>518</sup>. Embora Raimondi escolha uma dessas duas trilhas para ler a revista, não deslegitima a outra: “por supuesto las tensiones de lo social traman la revista aún, o a pesar, de su mismo énfasis en lo literario”<sup>519</sup>. E, nesse sentido, lerá nas entrelinhas do poema, ali “donde en apariencia se la escamotea”<sup>520</sup>:

Así, en la propia prosa fragmentaria y onírica de Pizarnik, en la que se pueden advertir no solo las diferencias obvias entre la figura del poeta y los revolucionarios detenidos entonces en Taco Ralo sino también las continuidades: ambos comparten un rechazo por el statu quo de la sociedad y de algún modo también la autoconciencia de una singularidad distintiva.<sup>521</sup>

Já em *El Cielo*, Raimondi encontrará em potência as poéticas de Arturo Carrera e de César Aira e, na tradução do texto de Mallarmé, a proposta da literatura como gratuidade. Esse atributo e os dois que compartilhou Pizarnik com os jovens revolucionários, apareceram no Walsh clandestino e continuarão aparecendo no fundamento da ideia do poema como moeda de troca numa contra-economia cujos alcances ainda não foram discernidos.

---

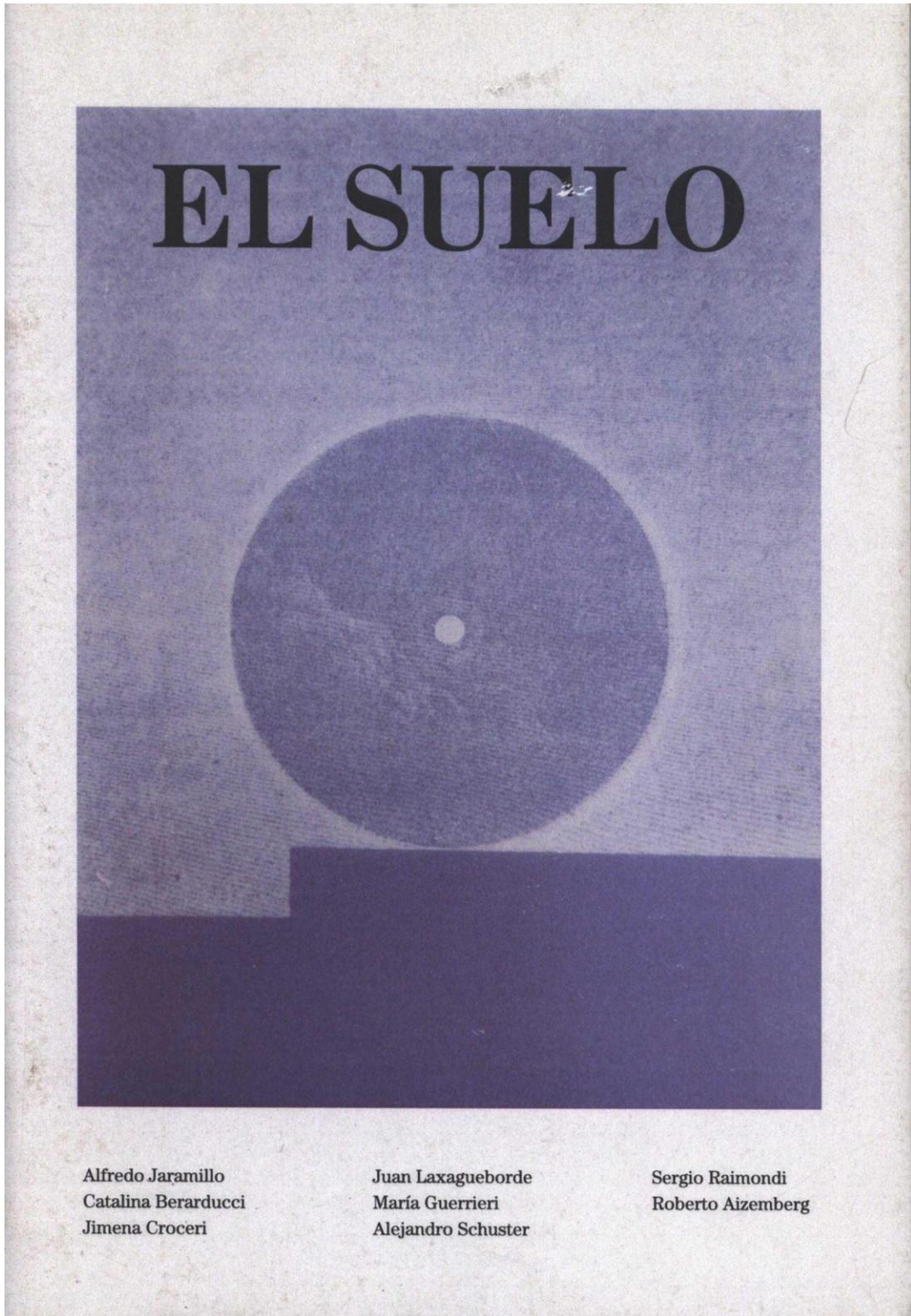
<sup>518</sup> RAIMONDI, Sergio. “Los tres números”. *El Suelo*, ano 1, n. 1, março-abril de 2017, p. 18.

<sup>519</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>520</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 19.

**Figura 31: Capa revista *El Suelo***  
**Fonte: Acervo pessoal**



## Diários, tempo e dinheiro

*Durante los 26 años que corren desde 1901 hasta la fecha, yo he ganado con mi profesión 12.400 pesos. Esta cantidad, en tal plazo de tiempo, corresponde a un pago o sueldo de 39 pesos con 75 centavos por mes. Vale decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir... debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquélla, habría muerto a los 7 días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas.*

Horacio Quiroga

*La luz de la lengua destila el oro de la poesía.*

“Una visita”, Ricardo Piglia

*Yo he dicho, a veces en broma, que si nuestra sociedad no hubiera encontrado la literatura ya hecha, no la hubiera inventado; difícilmente hubiera inventado una práctica tan solitaria, tan contraria a la lógica rápida de la sociedad, de un individuo que en su casa escribe unos textos que nadie le pide y que nunca se sabe qué valor tienen o, en todo caso, qué precio tienen.*

*Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh, Ricardo Piglia*

“Para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco, tienen el poder de hacerlo todo”, afirmaba Ricardo Piglia en “Roberto Arlt. La ficción del dinero”<sup>522</sup>. E, um pouco antes, dizia também:

Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto. *Hacer* dinero: Arlt toma esa frase como esencia de la sociedad y la interpreta literalmente. Hacer dinero quiere decir fabricarlo: la falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana. El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo.<sup>523</sup>

Poderia se supor um juízo moral no fundamento da análise de Piglia: o dinheiro corrompe as pessoas e seu acúmulo significa a perda da inocência e a progressiva queda no Mal. Os poetas e os escritores, idealmente pobres, estariam do lado de cá dessa divisão do mundo<sup>524</sup>. Nesses

<sup>522</sup> PIGLIA, Ricardo; “Roberto Arlt. La ficción del dinero”, 1993, p. 125.

<sup>523</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>524</sup> Lúcido, na entrada “2 de mayo, martes, 10:30”, Walsh detecta esse pressuposto e ri dele: “O sea, extraordinaria ambigüedad del escritor, del artista, del intelectual, que se considera el ombligo del mundo, pero es tasado, objetivamente, como un funcionario de segunda, como un mayordomo. Él se ingenia para hacer de eso también un mérito. Con un portento de sublimación, gesta el nuevo mito del desinterés, del estar desvinculado de los problemas materiales, de trabajar por el amor al arte. El artista pobre (que después de muerto será glorioso y cotizado por el coleccionismo) es la forma suprema del mito, y como tal alcanza una fuerza propia de atracción: hay artistas que realmente quieren responder a ese mito, que realmente quieren ser pobres en vida y gloriosos en

termos foi colocado muitas vezes o debate da autonomia literária e, consequência disso, apareceu a figura do poeta maldito, revestido da aura, único, grau extremo da autonomia (e, em certa medida, cristalização extrema, também, da figura do artista enquanto obra de arte facilmente consumível e comercializável<sup>525</sup>). Ora, neste caso não é bem assim: Arlt, anti-dialético, quebra esse rascunho de silogismo graças ao complô, à sabotagem, à *avivada*: “El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo”. Piglia reintroduz a moeda falsa que inaugurou a modernidade com Baudelaire e a coloca no meio da engrenagem do raciocínio para implodi-lo. Uma economia-outra, uma contra-economia, rege o princípio da práxis da literatura e da poesia, enfrenta o dinheiro e seu poder para, por fim, fazê-lo explícito: “La escritura está en el origen de la división del trabajo, según Lévi-Strauss. No hay escritura sin opresión, sin desigualdad social, no hay escritura sin Estado”<sup>526</sup>. Esse é o poder, sempre segundo Piglia, da ficção para Arlt. A escrita vira, com isso, território de fronteira numa guerra entre dois mundos, uma trincheira ou, melhor, um esconderijo foquista. A ficção, além disso, é puro dispêndio, potlatch; “un espacio menor y antiestatal, enfrentado al discurso establecido, al discurso de la verdad. Menor y gratuita en el sentido de lujo, exceso, derroche, frente a la eficacia y a la utilidad porque produce un alejamiento de lo real”<sup>527</sup>:

La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad.<sup>528</sup>

A ficção descobre a equação do valor quando tensiona a relação entre o dinheiro, o tempo de trabalho e o tempo livre ou de ócio, para pôr em cena a pergunta sobre quanto tempo é preciso para fazer uma obra de arte e qual o valor disso. A impossibilidade do resultado da operação é um elemento disjuntor da economia burguesa de meios e fins. Essa fé na potência da ficção, por sua vez, distancia Arlt da figura de artista que Piglia leu, por exemplo, em Pavese:

Una sociedad que sostiene en el éxito las razones de su economía es capaz de reconocer las cualidades «estéticas» del fracaso. La perfección en la muerte constituye, se sabe, un mito aristocrático, la belleza se alimenta de todas las

---

muerte. Hay otros que luchan tenazmente por sus derechos... de autor”. (WALSH, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 233)

<sup>525</sup> “El poeta maldito es ya un producto de consumo que permite, vicariamente, a sus lectores, tener una experiencia excepcional y peligrosa”, afirmava Renzi no seu diário de 1963 (PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 139).

<sup>526</sup> PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre literatura en un Diario”, 2000, p. 188.

<sup>527</sup> PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, 2016, p. 206.

<sup>528</sup> PIGLIA, Ricardo. “Sobre Borges”, 2000, p. 82.

formas del desgaste y la destrucción y especialmente del sufrimiento de ese sacerdote que le está consagrado, el artista. Si sufre como hombre, como escritor es capaz de convertir su sufrimiento en arte. En esta sublimación compensatoria el fracaso es siempre necesario para el logro «profundo» de una obra.<sup>529</sup>

O artista frustrado é aquele que não assimila a arte numa práxis e que – herança do romantismo confrontada sem sucesso algum pelo “artista engajado”, que possui ainda vestígios quase-sagrados – se pensa ou localiza alheio à ação, trabalhando no “imaginário” (e não no “real”, como quis Sartre), artefatos da falsidade<sup>530</sup>. Para alguns, a escrita é uma postergação da ação (isto é: da morte). A questão do valor está por trás disso. Esse é o hiato entre a escrita e a vida.

No dia 5 de abril de 1965, Piglia-Renzi anotava no seu diário:

Vivo austeramente con el dinero que gano por las clases que doy en la Universidad, viajo a La Plata una vez por semana y me quedo tres días, a veces dos, en todo caso paso siempre en la ciudad una noche, siempre en el mismo hotel. El dinero que gano con mis dos puestos me alcanza para vivir, si no hago gastos extraordinarios. Pero, como a todo el mundo, sólo me interesan los gastos extraordinarios, así que habitualmente estoy sin plata.<sup>531</sup>

E, um tempo depois, no dia 2 de novembro de 1966, escrevia:

Desde hace un tiempo vivo precariamente, con cien pesos por día, muy poca plata, siempre tengo una leve inquietud producida por el hambre. Pero nunca pienso en el futuro, no me importa la economía si sé que voy a trabajar toda la noche (una economía contra otra, la necesidad y el deseo, como quien dice Laurel y Hardy –el Gordo y el Flaco).<sup>532</sup>

“Otra vez sin plata”, anota como um mantra no começo de uma entrada do diário, uma sexta feira de 1967<sup>533</sup>, depois de ter empenhado uma máquina fotográfica e a coleção de Brahms da Deutsche Grammophon ou de ter vendido alguns livros num sebo. Durante o prazo

---

<sup>529</sup> PIGLIA, Ricardo. “Los diarios de Pavese”. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 143.

<sup>530</sup> Nessa situação, e no contexto de 1965, Piglia-Renzi estabeleciam uma diferença: “Interesante en la literatura actual la oposición entre el artista y el intelectual, vistos como incompatibles. Cada uno de ellos arrastra sus carencias: el artista siempre inspirado suele ser habitualmente un canalla que imagina que tiene privilegios y los demás tienen que estar a su servicio. Por otro lado, el intelectual manipula a los demás con sus coartadas racionales y sus chantajes históricos, explica todo y todo sirve para justificarlo. En definitiva, es otra materialización de la tensión entre el arte y la vida” (PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 182). Porém, ambos se afirmam numa postura individualista que não concebe a literatura enquanto prática social. Muito tempo depois, Piglia encontrará a conciliação dessas duas figuras numa passagem da história de Guevara: “El escritor fracasado que renace como político intransigente, casi como no-político, o al menos como el político que está solo y hace política primero sobre sí mismo y sobre su vida y se constituye como ejemplo” (Idem. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, 2006, p. 114).

<sup>531</sup> PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 178.

<sup>532</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>533</sup> Ibidem, p. 311.

compreendido nos primeiros diários, as penúrias econômicas são numerosas. Aliás, constituem um *continuum* subitamente cortado, como se fosse um satori ou uma epifania, pelo dinheiro de um prêmio, de um artigo feito sob demanda ou de um trabalho editorial realizado<sup>534</sup>. Na precariedade, todo ingresso de dinheiro significará uma milagrosa injeção de ar. Conforme Paula Cortés Rocca, será essa precariedade a que constitui a “economía del placer y el trabajo que rige la escritura”<sup>535</sup>. Nesse sentido, a escrita do diário reproduz essa precariedade: vive-se dia após dia, narra-se no presente, não se pensa no futuro, tenta-se construir um espaço estável diante das incertezas do porvir. O diário, assim, aparece como o espaço de uma economia híbrida que, a partir da luta cotidiana da economia do urgente, da necessidade, da fome, do frio e dos serviços suspensos com a economia do dispêndio, do prazer, do fetiche (um casaco italiano, a edição de La Pléiade dos romances de Flaubert, uma caneta importada), gera uma estética despojada, ascética, estoica, zen: “La clave para un artista, digamos, es meditar sobre la necesidad. No necesitar más de lo que se tiene para vivir. Para olvidar «las necesidades», hay que aprender a vivir en el presente”<sup>536</sup>. No dia 16 de dezembro desse mesmo ano de 1966, escreverá:

El hombre que lleva consigo todo lo que vale en su vida –un valor que, como todos los valores verdaderos, sólo lo comprende él–. Si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido –ni pretendido tener– un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ése es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar.<sup>537</sup>

Esse Renzi-Piglia de reminiscências beat (“Nowhere man” dos Beatles apareceu em 1965, no *Rubber Soul*, de certa maneira reelaborado posteriormente por Litto Nebbia em “Soy de cualquier lugar”, incluído em *Beat no. 1*, disco de Los Gatos de 1969), que via na “figura del hombre sin domicilio fijo”, “sin propiedad, sin ley, sin fijarse en ningún sitio”, al “héroe del

---

<sup>534</sup> No prefácio da recente reedição dos seus breves textos bio-bibliográficos que antecediam aos relatos de escritores americanos reunidos em *Crónicas de Norteamérica*, da editora de Jorge Álvarez, Piglia reuniu uma série de entradas do seu diário “donde anotaba la marcha del trabajo y sus condiciones materiales” (“Nota a la edición”, 2016, p. 5), quer dizer, escritas sob a equação entre tempo de trabalho dedicado e quantidade de dinheiro recebido. Trabalho, dinheiro e escrita estão, desse modo e já na gênese do livro até sua última edição, estão profundamente ligados.

<sup>535</sup> CORTÉS ROCCA, Paula; “In Memoriam. Vivir de escribir: Ricardo Piglia (1940-2017)”. *Revista de Estudios Hispánicos*, março 2017, p. 7-10.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 271.

mundo contemporáneo”<sup>538</sup>, reaparecerá transmutado muito tempo depois na leitura do “novo dandismo” com que definiu, em *El último lector*, Ernesto Guevara:

No tener dinero, no tener propiedades, no poseer nada, ser «pato», como dice. Ganarse la vida a desgano, en los márgenes, en los intersticios, sin lugar fijo, sin empleo fijo. Así se entiende su fascinación por los linyeras que recorren los diarios de juventud y la identificación con esa figura: «Ya no éramos más que dos linyeras, con el mono a cuestras y con toda la mugre del camino condensada en los mamelucos, resabios de nuestra aristocrática condición», dice en *Mi primer viaje*. El marginado esencial, el que está voluntariamente afuera de la circulación social, afuera del dinero y del mundo del trabajo, el que está *en la vía*. El vago, otro modo que tiene Guevara en esa época de definirse a sí mismo. El vagabundo, el nómada, el que rechaza las normas de integración. Pero también el que divaga, el que sólo tiene como propiedad el uso libre del lenguaje, la capacidad de conversar y de contar historias, las historias intrigantes de su exclusión y de su experiencia en el camino.<sup>539</sup>

E, de certo modo, isso também aparecerá no enigmático Russell de Flores: “Russell forma parte de ese linaje de inventores obstinados, soñadores de mundos posibles, filósofos secretos y conspiradores que se han mantenido alejados del dinero y del lenguaje común y que terminaron por inventar su propia economía y su propia realidad”<sup>540</sup>. Viver no presente implica uma atenção rigorosa ao aqui-agora, em estado de alerta perpétuo e pronto para abandonar tudo, escapar e começar uma nova vida. Instala-se, com isso, o perigo no presente e a potência dos mundos possíveis do futuro gera um leque amplo de opções. É a vida da aventura, a procura da “densidad pura de la experiencia”<sup>541</sup>:

Hago siempre la experiencia de estar sin plata y conocer la ciudad caminando, buscando lugares baratos, viajando en colectivo, una experiencia más directa, más conflictiva, no mediada por la cualidad mágica del dinero que alivia todo desconocimiento de la realidad, porque cuando todo se puede comprar, entonces, no hay enigmas.<sup>542</sup>

No entanto, como talvez foi possível ver nesses fragmentos, Piglia-Renzi não foi nem pobre nem muito menos um pária. E é precisamente por isso que procurou se des-fazer constantemente do dinheiro para se enfrentar àquela iluminação que significa, enquanto experiência, a oposição do tempo da contingência ao tempo do cálculo, isto é: a práxis de uma

---

<sup>538</sup> Ibidem, p. 305.

<sup>539</sup> PIGLIA, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, *El último lector*, 2006, p. 118

<sup>540</sup> PIGLIA, Ricardo. “La moneda griega”. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 278.

<sup>541</sup> PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*, 2013, p. 150.

<sup>542</sup> PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 316.

economia que, irrompendo no instante, nele se dissolve e não consegue nunca acabar de se estabelecer.

Rodolfo Walsh também fez da precariedade um modo de vida, ligada com angústia, em alguns dos seus anos mais difíceis, com a escrita não-representativa e com a militância, que o obrigava à despojada vida do clandestino. Desde esses locais fundou ou quis fundar outra ficção ou, melhor dizendo, outra escrita: presentativa, clandestina, que enunciaria, por fim, a inseparabilidade entre literatura e vida. Nesse sentido, a tarefa da militância, enquanto causa de abandono da ficção, contrapõe-se ao dinheiro? Como é o tempo do engajamento militante diante da literatura, o trabalho e o dinheiro?

Os diários de Walsh constituem um problema: aquilo que conhecemos com esse nome, os diários, é uma reunião de textos íntimos, coletânea armada *a posteriori*, junto com outros textos de diversa procedência e não sempre inéditos que, de algum modo, definem o corpus como uma tentativa de restituição da memória usurpada, roubada, sequestrada. Aquilo que hoje conhecemos como “os diários de Walsh” é apenas o que conseguiu ser resgatado do saqueio da sua última casa, em San Vicente, contemporâneo do seu assassinato e desaparecimento. O diário de Walsh, com ele, também está desaparecido<sup>543</sup>. Houve testemunhas que lembraram ter visto e / ou lido papéis pessoais dele durante os dias escuros na ESMA. Outros, recentemente, afirmaram que ainda há alguma coisa por lá, algo desse botim. Esse corpus ausente ilumina pela potência, seu perigo. A memória, neste caso como em outros, essa forma do afeto, é aquilo que se contrapõe à propriedade privada.

Sobre a margem da folha ou entre os parágrafos aparecem indicações horárias, uma medição metódica do tempo da escrita: a escrita para Walsh foi um trabalho e um emprego, um dentre seus vários ofícios terrestres, o mais violento, segundo suas próprias palavras, que ele tentou codificar mediante métodos, padrões, rendimentos e valores. Escrita e tempo são indissociáveis: a escrita, inserida no tempo em qualidade de tarefa dentro da jornada de trabalho, é mensurável, quantificável. O último Walsh, arrebatado pela ação, viveu essa equação

---

<sup>543</sup> “Algunos amigos han muerto, otros están presos, a otros no se los ve tan a menudo como uno quisiera. Uno se acostumbra a tener la casa limpia, a no llevar un diario íntimo ni una libreta de direcciones, a quemar cartas de La Habana –qué se le va a hacer–, a mirar siempre los dos lados de la calle y presumir que cualquier teléfono está “pinchado”, a no salir de noche, a que haya alguien que nos llame periódicamente para ver si seguimos existiendo”, le escribía, pidiéndole de paso disculpas, Walsh a Roberto Fernández Retamar, el 27 de abril de 1972 (*Cartas y documentos*, 2014, p. 14-15). Escrever um diário era perigoso porque o registro da intimidade era perigoso, porque a materialidade na escrita das relações e contatos significava pôr em risco a organização toda. A vida era vivida no presente e sem reprodução porque toda ação era feita apagando as pegadas. O trabalho, nesse sentido, era próprio de Sísifo: “el resultado de los mejores esfuerzos intelectuales se quema diariamente, y al día siguiente se reconstruye y se vuelve a quemar” (Ibidem, p. 17).

(sobretudo quando escrita significava “ficção”, “literatura”) de forma dramática. As ocasiões que esse trabalho se traduzia em “literatura” ou “ficção”, Walsh o considerava, por um lado, do ponto de vista econômico (quanto vale o tempo dedicado para escrever x quantidade de páginas e como se diferencia o pagamento da escrita jornalística do da escrita literária) e, por outro, a partir de um prisma ao mesmo tempo estético e político, julgando esse trabalho pela eficácia e, portanto, definido pela inutilidade imediata (desse modo considerou, num olhar retrospectivo, seus relatos policiais, fantásticos e humorísticos publicados, por exemplo na revista *Leoplán*). O tempo da escrita é tempo roubado às outras tarefas coletivas. É um tempo de afastamento, por solitário em princípio não solidário. Quando Walsh embarcava numa ação conjunta, esse tempo devia ser obliterado ou suprimido e vice-versa. As tentativas por conciliar a tarefa revolucionária coletiva (chamada de “trabalho político”) e o afastamento que a escrita precisava (escrita, aliás, não jornalística, que ele chamava de “trabalho de artista”), sem renunciar a nenhum dos dois, fundaram a dicotomia na qual se colocou sua experiência histórica e que talvez seja resolvida nas últimas cartas, ali onde a intimidade ganha o estatuto do público e, portanto, vira política, escrita de combate<sup>544</sup>. Como abandonar a ficção ou, pelo contrário, como

---

<sup>544</sup> Em certo sentido, a forma e particularidade dessas cartas, nas quais a urgência aparece vinculada ao afeto e à política, podem ser achadas em “Un oscuro día de justicia”. A ideia da salvação nas mãos do tio Malcolm do Exercício feito noite após noite pelo auxiliar Gielty, guiado pelo delírio místico-positivista, chega a Collins logo depois de perpassar a experiência do terror que, como a definiu Stephen Dedalus, “es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con la causa secreta” (JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*, 1973, p. 211). A salvação que Malcolm procurava não pertencia ao território da simples individualidade, era antes parte da salvação do coletivo. A carta, fruto do delírio febril e do desamparo de Collins, dizia o seguinte: “Mi querido tío Malcolm, dondequiera que estés, te mando esta carta a mi casa en tu nombre, y espero que al recibirla estés bien, como yo no estoy, y sinceramente espero, mi querido tío Malcolm, que vengas a salvarme del celador Gielty, que está loco y quiere que me muera, aunque yo no le hice nada, te lo juro mi querido tío Malcolm. Así que si vas a venir, por favor decíle que yo no quiero pelear más en el dormitorio con el Gato, como él quiere que pelee, y que yo no quiero que el Gato vuelva a pegarme, y si el Gato vuelve a pegarme creo que me voy a morir, mi querido tío Malcolm, así que por favor y por favor no dejes de venir, te lo pide tu sobrino que te quiere y que te admira atentamente” (WALSH, Rodolfo. “Un oscuro día de justicia”, 2006, p. 38-39). Essa carta já tinha sido feita antes, muito antes: “Querida madre: Estoy enfermo. Quiero ir a casa. Haz el favor de venir y llevarme a casa. Estoy en la enfermería. Tu hijo que te quiere. Stephen” (JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*, 1973, p. 23). O pedido e a urgência são similares, as figuras trazidas à tona (a proteção do tio Malcolm-Jesus ou da mãe-Maria), como numa prece própria da instituição, também. A diferença está no conteúdo e as vias que deve transitar a carta para chegar a destino, porque não era uma “carta ordinária”, “era más bien subversiva y anómala, que necesitaba para circular subversivos y anómalos canales” (WALSH, Rodolfo. “Un oscuro día de justicia”, 2006, p. 39), canais esses gerenciados pela liga Shamrock, clandestina organização de estudantes do internato de irlandeses. A experiência do terror é o que distancia o pequeno Collins de Stephen Dedalus: por ter suas marcas no corpo é que a carta de Collins adquire uma dimensão coletiva e por isso, aliás, ganha um caráter fortemente subversivo. A escrita como um veículo subversivo, literalmente: uma escrita perigosa, política, não burguesa, que se movimenta e que incide imediatamente na vida e, com isso, acaba sendo útil: tudo o que procurava o Walsh de 1969 estava sendo escrito pelo delírio de uma criança golpeada. No entanto, o desfecho reúne por fim Walsh com o Stephen Dedalus do *Retrato*: o que aprendeu o povo de irlandeses da vitória de Gielty sobre Malcolm foi “que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza” (WALSH, Rodolfo. “Un oscuro día de justicia”, 2006, p. 52), palavra de ordem parecida àquela outra que Dedalus adota como própria na sua saída de Irlanda e suas instituições, “silencio, destierro y astucia”.

incorporá-la à experiência política (entendendo assim que a ficção não seja política) foram as duas questões que guiaram a escrita final de Walsh, situada no limiar do público e do privado. Sua “participação” real chegaria uma vez anulada essa distância, que sempre pareceu estar situada imediatamente depois da perda e sua aceitação. O importante era não re-presentar os fatos – isto é, muito esquematicamente, a ficção –, nem documentar ou testemunhá-los, mas produzi-los<sup>545</sup>:

Lo que ocurre es que todavía no “participo” a fondo, porque no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos. (...)

Tal vez aprendamos a mirarnos como se ha mirado nuestra gente, en momentos duros. Voluntariamente elegimos estar del lado de ellos. Damos un salto que es como una muerte, una despedida. ¿Lo damos realmente? Espero que sí.<sup>546</sup>

Contratado pela editora de Jorge Álvarez, seu tempo ali e a realização de tarefas secundárias se justificava, em grande parte, pela promessa de escrever um romance. Álvarez encontrava no projeto de romance de Walsh a vaga argentina no boom latino-americano. Numerosas vezes adiada, a entrega do romance não acontecia porque, basicamente, Walsh não tinha tempo para escrever<sup>547</sup>. Esse tempo que não tinha era exigido pela crítica e a imprensa para sua ascensão final: depois dos contos e das investigações de não ficção, devia chegar o estágio final do Romance para finalizar sua evolução:

En teoría, Walsh deberá entregar su novela (o serie de cuentos) a principios de marzo de 1969. Es lo que exige su contrato con el editor Jorge Álvarez,

---

<sup>545</sup> Na matéria-entrevista “Narrativa argentina y país real”, realizada por Carlos Tarsitano para *La Opinión cultural*, que reuniu a Rodolfo Walsh e Miguel Briante, Walsh, em algum momento, diz sobre *Operación Masacre*: “No eran presentados [os temas da perseguição do povo e seu sofrimento] sino representados. No era la primera instancia de la denuncia sino la segunda instancia, mucho menos concreta. Hay culpables, pero –en todo caso– son personajes de novela” (TARSITANO, Carlos. “Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”, 2007, p. 241). “Si hay representación”, afirma Piglia, “es porque hay distancia entre dos órdenes: por un lado, el arte; por otro, la realidad representada desde otro sitio, el arte” (PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, 2016, p. 189). É possível estabelecer uma espécie de *in crescendo* no uso e progressivo abandono dessas denominações, da literatura representativa à presentativa e daí à “productiva”, último grau da práxis que levaria a um nível ínfimo os limites da escrita e da ação.

<sup>546</sup> Walsh, Rodolfo. “1968, setiembre 17, martes”. *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 107-108.

<sup>547</sup> Subjaz, como Walsh mesmo afirmava na entrevista com Ricardo Piglia, nos bastidores da escrita burguesa, uma ideia do sagrado no Romance e, ao mesmo tempo e por esse motivo, uma exigência temporal: “Creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina” (em PIGLIA, Ricardo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh”, 2006, p. 62).

“quien me ha comprado al barrer toda mi producción futura”: el sueldo que recibe todos los meses (y que “es ahora mi único medio de vida”) le recuerda ese pacto, implacablemente.<sup>548</sup>

Já no início de 1969, a situação com Jorge Álvarez piorou, dado que a única solução que Walsh encontrou foi a tentação de assumir um emprego numa revista que significaria para ele uma contradição ideológica (*Panorama*) e, portanto, uma mancha, uma derrota. O diário se transforma no caderno do Debe e do Haver. A dívida, nesse ponto extremo, já é dupla: simbólica e monetária, por um lado, com ele e a consagração que não acabará nunca de chegar até ele não publicar o romance por todos demandado e, por outro, com Jorge Álvarez e o dinheiro que, mês a mês, recebeu dele como um mecenas (figura e vínculos próprios da era da autonomia literária). A escrita (de ficção) é uma dívida e na dívida se cifra, pois, o valor que ainda resta na literatura.

Embora Walsh insistisse em dividir esquematicamente seu tempo em três partes iguais: “una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo, etc.”<sup>549</sup>, entre o tempo do trabalho e o tempo da escrita, em Walsh manifestava-se, súbito, o tempo do acontecimento, que pegava-o com fúria e ao qual ele se entregava de modo intenso. A intensidade, instaurada pelo tempo do acontecimento, assim, quebra violentamente a cronologia e funda outra temporalidade, aquém ou além de toda conciliação possível. Os resultados do tempo do acontecimento, ainda que partam da urgência do aqui e agora, serão só visíveis muito tempo depois, além da própria vida. O caráter imediato da recepção da obra, jornalística, teatral ou literária, significava para Walsh outra recepção e outro status. Nessa divisão do tempo situava, por isso, um tempo popular e outro burguês, que determinavam uma arte revolucionária e perigosa e outra minoritária e requintada, um leitor operário e um leitor burguês. Diante disso, e carregando ainda a exigência do romance, Walsh imaginava um espaço tranquilo, atualização bucólica da torre de marfim, para, longe do teatro dos acontecimentos, escrever:

Personalmente, es una evidencia que necesito retirarme momentáneamente de la escena. Mi libro no se escribirá solo, ni el editor seguirá pagándome indefinidamente. Necesito un aislamiento casi total. A partir de la semana próxima, en consecuencia, iré a la quinta.

Esa evidencia está producida además por mi estado de ánimo, por la abulia generalizada que me domina. Duermo hasta doce horas por día, consumo diarios y revistas en cantidades infinitas, etc. Incluso leo demasiados libros. Escribo menos de media página por día. Estoy cansado y derrotado, debo recuperar cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la

<sup>548</sup> WALSH, Rodolfo. “La novela geológica”, *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 112.

<sup>549</sup> WALSH, Rodolfo. “29.12.69”, *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 166.

disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc. Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. La película de Octavio [Getino y Pino Solanas] es un camino. Recuperar, entonces, la alegría creadora, sentirse y ser un escritor; pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar.<sup>550</sup>

Por fim, diante da imprevisibilidade do tempo não cronológico, a escrita do romance não depende tanto do próprio Walsh quanto dos tempos e da disposição que o “mundo ao redor” exijam dele:

- *Sin embargo usted tiene una novela empezada.*  
- Es cierto, y en este momento me inspira grandes nostalgias. Volver a ello no depende de mí sino del mundo exterior. Si sobreviviera una de esas épocas tranquilas o de estancamiento que me permitiera escribir, lo haría porque quiero escribir. No es que busque pretextos –como dicen por ahí– para no escribirla. En este momento vivo un movimiento oscilante entre el periodismo de acción, que me exige estar en la calle, escribir con grandes apuros y terminar, tal vez, un capítulo o dos por día, y el repliegue para escribir ficción. Entonces escribo con gran dificultad cinco líneas por día y recupero el tiempo que no he podido leer.<sup>551</sup>

O estrategista precisa da calma para voltar sobre suas pegadas, refletir e se dedicar a escrever. Como se fossem posições táticas de guerra, a trincheira é a situação fundamental para pensar a ação: “«Con la puerta abierta tampoco se escucha», dice ella: nos referimos a la máquina de escribir, que hemos mudado adentro”, anotava Walsh na entrada do diário “jueves 24, 13.10”<sup>552</sup>, no ano de 1969, percebendo os barulhos que poderiam ser ouvidos desde fora da casa e pudessem delatar sua atividade subversiva, a escrita. Nessa guerra de posições que teve como cenário a cidade toda, todo local de trabalho era regido pelos imperativos da clandestinidade. Viver era sobre-viver e a escrita um lugar para guardar refúgio ou para conseguir mais recursos. “Hay que trabajar para ganarse la vida, hay que trabajar en política, hay que trabajar en literatura”, escrevia Walsh na entrada do “Jueves 4 de febrero, 1970”<sup>553</sup>, antes de se perguntar quanto tempo era capaz de trabalhar por dia e, depois de revisar as anotações anteriores, acabar afirmando umas 10 horas por dia<sup>554</sup>:

<sup>550</sup> WALSH, Rodolfo. “19.12.68 SITUACIÓN”, *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 117.

<sup>551</sup> WALSH, Rodolfo. “¿Lobo estás?”. *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 143.

<sup>552</sup> WALSH, Rodolfo. “jueves 24, 13.10”, *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 148.

<sup>553</sup> WALSH, Rodolfo. “Jueves 4 de febrero, 1970”, *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 180.

<sup>554</sup> Numa das últimas entradas do diário daquele ano de 1970, datada na terça-feira 15 de dezembro as “24.15”, Walsh detalhava, como fechamento do ano: “Un horario de diez horas no es una jaula para tigres. La admirable precisión conseguida en los rubros T[rabajo] y P[olítica] no oculta sin embargo el fracaso de la zona L[iteratura] –tal vez porque la rehúyo. Zona de la libertad, que es la materia casi informe, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia, que ningún temor –tampoco ningún temblor–

#### Jueves 4 de febrero, 1970

THINK

(11.30) Para la nota sobre la luz eléctrica invertí 60 páginas de apuntes y transcripciones, unas 30 páginas de borradores y 20 páginas de original, es decir un total de 110 carillas dactilografiadas.

Realicé unas 6 horas de grabación.

Invertí un total de 87 horas de trabajo, repartidas en 13 días, o sea casi 7 horas diarias.

Ayer al entregar la nota, Firpo me anunció que me pagaría 30.000 pesos, o sea unos 2300 pesos diarios, 345 por hora.

La duración total del trabajo fue de 16 días, con tres feriados.

Equivale a un sueldo de 60.000 pesos por mes. También a 270 la carilla. En traducciones, he cobrado hasta 600 pesos la carilla, con un mínimo de 350.

Cuando empecé a decirle a Firpo que había trabajado mucho en la nota, se dio el lujo de contestarme:

- No entremos en una conversación que puede ser enojosa para los dos.<sup>555</sup>

Em Walsh, como muito antes em outro escritor profissional, Horacio Quiroga, a equação tempo de trabalho e tempo de escrita ligada com o valor que o dinheiro explicita está colocada de um modo sumamente consciente<sup>556</sup>. Essa consciência do dinheiro que o tempo de trabalho mereceu permite não apenas imaginar quanto tempo custou (e, por isso, em termos burgueses e até defendendo a dignidade como padrão, vale) um texto, e sim, por fim, postular como a literatura enquanto um produto final pronto para ser lido se fundamenta numa obliteração do tempo de trabalho<sup>557</sup>. A história literária nada mais é do que a história do valor das diferentes poéticas.

---

la recorre. La solución orilla sin embargo la punta de los dedos. Consiste en privilegiar aquellas zonas de *alertness*, las diez de la mañana, y dejar para estas otras horas cabizbajas la minucia del recorte y el apunte, de la transcripción, traducción, archivo, fichaje, todo eso. El modelo horario no es tampoco definitivo. Lo único que debo afirmar es L en la *continuidad*". (WALSH, Rodolfo. "Martes 15 de diciembre, 1970", *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 194-195, sublinhado no original).

<sup>555</sup> WALSH, Rodolfo. "Jueves 4 de febrero, 1970", *Ese hombre y otros papeles personales*, 2007, p. 179.

<sup>556</sup> Tanto a epígrafe de Quiroga quanto a cena de Walsh com Firpo recriam a relação do amo e esse "criado de lujo" que era o artista nos primórdios da era moderna e que apagam, em última instância, a definição do artista como assalariado (que impede, aliás, se pensar como mais um e, por tanto, possuir, dentre outras coisas, a solidariedade de classe como um valor). Walsh, na entrevista conjunta com Miguel Briante, percorria a história dessa relação de cunho hegeliano: "Si nosotros analizamos toda la relación del aparato cultural con la estructura del poder burgués, desde el siglo XVI hasta que la burguesía toma el poder, en general vemos un tipo de vínculo. Con las sucesivas sacralizaciones e instancias de convicción que los intelectuales logran imponerle a la burguesía. Llega un momento en que el artista es un sirviente, a la vista y descarado, de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época. Y forma parte de la casta. Esa situación se prolonga largamente, pero –a la vez– como ese criado no es tonto, dedica una gran parte de su esfuerzo literario a convencer al amo de su excelencia, de sus grandes virtudes, de su espiritualidad. Y, de alguna manera, le hace compartir esos valores. Lo que nunca consigue es que el amo lo valúe tanto como él cree que le debe pagar. Eso no lo consigue ni siquiera hasta hoy" (em TARSITANO, Carlos. "Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante", 2007, p. 246).

<sup>557</sup> Em certo sentido, a tentativa de fazer visível o trabalho de escrita no produto final, o texto, é paralela ao projeto brechtiano que Daniel Link identifica na série de notas de 1969, aparecidas em *Panorama*, *Georama* e *Siete días*, "al pretender materializar aquello que parece una mera idea de consumo cotidiano: la carne, el agua, la luz, el aire. «Lo esencial», escribe en un plan de nota para *Siete Días*, «además de una explicación técnica correcta, es el *trabajo humano* implícito en la producción y distribución del agua» (LINK, Daniel. "Nota a "El matadero", "Las carnes que salen del frío" y "Magos de agua dulce", 2008, p. 251).

Pensar a literatura a partir do trabalho é pensar o texto como um processo contínuo que revela uma das suas características principais: o esquecimento do seu ser-manufatura. A obra de arte apaga o trabalho para conseguir alcançar sua dignidade quase-sagrada, se cuidando muito de se aproximar ao vil fluxo do dinheiro. Pensar a literatura a partir do trabalho é uma tentativa de abandonar a herança do romantismo que ainda sobrevive na imagem do escritor. A escrita, por fim, nesse tempo, é dispêndio porque foge das medidas da eficácia e do cálculo, como bem demonstram as anotações de Walsh e Quiroga, afundadas no reclamo inútil. A contra-economia que esse dispêndio instaura é sua maior aposta.

\*  
\*\*

O Lenin do final esteve permanentemente preocupado pelo tempo e suas dobras. No percurso do assim chamado *Diário das secretárias*, essa questão se torna progressivamente mais agônica, sendo que Lenin vivia uma espécie de afastamento obrigado da vida política, em primeira instância por problemas de saúde que, em uma segunda instância, se descobriram peças de um complô para evitar sua intervenção e influência nos rumos da condução da Rússia soviética e revolucionária. Lenin, diminuídas suas capacidades motoras e por prescrição médico-política (o conjunto do corpo médico recebia ordens diretas de Stalin), não podia escrever sozinho e o tempo da leitura e do ditado estavam, sob pretexto de provocar agitações anímicas prejudiciais, reduzidos a uns escassos minutos diários cronometrados. Isolado, seu único campo de ação, a intervenção na cena pública ou no âmbito da intimidade mediante artigos, discursos e cartas, esteve mediado (e cortado) pelo ditado. No dia 17 de janeiro de 1923, M. A. Volodícheva escreveu:

Mientras dictada la frase “a nuestros Sujánov...”, al llegar a las palabras “... y no pueden imaginar...”, se ha detenido, y mientras pensaba en la continuación, ha exclamado jocosamente: “¡Mira qué memoria! ¡He olvidado completamente lo que quería decir! ¡Al diablo! ¡Qué extraordinaria amnesia!”. Me ha pedido le transcriba pronto las notas y se las entregue. Observándolo mientras dictada durante algunos días seguidos, he observado que se irrita si se lo interrumpe en la mitad de la frase, porque pierde el hilo de su pensamiento.<sup>558</sup>

---

<sup>558</sup> LENIN, Vladimir Ilich; *Testamento político y Diario de las secretarias de Lenin*, 2011, p. 80.

O sinal evidente de seu estado eram as compressas que levava na cabeça, o ritmo dos movimentos e a cor da pele. O humor, também. E a prosódia do ditado: nos melhores momentos, não se detinha, era simples para ele achar a expressão justa e o ditado fluía numa fala adornada de gestos, tudo dominado pela emoção. Ficava sempre preocupado com o tempo das suas secretárias: se tinham voltado bem das férias, se não se incomodavam com uma ligação num dia festivo para trabalhar. Em várias ocasiões lembrou o gesto da escrita e fez a impossível comparação com o ditado:

*6 de febrero, por la tarde*  
(notas de M. A. Volodicheva)  
(...)

Recorriendo el artículo, Vladímir Ilich ha hecho algunas digresiones, hablando de su viejo hábito de escribir y no de dictar; que ahora comprende por qué los taquígrafos no le satisfacen (ha dicho: “No me satisfacen”); estaba habituado a ver ante sus ojos el manuscrito, a detenerse, a reflexionar en caso de dificultad, sobre el punto en que había quedado “encallado”, a pasear por la habitación, o a veces a salir y dar un paseo; y que ahora también, muchas veces, le asalta el deseo de tomar lápiz y escribir o de hacer él mismo las correcciones.

Ha recordado cuando intentó dictar su artículo al taquígrafo de Trotski, todavía en 1918, y cómo en aquella circunstancia, cuando sentía que estaba por “encallar”, se agitaba y “aceleraba” siempre más, con “increíble” rapidez, de modo que al fin debió tirar al fuego todo lo escrito; después se puso a escribir él mismo y terminó *El renegado Kaustky* de lo cual aún está contento.<sup>559</sup>

O fio da narrativa é o que gerava angústia ou felicidade. Ver claro o desenvolvimento do pensamento era para ele um sinal de bem-estar. “Hoy hay algo en mí que no va, que *no funciona*”<sup>560</sup>, disse, acentuando a última parte, um dia que o ditado foi devagar ou, em outra oportunidade e quando foi dominado pela indecisão, desculpou-se dizendo que algo nele não estava bem<sup>561</sup>. O tempo útil, para Lenin, era o tempo da escrita, alheia nessas condições, entrecortada por imposições exteriores. Seu corpo se expressava mediante gestos que tentavam repor o traço perdido ou impedido da mão. Vítima de um complô, tinha que confiar ainda na equipe de secretárias, apesar da infidelidade, para continuar tendo voz ou conservar alguma coisa da ação no tom. O tempo, para esse diminuído Lenin do final, foi agônico e, por isso, mais do que nunca, político. O tempo, também para Walsh e para Renzi-Piglia, aquém e diretamente condicionados por uma economia que permitia ou restringia uma forma de vida que ajudava a

---

<sup>559</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>560</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>561</sup> Ibidem, p. 100.

escrita, foi outro aspecto de uma política que quis construir uma divisão alternativa do sensível e suas práxis.

## **Cena 3**

## O trabalho e o mal

*Hay una obsesión económica en toda la historia de la escritura:  
ganar tiempo, pero también ganar espacio.*

“Variaciones sobre la escritura”, Roland Barthes

“La clase social a la que pertenece Hesíodo”, afirmava Aurelio Pérez Jiménez no seu prefácio às obras reunidas do poeta beócio, completas e incompletas, atribuídas, duvidosas e espúrias da editora Gredos, “surge, en efecto, de las nuevas oportunidades propiciadas por el movimiento económico de las colonizaciones y por la aparición de la polis griega”<sup>562</sup>. Esse estrato médio da população, graças ao comércio e à agricultura, obteve uma importância econômica maior e, com isso, produziu algumas modificações imediatas no plano político. Nesse contexto,

La autonomía asegurada por la posesión de una parcela de tierra suficiente para vivir y la conciencia de que esa autonomía tiene su futuro en el trabajo propio y en el conocimiento de cuantos instrumentos lo hacen productivo, permitieron a Hesíodo alzar su voz contra la mala administración de los poderosos.<sup>563</sup>

A tarefa poética de que Hesíodo se apropriou foi a organização de um modo de viver (tomo emprestada a expressão de Plínio presente na sua *História Natural*<sup>564</sup>) para seus coetâneos, inserindo, na *Teogonia*, num universo divino coerente e muito estruturado, a história dos homens, para, num segundo momento, em *Os Trabalhos e os Dias*, submeter seu devir a um conceito moral e social novo, a justiça. Ali, Hesíodo, um fazendeiro ou homem de campo, expõem os rigores do trabalho – de tipo agrícola, fundamentado no ritmo natural e pausado da natureza, princípio de uma existência precária –, além da glória de Zeus, como única via para a superação das dificuldades da vida humana. Então, se na *Teogonia* expunha a história dos deuses num processo progressivo do caos à harmonia, cuja chave estava no triunfo total do bem sobre o mal, do justo sobre o injusto, de um modo similar, mas na direção contrária, fez, se

---

<sup>562</sup> PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio. “Introducción general”, 2006, p. XII.

<sup>563</sup> Ibidem, p. XII.

<sup>564</sup> Num dos “Fragmentos duvidosos”, aparece a seguinte referência à *Historia Natural* (XXII, 6) de Plínio: “También Hesíodo, que más que nadie pensaba que el cultivo de los campos había de ser enseñado como un modo de vivir, dijo que el plantador de olivos jamás había sacado fruto alguno de ellos. Así de retrasada estaba entonces la agricultura” (HESÍODO. “Fragmentos duvidosos”, 2006, p. 286).

referindo ao nível humano e não divino, em *Os Trabalhos e os Dias*. A necessidade do trabalho será, ali, definida como fundamental para enfrentar a dispersão do mal na terra<sup>565</sup>.

Organizado como uma série de conselhos que Hesíodo vai dando a Perses, seu irmão, que o levou perante um juiz pela distribuição da herança, o poema afirma que é preciso trabalhar porque o sustento humano é muito difícil de ser adquirido, consequência da vingança de Zeus a Prometeu, cujo segundo desdobramento fatal é, conforme o mito divino, outro infortúnio, Pandora, a primeira mulher. “Y es que oculto tienen los dioses el sustento a los hombres; pues de otro modo fácilmente trabajarías un solo día y tendrías para un año sin ocuparte en nada”<sup>566</sup>, explica um irmão para o outro depois de relatar o mito de Prometeu e Pandora. Epimeteu, irmão de Prometeu, não escutou a advertência de nunca aceitar presente algum que viesse das mãos de Zeus porque, imediatamente depois, viria uma desgraça aos mortais. “En efecto”, ouvimos a partir do verso 90 do poema, “antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres”<sup>567</sup>. Quando Pandora tirou a enorme tampa da caixa que trazia com ela, os homens se encontraram na difícil situação de começar a trabalhar para, com sofrimento, cansaço e morte, recuperar alguma coisa do bem perdido. Assim, o trabalho e o mal estarão fortemente vinculados na vida dos homens. Desterrada estará a possibilidade de não fazer nada, porque sobre quem desse modo atuar, “zánganos sin agujón”<sup>568</sup>, descera a indignação e a desonra humana e divina.

Nesse contexto, Hesíodo adverte a seu irmão que “las riquezas no deben robarse”<sup>569</sup>, que é “por los trabajos [que] se hacen los hombres ricos en ganado y opulentos”<sup>570</sup>, e que, além disso, “la valía y la estimación van unidas al dinero”<sup>571</sup>. A “economia doméstica” era a regra<sup>572</sup>. O trabalho, então, não será apenas um recurso para lutar contra a dispersão do mal sobre a terra, e sim uma via para adquirir certo status dentro da comunidade a partir do acúmulo de terras e dinheiro. Será, precisamente ali, o momento da modificação da polis grega pela economia. Os irmãos beócios talvez tenham discutido um dos poucos versos que sobreviveram do poeta jônico Pitermo: “Sólo el dinero importa, nada más”<sup>573</sup>. Passarei a me ocupar agora de um grupo

---

<sup>565</sup> O fato de ser beócio parece situar Hesíodo longe das bondades atenienses descritas pelo professor Kitto em *Los griegos*, que possibilitavam o ócio prolongado nos lugares públicos, causa primeira de socialização e fundamento da polis. (Cfr. especialmente p. 41-43).

<sup>566</sup> HESÍODO. *Trabajos y días*, 2006, p. 65.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>569</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>570</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>571</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>572</sup> KITTO, H. D. F. *Los griegos*, 2007, p. 46.

<sup>573</sup> Citado por KITTO, H. D. F. *Los griegos*, 2007, p. 102.

de mulheres escritoras que, malditas por essa condição segundo a genealogia hesiódica, e a partir da apropriação de uma pequena parcela de terra suficiente para viver, foram ganhando uma maior consciência do seu trabalho.

## *Bon travail*

*Su arte se aísla, como un animal testarudo y salvaje, en tal inusitado territorio.  
Hay en esa testarudez una estructura que los semiólogos no han descrito  
y que sería preciso estudiar.*

Carta-ensayo para Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 1973  
Oscar Masotta

Em “La intimidad”, César Aira começava seu ensaio delimitando o terreno: “Para definir lo íntimo habría que buscar el término con el que haga oposición, y no se me ocurre otro que lo público. Pero lo que se opone estrictamente a lo público es lo privado, lo que dejaría a lo íntimo como un suplemento recóndito de lo privado”<sup>574</sup>. A especificidade do íntimo, desse modo, se configura como “un campo extra [de lo privado] de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos”<sup>575</sup>. Essa falta de forma seria, precisamente e sempre segundo Aira, o que dotaria a intimidade de uma “resistencia al lenguaje”<sup>576</sup>, possibilitando que ali se refugie um mínimo de articulação da linguagem. Por isso, “la intimidad no es una napa fluida de la vida social, sino un principio de separación”<sup>577</sup>, que se estabelece não por limites mas por círculos concêntricos, geridos pelo *shifter* ocasional do “entre nosotros”, que pode ir do plural ao singular extremo, o “fuero íntimo”, onde se supõe que “está el núcleo de las grandes verdades: donde no es necesario hablar”<sup>578</sup>. Daí que a utilidade da intimidade seja ser “el laboratorio de la verdad”<sup>579</sup>. Laboratório da verdade foram para Mirtha Dermisache uma série de escritas íntimas, desenvolvidas entre 1970 e 1973, as únicas definidas em seu corpus, paradoxalmente, como “legíveis”.

Apenas depois de seu falecimento, em 2012, depois da catalogação e organização da sua obra feita pelo Archivo Mirtha Dermisache entre 2013 e 2015, e depois da exposição retrospectiva *Porque ¡yo escribo!* que Agustín Pérez Rubio curou para o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), houve notícias de um conjunto de escritas *incompreensíveis e legíveis* inéditas, resguardadas na intimidade. Esse corpus incluía notas, esboços e rascunhos, que Mirtha Dermisache já tinha, sob esse rótulo, previamente agrupado e

---

<sup>574</sup> AIRA, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, dezembro de 2007-abril de 2008, p. 1.

<sup>575</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>578</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 5.

ordenado junto ao resto da sua obra, embora nunca tenham sido publicadas ou expostas. Se seu trabalho com os grafismos se refere a tipos documentais que podemos achar no seu arquivo (cartas, cartões postais, periódicos, livros), quero me deter agora naqueles textos que não apagam totalmente a comunicação através de uma linguagem codificada e que, como afirma Agustín Pérez Rubio na “Nota del editor” ao catálogo da exposição, resguardados no arquivo pessoal da artista, caberia “considerarlos más bien parte de las investigaciones de la artista, que luego se ven reflejadas en algunos otros trabajos, que sí presentó”<sup>580</sup>.

Belén Gache classifica o trabalho de Mirtha Dermisache dentro da escrita assêmica, uma “forma de escritura que no posee una dimensión semántica”<sup>581</sup>, acentuando a dimensão visual do grafo e não tanto a imagem em si, ouvindo a insistência com que Dermisache se referia ao próprio trabalho: ela escrevia. E agrega: “Sus textos se despliegan en una serie de sistemas escriturarios diferentes en los que nos enfrentamos con unos trazos que se desarrollan a partir de los conceptos de repetición, alternancia, simetría, ritmo”<sup>582</sup>. É, precisamente, o ritmo o que se encontra na origem conjunta da escrita e da arte. É ali aonde retorna Dermisache, a “lo abstracto [que] está en la fuente del grafismo, [a] la escritura [que] está en la fuente del arte”<sup>583</sup>. Por isso, o lugar de seu gesto está situado além do *ductus* barthesiano<sup>584</sup>, num interstício entre a poesia e as artes visuais, entre a escrita, o grafismo e o desenho, entre o figurativo e o não figurativo, entre o ler, o ver e o tocar, entre o legível, o ilegível e o visual, que deposita o sentido no futuro, no ato sempre posterior da leitura. A possibilidade de compreender, enraizada no estatuto comunicativo da escrita, é o que define esse interstício. Como escrita assêmica, os textos de Dermisache pedem e impedem nossa leitura e, ao mesmo tempo, evidenciam sua vontade de não dizer, ou pelo menos de não dizer *directamente*, descobrindo com isso a dimensão política da escrita. O leitor, tentando ler essa escrita sem um conteúdo semântico preciso, se transforma num espectador ativo que apenas se resigna a ver sem ler ou a ver com uma leitura desvairada, uma leitura que continuamente começa do zero. O contato entre escritora e leitor, então, não acontece nas habituais vias linguísticas, passa por outras, corporais,

---

<sup>580</sup> PÉREZ RUBIO, Agustín. “Nota del editor”, 2017, p. 13.

<sup>581</sup> GACHE, Belén. “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache”, 2017, p. 15.

<sup>582</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>583</sup> BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 132.

<sup>584</sup> “El *ductus* es a la vez el orden con que la mano traza los diferentes trazos que componen una letra (o un ideograma) y la dirección con la que se ejecuta cada trazo. Orden y dirección están regulados, el *ductus* es un código; en las escrituras modernas (personales), el código (flexible y al menos parcialmente individual, cuando no aleatorio) proviene, por así decirlo, de la fisiología, que, por razones de comodidad o económicas, conduce a hacer los trazos de una letra con cierta dirección y cierto orden”. (Ibidem, p. 125)

*dérmicas*. Esse gesto, se lembrarmos a colocação de Foucault que recupera Belén Gache em *Instruções de uso*, tem repercussões *a priori* insuspeitadas:

O uso correto do corpo implica também o uso correto do tempo: nada deve permanecer improdutivo ou inútil. Tudo deve focar na correta realização da ação pretendida. Um corpo bem disciplinado concebe até o gesto mais ínfimo. Uma boa caligrafia, por exemplo, pressupõe toda uma rotina a partir de um rigoroso código que implica a totalidade do corpo, desde a ponta dos pés até o extremo do dedo indicador.<sup>585</sup>

Mirtha Dermisache insistiu, a partir da sua prerrogativa de considerar como escritura o trabalho que fazia, na sua intenção de publicar livros. Publicação, aliás, não tanto no formato de livros de artista, únicos e exclusivos, auráticos, mas acessíveis a um público mais variado, que “*circulases lo más ampliamente posible para vincularse con otros*”, afirmando assim uma “*idea democrática y antimercantilista de obra, donde la unicidad no es lo importante*”<sup>586</sup>:

Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. El libro único, que queda atrapado en la biblioteca de un coleccionista o en la colección de un museo que no lo muestra, no tiene sentido. [...] No me interesa la obra de arte, así, única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original.<sup>587</sup>

O dispositivo-livro (chamado de “dispositivo editorial” posteriormente, nos anos 2000, quando uniu instalação e edição) foi aquele que mais a interessou, inclusive mais que a exposição de arte como acontecimento,

Yo exponía directamente los originales para que el público pudiera tocarlos. Las hojas estaban protegidas... como nadie me imprimía, como ponía dinero para imprimir mis cosas, y que tampoco tenía mucho dinero, entonces, era importante que el público pudiera tocar y manipular la obra. En realidad las exposiciones no me importan tanto como la edición del trabajo.<sup>588</sup>

---

<sup>585</sup> Michel Foucault. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, apud. GACHE, Belén. *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas*, 2017, p. 8-9.

<sup>586</sup> PÉREZ RUBIO, Agustín. “Metodología para una libre expresión”, 2017, p. 67.

<sup>587</sup> RIMMAUDO, Annalisa y LAMONI, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”, 2011.

<sup>588</sup> *Ibidem*.

Aliás, no catálogo da exposição coletiva *Arte de sistemas I*, curada por Jorge Glusberg em 1970, no Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, colocou uma espécie de anúncio classificado que, em dez línguas distintas, declarava: “Utilizo este espacio para decir: mi obra necesita un editor”<sup>589</sup>. Foi nesse formato que organizou uma grande parte da sua produção, realizando uma série de livros anuais que, nas palavras de seu primeiro editor europeu, Guy Schraenen<sup>590</sup>, colocavam em cena uma sorte de “narración abstracta”, dado que os grafismos se estendiam horizontalmente, se emparentando com o fluir narrativo da escrita e sua indeterminada mistura entre a temporalidade e a causalidade. Num primeiro momento, então, a inscrição horizontal no suporte, podemos pensar, embora sem ter *a priori* um sentido legível, foi o que aproximou os grafismos de Mirtha Dermisache dos padrões da leitura e da legibilidade.

Na breve seleção da correspondência com Guy Schraenen, que este publicou em “Un *affaire* transatlántico”, é possível ler a preocupação de Mirtha Dermisache por seu trabalho, por continuar trabalhando, por ter tempo para desenvolver seu trabalho nos termos exigentes com os quais o concebia:

1.7.1974

Espero que estén todos OK, con la misma capacidad de trabajo que cuando me encontré con ustedes. Lamento no haberte mandado mis grafías para tu revista, pero lo haré esta semana.<sup>591</sup>

27.10.1974

Te envío adjunta mi obra. Espero que corresponda a tus deseos. Tengo la sensación de que si hubiera tenido más tiempo, estaría más satisfecha.<sup>592</sup>

14.7.1975

La desesperanza entró en nuestro país [...]. ¿Qué puedo decirles? ¿Cómo puedo decirles? Que no he tenido siquiera la voluntad para trazar una línea en un papel, ni la tengo ahora [...]. Sé que si me fuerzo a hacer un trabajo solo para cumplir con sus deseos, esa obra sería una “mentira”, y no puedo mandarles páginas de mentiras [...]. Es muy difícil y doloroso decirles todo esto, pero esta es mi realidad...<sup>593</sup>

Essa espécie de balbucio, embora num sentido mais feliz, foi o que originou seus grafismos, segundo confessou numa entrevista nos anos 1970 com Edgardo Cozarinsky. O subtítulo do texto – de título barthesiano “Un grado cero de la escritura” – dizia: “Un proceso

---

<sup>589</sup> Citado em: MEZZA, Cintia; LIDA, Celicia y RAVIÑA, Ana. “Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012”, 2017, p. 261.

<sup>590</sup> SCHRAENEN, Guy. “Un *affaire* transatlántico”, 2017, p. 39.

<sup>591</sup> Apud SCHRAENEN, Guy. “Un *affaire* transatlántico”, 2017, p. 43.

<sup>592</sup> Apud SCHRAENEN, Guy. “Un *affaire* transatlántico”, 2017, p. 43.

<sup>593</sup> Apud SCHRAENEN, Guy. “Un *affaire* transatlántico”, 2017, p. 44.

gradual: destruir escritura y plástica”<sup>594</sup>. Ali, Cozarinsky descrevia sua aproximação ao primeiro livro de Mirtha Dermisache: “La instantánea, poderosa fascinación que ejercen sobre el “lector” [aquellas 500 páginas] proviene de las connotaciones que establecen con los dos ámbitos [a escrita e a pintura]. Suerte de discurso rigurosamente perseguido, perfectamente ininteligible, ha conquistado y cultiva su sentido en un espacio propio”<sup>595</sup>. No exemplar de *Panorama* que Mirtha Dermisache guardava em seu arquivo, essa frase aparece sublinhada com tinta azul, a mesma tinta azul que podemos encontrar em vários dos seus trabalhos, num sublinhado não linear nem uniforme, feito palavra por palavra, cortado, com o mesmo traço que podemos encontrar – de novo – em vários de seus trabalhos, fazendo da leitura uma escritura, isto é: obra. Esse espaço próprio, afirmava Cozarinsky, se distancia da escrita e, ao mesmo tempo, também não quer se aproximar da pintura. No mesmo texto, Dermisache explicava sua ideia do livro:

Hubo gente que me propuso presentar una carpeta, con una introducción y, digamos, veinte reproducciones. Pero eso sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos cuyo sentido y uso son diferentes. Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar unas páginas de un libro y ponerla en otro lado.<sup>596</sup>

Aliás, Sergio Chefjec, a partir da recente travessia norte-americana da obra de Dermisache – a edição de *Mirtha Dermisache: Selected Writings* e a exibição na galeria Henrique Faria –, introduzia uma ambiguidade fundamental: “As a *writer*, Dermisache longed to be published; as an artist she resisted hanging those same works on walls. It would be better to say it the other way around: as a writer she didn’t want to exhibit in galleries, and as an artist she wanted solely to publish her works”<sup>597</sup>.

*Mirtha Dermisache: Selected Writings* funciona, como o título antecipa, como uma antologia do trabalho de Dermisache feita para introduzir sua obra nos Estados Unidos. Editado por Daniel Owen e Lisa Pearson, o livro pode se considerar dividido em três partes: uma primeira, chamada “A Selection of Sixteen Texts”, que reúne textos aleatórios produzidos durante os anos 1970, todos em tinta preta, embora com traços diferentes, uma segunda, que se

---

<sup>594</sup> COZARINSKY, Edgardo. “Un grado cero de la escritura”. *Panorama*, Buenos Aires, ano VII, n.156, abril de 1970, p. 51.

<sup>595</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>596</sup> Citada em COZARINSKY, Edgardo. “Un grado cero de la escritura”. *Panorama*, Buenos Aires, ano VII, n.156, abril de 1970, p. 51.

<sup>597</sup> CHEFJEC, Sergio. “Mirtha Dermisache”. *4Columns*, 15 de junho de 2018.

divide por sua vez em dois livros completos: *Libro No. 1*, 1972 e *Sin título (Libro)*, 1971, que oferecem traços variáveis e, por isso, escritas diferentes, e uma terceira, uma seleção de textos crítico-biográficos sobre Mirtha Dermisache. Os livros, a partir de uma leitura ocidentalizada, conduzem, com o correr das páginas e com o percurso das linhas encadeadas, até determinado ponto, quando uma suposta unidade de entonação – a oração – se fecha ou conclui, assumindo assim ora uma narrativa ora uma flutuação própria dos versos de uma série de poemas, impossíveis sob todo ponto de vista de compreender, mas cujo devir pode ser intuído nas variações do traço, em tinta preta e mais grosso no primeiro livro, em tinta azul, mais fino e com certa cadência alfabética arábica, com sua conjugação de linhas curvas e retas, o segundo. Se a edição limitada de 1000 exemplares a um preço relativamente acessível cumpria um dos desejos de Mirtha Dermisache, a breve coletânea de textos joga tudo no lixo, porque comete o erro de agrupar palavras impressas com fins explicativos da obra que o leitor teve nas suas mãos. Em “About Mirtha Dermisache”, se explica o trabalho da artista como “illegible writings – drawings at the intersection of the graphic, plastic, linguistic, and literary”<sup>598</sup>, que ela passou grande parte da sua vida desenvolvendo “sophisticated and varied systems of graphic languages, each with their own unique lexical and syntactic structures”<sup>599</sup>, que seu trabalho tomava emprestado os formatos de meios de comunicação facilmente reconhecíveis como moldura para suas escrituras, que cada uma das suas obras insistia “on the autonomy of the sign”<sup>600</sup> e que cada peça “was titled, simply and directly, with the name of the format, its number within the sequence of the year’s production, and the year (i.e. *Libro No. 2*, 1972 or *Texto No. 7*, 1974)”<sup>601</sup>. Fecha o livro o fragmento de um depoimento entre aspas de Mirtha Dermisache, cujo único dado para saber sua fonte é o ano (2011). Nele, ela lia seu trabalho a partir da sua ilegibilidade, excluía qualquer referência sentimental ou psicológica das obras, explicava o uso do título como ferramenta para organizar o arquivo e declarava o seguinte:

I must admit that all my works create some tension between the communication formats offering a stable framework and the act of writing, which provides the unstable dimension. Maybe it’s like saying that for me the liberation of the sign takes place within culture and history, and not on their margins. (...) My work is characterized by movement. There are no closed forms.<sup>602</sup>

---

<sup>598</sup> “About Mirtha Dermisache”, 2018, s/p.

<sup>599</sup> Ibidem.

<sup>600</sup> Ibidem.

<sup>601</sup> Ibidem.

<sup>602</sup> DERMISACHE, Mirtha. “[I started writing...]”, 2018, s/p.

Sergio Chefjec, além da resenha citada, referiu-se com bastante assiduidade aos trabalhos de Mirtha Dermisache nos últimos anos. Foi fundamental para suas reflexões em *Últimas noticias de la escritura* (2015) e a incluiu na conferência inaugural do XLII Congresso ILLI, acontecido na Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, em junho de 2018, titulada “El caso de la literatura entre el pasado y el futuro”. Nessa ocasião, lia a obra de Dermisache à luz do tempo na literatura: entre a palavra de ordem de Osvaldo Lamborghini, “publicar, depois escrever”, e a obra de Clarice Lispector, e diante da hiper-legibilidade do García Márquez de *Cien años de soledad* baseada nos milhões de exemplares vendidos, estaria a ilegibilidade do *Libro N° 1, 1967*, aquele primeiro livro de 500 páginas inédito de Mirtha Dermisache. Esse seria o ponto de partida para ler o resto da sua produção:

(...) acaso el elemento más intrigante de esta escritura pertenezca a un orden estrictamente visual. Cuando digo “estrictamente visual” me refiero a que pertenece a un orden difícilmente asimilable, mediante alguna metáfora, a un registro textual. Se trata de la economía de la composición; un ritmo asumido. La naturaleza orgánica de la página de Dermisache lleva a admitir que algo dice, y que aquello dicho pero no legible, está en la base de la composición<sup>603</sup>.

A escrita de Dermisache, afirmava naquela oportunidade Chefjec, é um “acto de refutación. Refutación de las legibilidades imperantes, las dominantes y las boyantes, las de entonces y las de ahora”<sup>604</sup>.

Essa conferência foi reescrita para o número 6 da *Revista CIA*, de outubro de 2017, com o título “La pregunta por el futuro: grafos según Dermisache”. Nessa ocasião, Chefjec declarava que, fazia algum tempo, se sentia “en creciente sintonía con la escritura incógnita de esta artista”<sup>605</sup>: resgatava o caráter aurático do traço da escrita manual de Dermisache diante do ímpeto da escrita digital, definia sua obra como um “oulipismo igualitarista”<sup>606</sup> e contava o experimento que tinha feito a partir do *Libro N° 8, 1970*:

Agarré el *Libro N°8: 1970* y asumí que aquellos grafismos contenían un relato potencial, relato que humildemente podía ofrecer como versión o traducción –o mejor, como sublimación– de esas no-palabras al mezclarse con la sensibilidad poética-visual de alguien –yo en este caso–. El *Libro N°8* tiene catorce páginas, cada una con cantidad variable de líneas ordenadas de manera

---

<sup>603</sup> CHEJFEC, Sergio. “El caso de la literatura entre el pasado y el futuro”. *Cuadernos de Literatura*, 22.44, p. 22

<sup>604</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>605</sup> CHEJFEC, Sergio. “La pregunta por el futuro: grafos según Dermisache”. *Revista CIA*, ano 6, n. 6, outubro de 2017, p. 78.

<sup>606</sup> Ibidem, p. 79.

poemática. Teniendo en cuenta la longitud irregular de esas líneas, es lícito pensar que aluden a poemas de verso libre.<sup>607</sup>

A partir de uma aproximação arbitrária, Chefjec, não sem violência, lê ou, melhor, faz legível e outorga sentido àquilo que se lê – o grafo de Mirtha Dermisache –, mas que não tem sentido algum. Com sua operação, assimila a obra e o que nela era potencial se reduz apenas a uma possibilidade, materializada na sua versão, tradução ou sublimação. Como Barthes antes, Chefjec acredita que a escrita de Dermisache esconde uma essência: são, precisamente, as essências a prerrogativa do sublime. Seu experimento, continuava relatando, colocava em correlação, mediante a própria escrita e como uma sombra, os traços da escrita ilegível de Mirtha Dermisache com os do voo inapreensível das moscas num almoço na ilha de Martín García.

Se naquela oportunidade, em outubro de 2017, Chefjec lamentava não ter conseguido concretizar o hipotético texto que estabelecesse o diálogo com um dos livros de 1970 de Mirtha Dermisache, devíamos esperar até o ano de 2019 para ver materializado o contraponto. De um lado do livro, e tal e como foi imaginado por Chefjec, está o *Libro N°8: 1970* e, do outro, *El mes de las moscas*, o extenso poema em verso anunciado na *Revista CIA*. Como um espelho ou uma sombra, as linhas de Dermisache se transformam em versos do outro lado, cujas palavras plasmadas numa tipografia digital (a escrita de Chefjec, e aqui revela-se o simulacro, pois não repõe a caligrafia manual) se juntam ou separam, variam sua escansão e atentam contra a gramática, quebram os versos ou os enlaçam mediante o enjambement, distanciam mais ou menos o espaço entre verso e verso, imitam por fim os grafismos na sua modalidade de espaçamento e cadência, para tentar se fundir no outro lado do espelho através da ilegibilidade do texto. A longitude e o corte do verso, assim, se adequam ao feito por Dermisache quase 50 anos antes. O experimento de Chefjec, entre a tradução, a transliteração e a *retombée*, entre o calco, a mímica e o balbucio – para evitar “sublimação” –, é um experimento sim com a poesia, com a escrita, mas também com o tempo. No ritmo está o sentido? Conforme Anahí Mallol, “los grafismos y los textos componen un borde entre la palabra y la línea plástica en equilibrio inestable; a partir de ahí la escritura se deshace, y la pregunta por la poesía muestra que lo poético se arma como momento crítico del lenguaje”<sup>608</sup>. Aliás, o próprio texto assume sua condição e busca ser uma captura fiel da natureza que o rodeia:

Laisla era unamaraña de líneas

---

<sup>607</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>608</sup> MALLOL, Anahí. “Libro N° 8: 1970. El mes de las moscas”. *Revista Otra Parte*, 26 de dezembro de 2019.

pertencientes a órdenes distintos. Acada orden correspondía un trazo, digamos, de escritura, que en más de una ocasión se cruzaba con los otros y tornaba al conjunto, a los ojos atentos del testigo, en algo sumamente abigarrado. Como esos grafismos que aluden a una legibilidad, merced a su forma y volumen, a su condición caligráfica, pero que en realidad no expresan nada legible, según la apariencia, en particular. Por ejemplo, reconocíamos el largo trazo del tiempo geológico, el del pasado urbano, el del abandono, el del presente administrativo. El trazo del aire, el de la Historia, así bien con mayúsculas, el trazo de los muertos, el de la naturaleza.<sup>609</sup>

A ilha se confunde com o *Libro* de Dermisache que, por sua vez, Chefjec busca reler na escrita do poema. A ilha é um dispositivo sócio-natural para ler a maranha de linhas e traços de 1970. Chefjec conduz tanto a ilha quanto o *Libro* de Dermisache à norma: a legibilidade. E, descontando tratar-se de uma “alusão”, o limite entre legibilidade e ilegibilidade continua se situando a partir da representação, o reconhecimento. As sensações que experimentaram os sujeitos do poema, a partir do momento que acordaram aquela manhã, os fizeram perceber tudo “cadavez más intangible”, o enxame aéreo das moscas era “bastante insondable” e “intangible”<sup>610</sup>: não existe um abandono do sentido nem uma suspensão da compreensão (isto é: da leitura), o ilegível – em algum ponto e graças à interpretação – se torna legível.

À reprodução do *Libro N°8:1970* de Mirtha Dermisache e ao poema *El mes de las moscas* de Sergio Chefjec segue um texto, “Noticia”, assinado também pelo próprio escritor. Ali explica – como no número 6 da *Revista CIA* – seu experimento e descreve o *Libro* de Dermisache que tomou para replicar:

Habrán visto, el *Libro N°8:1970*, de Mirtha Dermisache, consiste en una serie de grafismos alineados con criterio poemático a lo largo de 14 páginas, cada una con un número variable de versos, El trazo avanza de un modo que parece nervioso y aplicado a la vez.

Al recorrer los grafismos como si se los leyera, uno intuye la presencia de un ritmo o entonación. Primero advierte que no puede leer, luego entiende que debe mirar como si leyera sin leer, después percibe o postula el ritmo. Es un trabajo recíproco entre la percepción de la forma y el modo de la percepción, similar al de la lectura –aunque incompleto–.

Así como la página consiste en una mancha textual, cada línea es un eslabón de una enunciación en etapas, al modo de versos. Pero dado que no hay

<sup>609</sup> CHEFJEC, Sergio. *El mes de las moscas*, 2019, s/p.

<sup>610</sup> Ibidem.

secuencia de signos ni escritura legible, resulta imposible imaginar una dicción.<sup>611</sup>

Desse modo, a partir da justaposição de intuições, Chefjec lê o *Libro* de Dermisache com “criterio poemático” e dota seu traço de uma constituição psicológica, regulado por “eventuales flexiones emocionales”<sup>612</sup>. Com o recurso do modo de ler um poema, vai desagregando o devir do traço gráfico, partindo do pressuposto de que o encadeamento de grafismos tenta replicar “los módulos variables que suelen formarse con los encadenamientos de palabras”<sup>613</sup>. A “não-escrita” de Dermisache é traduzida numa “escrita”, fruto da experiência de observação das moscas na ilha de Martín García do próprio Chefjec. Assim, “los imprevisibles movimientos de las moscas podían servir como emblema o diagrama de esta escritura [a de Dermisache] carente de signos”<sup>614</sup> e, mais importante ainda, se situar longe da “amenaza de lo trascendental”<sup>615</sup>.

Totalmente outro foi o contraponto que estabeleceu Héctor Libertella com Mirtha Dermisache. Em *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, achamos o diálogo seguinte (**Figura 32**), de página a página, também na forma de espelho, embora este deforme seu reflexo:

**Figura 32: “MIRTHA DERMISACHE LEE A LIBERTELLA”, “LIBERTELLA LEE A MIRTHA DERMISACHE”**

**Fonte: Héctor Libertella. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. p. 70 y 71**

---

<sup>611</sup> CHEFJEC, Sergio. “Noticia”, 2019, s/p.

<sup>612</sup> Ibidem.

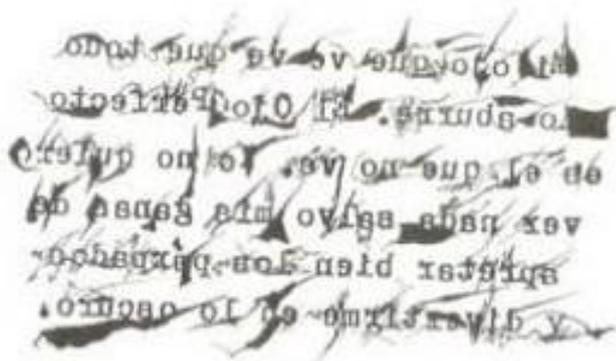
<sup>613</sup> Ibidem.

<sup>614</sup> Ibidem.

<sup>615</sup> Ibidem.

MIRTHA DERMISACHE  
LEE A  
LIBERTELLA

LIBERTELLA  
LEE A  
MIRTHA DERMISACHE



El ojo que ve ve que todo lo aburre. El ojo perfecto es el que no ve. Yo no quiero ver nada salvo mis ganas de apretar bien los párpados y divertirme en lo oscuro.

Resulta *a priori* curiosa a histórica e insistente recuperação do trabalho de Dermisache por parte de um grupo de escritores e, ao mesmo tempo, sua ausência na reflexão do coletivo de escritoras. Nos tempos do feminismo contemporâneo, a obra de Dermisache continua permanecendo alheia, talvez – e só como hipótese – por sua falta de sentido, por seu afastamento de toda representação, de toda essência, de qualquer tipo de acidente psicológico-emotivo. No caso de Libertella, seu diálogo se fundamentou na leitura, na escrita e no grafismo, pela suspensão da interpretação e por esse estar no limite que, na falta de melhor rótulo, seus críticos denominaram hermetismo. No fragmento 77 de *Zettel*, encontraremos uma definição do grafismo diretamente vinculada ao enunciado no fragmento espelhado: “El grafismo, ese suspenso del sentido, ese molde hueco como hueco es el molde donde se alojan los ojos, a la espera de todos los efectos que luego le serán leídos. Así el grafismo y, en el otro extremo, el vagido (dos manifestaciones antiguas y muy infantiles)”<sup>616</sup>. O grafismo tira da palavra sua carga metafísica, o sentido, e a deixa sem outro corpo que sua materialidade concreta. Na estranha “autobiografia” de 2006, quase-póstuma, liamos: “Como el alcohólico o el jugador de juegos de azar, tal vez el escritor sólo escribe por escribir”<sup>617</sup>. Nessa figura, a do jogador de jogos azar, tantas vezes recuperada na sua obra, parece estar a ênfase de Libertella na escrita, no ato de escrever, antes e depois de qualquer tipo de consequência e sentido, tal e como foi praticado por Dermisache. Aliás, em *Zettel*, reaparecerá a expressão no fragmento 15: “Grado cero de las

<sup>616</sup> LIBERTELLA, Héctor. *Zettel*, 2009, p. 50.

<sup>617</sup> LIBERTELLA, Héctor. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, 2006, p. 16.

disciplinas. El alcohólico toma por tomar, sin buscar efectos anímicos. El jugador de juegos de azar juega por jugar, sin buscar ganancias. El bailarín baila por bailar”<sup>618</sup>. O acento estará na escrita, na escrita como gesto, como ato, como práxis, na escrita em si. Por isso, na autobiografia fantasmal, imediatamente depois, relatará uma cena inicial de escritura: sua mãe guiando seu pulso, como uma “maestra calígrafa”, para que fizesse mil vezes a letra *a*, supondo no design da *a* a chave da alfabetização.

Com Libertella, a escrita de Dermisache, talvez aquela artista de Zettel que “no reconoce historia del dibujo ni tradición de la letra”<sup>619</sup>, ingressa de novo no terreno do econômico. Podemos, a partir dali, entender a publicação da obra de Mirtha Dermisache em lugares insuspeitados, como por exemplo um “artículo” no número 24, de 1973, da revista argentina de ciência e tecnologia *Ciencia Nueva*. Se durante sua época de editor na sede mexicana do Fondo de Cultura Económica seu livro de cabeceira era o *Tractatus de Computis et Scripturis*, de Luca Pacioli, onde quis compreender “el origen y naturaleza de las dos columnas contables: la del Debe y la del Haber”<sup>620</sup>, e se antes, muito antes, um crítico tinha escrito sobre sua primeira obra premiada e publicada que “Por sólo doce páginas de un libro Paidós le entregó a Libertella medio millón de pesos”<sup>621</sup>, no espelho deforme também será possível observar isso, o que não se vê, tal e como aparecerá na escrita legível de Mirtha Dermisache. Para Libertella, conforme afirma Esteban Prado<sup>622</sup>, cada prática de escritura participa de contratos socioeconômicos específicos pautados por termos de uma determinada legalidade. Aliás, em “La diversión”, um diálogo filosófico escrito a quatro mãos com Rafael Cippolini que Dermisache guardava no seu arquivo, Libertella, o personagem Libertella, assegura não se importar com o dilema da página em branco, dado que não tem o mínimo valor metafísico e é o que é, pura materialidade, e sim ver a página contra a luz, como se faz com outro tipo de papel, as notas, para distinguir as marcas de autenticidade e exclamar, como os madrilenos, “¡vale!” ou se aproximar da prática de Ralveroni [sic] quem, pintando sobre notas de qualquer época e nacionalidade, emparelha os valores monetários na direção de uma transnacionalidade da moeda e, ao mesmo tempo, potencia com o valor agregado do desenho o valor próprio da nota, transformando seu ateliê numa nova Casa da Moeda. De algum modo, nessa aproximação, no papel como material ou suporte da escrita está o valor em potência que o grafo suscitará em seu ato<sup>623</sup>.

---

<sup>618</sup> LIBERTELLA, Héctor. *Zettel*, 2009, p. 22.

<sup>619</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>620</sup> LIBERTELLA, Héctor. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, 2006, p. 74.

<sup>621</sup> Ibidem, p. 82-83.

<sup>622</sup> PRADO, Esteban. *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*, 2014, p. 61.

<sup>623</sup> Cfr. CIPPOLINI, Rafael y LIBERTELLA, Héctor. “La diversión”. *Tokonoma*, n. 7, p. 60-61.

O livro, nos termos de Mirtha Dermisache, se manifestava como o único espaço e o mais adequado para ler os grafismos, e não numa parede como quadros a serem contemplados. Os grafismos tinham que estar num livro para ler, esse era seu espaço de possibilidade infinita<sup>624</sup>. Nesse tempo, a negativa da editora Paidós (para lá mandou seu material recomendada por Romero Brest) de publicar o livro em tais termos e modos (“inasimilable para las relaciones establecidas entre producción y consumo dentro de la industria editorial”<sup>625</sup>) obrigava Mirtha Dermisache a procurar editores fora do país, na Europa ou nos Estados Unidos, e imaginar um livro – diferentemente das duas edições recentes comentadas – que “no tendrá (no deberá tener) una sola palabra impresa; sólo una nota de presentación en la contratapa, desprendible, presidida por la instrucción “para tirar””<sup>626</sup>. “Soy consciente de que mis libros nunca serán best-sellers”<sup>627</sup>, afirmou com ironia numa entrevista que fez com Dionisia Fontán para a seção “La mujer” da revista *Siete Días Ilustrados* que, segundo a quantidade de signos de interrogação que colocou nas margens da página, a surpreendeu pela falta de fidelidade da transcrição. Ao igual que Mallarmé no seu “Préface” a *Un coup de dès*, Mirtha Dermisache acreditava que toda leitura prévia ou acessória dificultava a potência do espaçamento da leitura<sup>628</sup> e a liberdade do futuro leitor para enfrenta-la como se fosse uma “partitura”. Nesse panorama, não resulta muito estranho, e até parece previsível ou lógico, que no dia 28 de março de 1971, Roland Barthes escrevera (de forma manuscrita, vale salientar<sup>629</sup>) sua primeira carta a Mirtha Dermisache, com quem manteria uma correspondência até 1974<sup>630</sup>. Poderíamos afirmar que ali ele manifesta ter

---

<sup>624</sup> Afirma Mariana Di Cio: “los de Dermisache son libros imposibles: abiertos a lo aleatorio, combinables, arrancables, a los que se accede desde cualquier página. Sin principio ni fin, como el libro de arena que imaginó Borges, los grafismos de Mirtha Dermisache se interponen de manera siempre novedosa entre la portada y la mano, al tiempo que la mirada se zambulle en los ríos de tinta negra que pueblan las cuartillas; una mirada que, mientras sigue el hilo de cada composición, las renueva y hace brotar con cada ojeada, nuevas páginas que multiplican las posibilidades de estos libros inusitados”. DI CIO, Mariana. “Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache”, 2017, p. 5.

<sup>625</sup> COZARINSKY, Edgardo. “Un grado cero de la escritura”. *Panorama*, Buenos Aires, ano VII, nº156, abril de 1970, p. 51.

<sup>626</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>627</sup> FONTÁN, Dionisia. “Hecho a mano”. *Siete Días Ilustrados*, ano VIII, n. 394, do 23 ao 29 de dezembro de 1974, p.27.

<sup>628</sup> Cfr. MALLARMÉ, Stéphane. “Préface”, 2011, p. 4-5.

<sup>629</sup> O afeto, a admiração ou a vontade de manter o contato ou a distância com o outro que se estabeleceu nessa correspondência em particular bem podem ser observados na eleição do uso ora da letra manuscrita ora da letra mecanográfica da máquina de escrever, segundo o estabeleceu o próprio Barthes no fragmento “Máquina de escribir” de “Variaciones sobre la escritura”: “la máquina todavía se percibe (al menos en Europa) como un objeto inhumano y, si escribimos a un amigo y queremos borrar o temperar la ofensa de una comunicación maquina, expeditiva, añadimos para terminar algunas palabras manuscritas: nos avergonzamos de haber dejado de escribir a mano: la escritura manuscrita es míticamente depositaria de los valores humanos, afectivos; pone deseo en la comunicación, porque es el cuerpo mismo” (BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 87.).

<sup>630</sup> Na entrevista com Annalisa Rimmaudo e Giulia Lamoni, Mirtha Dermisache lembrava: “Yo tuve la suerte que Hugo Santiago que, en 1969, se fue a vivir a París, me dijo: “Bueno acá nadie va a entender lo que estás haciendo. El único que lo puede entender es Jorge Luis Borges, pero Borges está ciego, así que no tenés ninguna posibilidad”. Me pidió un libro para llevar a París. Un año después, recibí una carta de Roland Barthes y a partir de eso, se

encontrado, na experiência dos trabalhos de Mirtha Dermisache que Hugo Santiago entregou para ele, nem figurativos, nem abstratos, literalmente, o grau zero da escrita, ou, como disse na sua carta, “a essência da escrita” (**Figura 33**).

Segundo suas próprias palavras, dirá Mirtha Dermisache, “a partir de ese momento, entendí lo que estaba haciendo”<sup>631</sup>. Pela primeira vez, alguém tinha chamado “escrita” ao seu trabalho. Que fosse Roland Barthes já faz parte da lenda. No dia 5 de setembro de 1971, Mirtha Dermisache escreve sua resposta para Barthes, muito agradecida envia também um livro, via Hugo Santiago, e confessa que sua carta foi para ela “el hecho más importante dentro de mi trabajo”<sup>632</sup> (**Figura 34**). Observemos agora detidamente essa carta: lê-se “Mirtha Dermisache” na (ou naquilo que está no lugar da) assinatura ou é, talvez, esse traço que está no final da página, entre a saudação de fechamento e o nome (ou esclarecimento do nome, dependendo do caminho da leitura), o local e data, um grafo assêmico? Isto é: Mirtha Dermisache usou para assinar seu nome ou sua obra? Se toda assinatura declara uma propriedade, a propriedade da escrita (se toda escrita é escritura), Mirtha Dermisache cede seu lugar meramente psicológico e econômico de artista à obra. Que a carta fosse escrita por ela mas assinada por sua obra é como dizer: este registro íntimo de gratidão pertence também à obra ou é a obra que assume a possibilidade da potência do intercâmbio epistolar. Nesse lugar aparece o vazio do artista, o espaço da obra, a obra sem remissão de propriedade à artista, por fim, a separação da junção de pessoa e propriedade que fundamenta a ideologia burguesa.

;

---

abrieron las puertas. Todo el mundo estaba interesado en ver mis libros y mis cosas”. (RIMMAUDO, Annalisa e LAMONI, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”, 2011).

<sup>631</sup> RIMMAUDO, Annalisa e LAMONI, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”, 2011.

<sup>632</sup> DERMISACHE, Mirtha. “Carta manuscrita a Roland Barthes”, 5 de setembro de 1971.

Figura 33: Carta manuscrita de Roland Barthes a Mirtha Dermisache  
Paris, 28 de março de 1971, reproduzida no catálogo da exposição *Porque ¡yo escribo!*

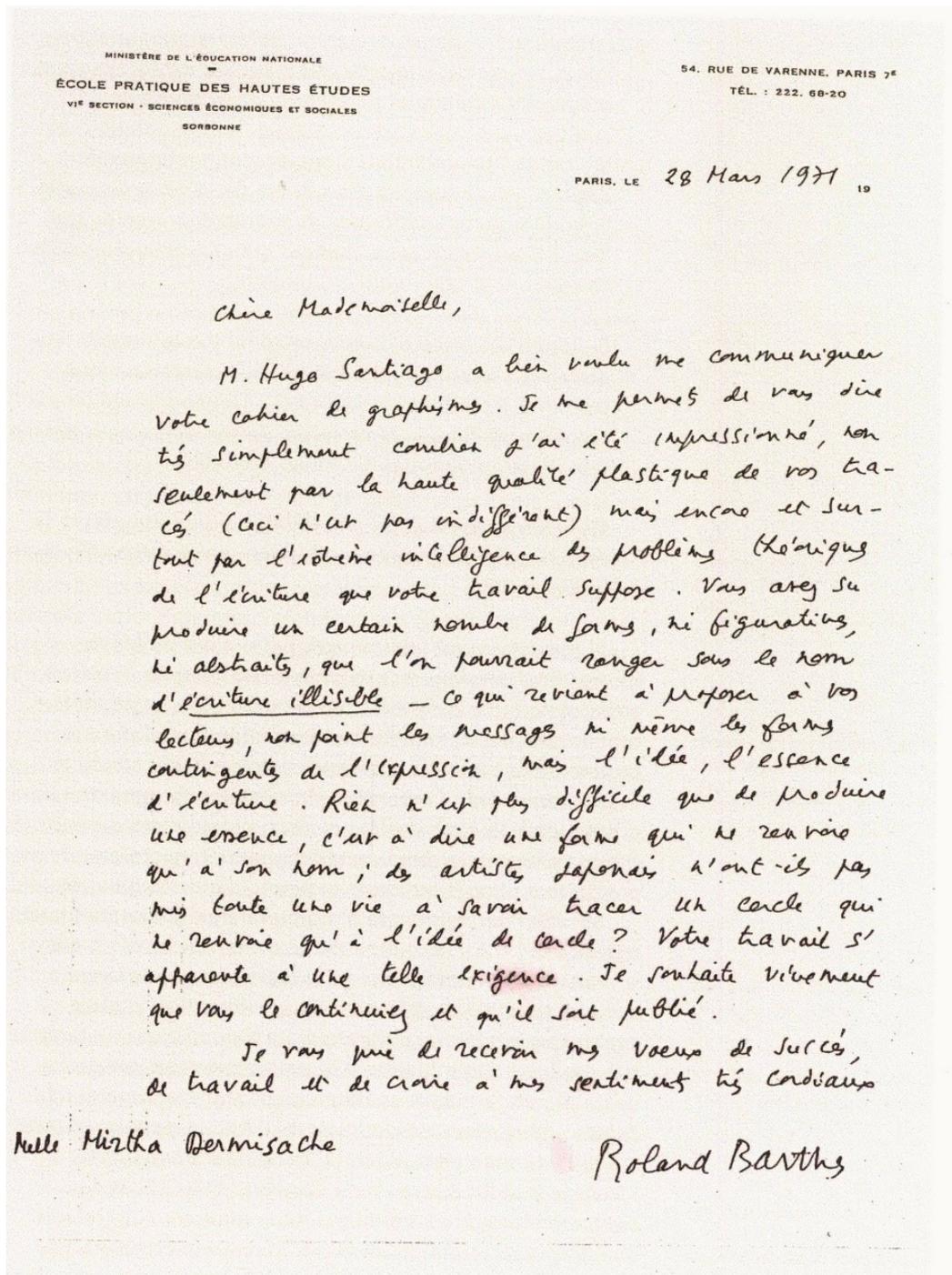
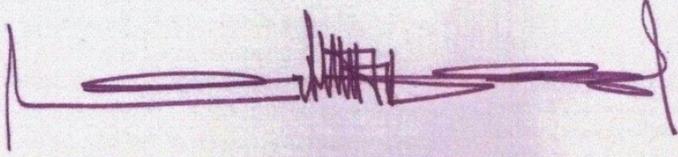
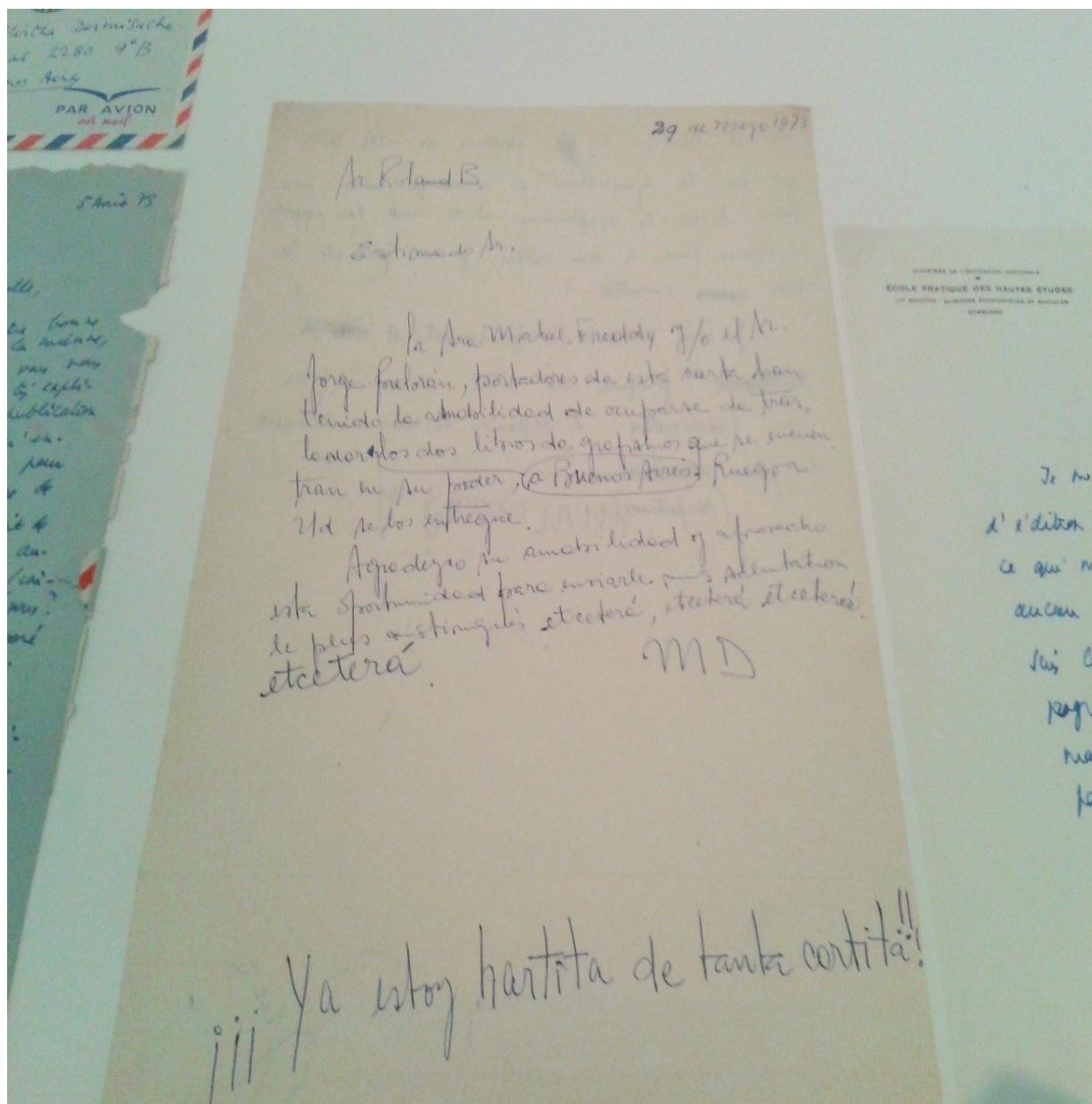


Figura 34: Carta manuscrita de Mirtha Dermisache a Roland Barthes  
Buenos Aires, 5 de setembro de 1971, reproduzida no catálogo da exposição *Porque ¡yo escribo!*

A. Roland Barthes  
Estimado A.  
Hace muy poco tiempo fue mi carta con:  
migo.  
Meerito agradecerle y decirle que ello he  
rido para mi el hecho más importante dentro  
de mi trabajo.  
El A. Hugo Santiago le entregará un libro  
mío. La elección fue difícil. Ruego a Ud. lo  
perste es mi única, auténtica forma de  
estar con Ud.  
Lo saludo cordialmente  
  
Mirtha Dermisache / Bs As 5 de setiembre de 1971

Sucederam-se uma série de cartas. Na carta do dia 21 de março de 1973, já escrita a máquina, a modo de continuação do diálogo e embora tivesse muito trabalho, Barthes perguntava como fazer para devolver os livros originais dela e se ofereceria para escrever um texto de duas ou três páginas sobre seus grafismos. Porém, na carta do dia 13 de maio do mesmo ano, Barthes antecipará que, diante do desejo de edição manifestado por Dermisache, ele não poderá fazer nada, pelo menos durante alguns meses. Por fim, Mirtha Dermisache, numa resposta que escreveu mas nunca enviou, pelo menos em tais termos, reclamava a devolução dos livros e se declarava “harta de tanta cartita” (Figura 35):

**Figura 35: Carta manuscrita de Mirtha Dermisache para Roland Barthes  
Buenos Aires, 29 de maio de 1973, rascunho.  
Porque ¡yo escribo!, MALBA, setembro de 2017,  
registro fotográfico de Natalia Pérez Torres**



A correspondência com Barthes não foi fundamental apenas para Mirtha Dermisache, mas também para o próprio Roland Barthes que, naqueles anos, publicou pela primeira vez seus grafismos. Foi no número 2 da revista belga *Luna-Park*, aparecido em 1976, no qual Barthes figura, dentre outros artistas, junto com Mirtha Dermisache, afirmando aliás um ponto de vista sobre sua obra similar àquela ideia sobre a edição do livro manifestada pela artista argentina: “Si mes graphies sont illisibles, nous écrit Roland Barthes, c’est bien précisément pour dire non

au commentaire”<sup>633</sup>. Aliás, no espaço do comentário enviado para a edição da revista, ela insistiu: “Mirtha Dermisache n’écrit jamais sur son écriture”<sup>634</sup>. Numa carta-ensaio de março de 1973, Oscar Masotta compreendeu essa vontade de domínio do grafo do seguinte modo: “su medio (en el sentido de “territorio”, como dicen los etólogos) no es el canal. Es el canal aislado del mensaje”<sup>635</sup>. Longe então de colocar uma relação hierárquica, reflexo da dependência do centro sobre a periferia, do renomado crítico e teórico francês sobre a jovem *amadora* artista argentina, lemos no intercâmbio que ficou plasmado nessa correspondência uma transformação em ambas as direções, não unidirecional. Desse modo, o texto que hoje conhecemos como “Variações sobre a escrita”, preparado em 1973 para um livro coletivo sobre a comunicação, organizado pelo Instituto Accademico di Roma, que nunca foi publicado, entraria nessa órbita, embora a menção de Mirtha Dermisache que ali se encontra soe algo (bastante) pejorativa. Arriscando mais um pouco poderíamos até afirmar que o ar que trouxe para Barthes essa correspondência se encontra no mesmo patamar daquele outro que trouxera, alguns anos antes, Severo Sarduy. Esses dois latino-americanos, por diversas vias, levam Barthes a reconsiderar que a escrita tal e como ele a compreendia e professava não era uma metáfora e sim um eufemismo que aniquilava a possibilidade de concebê-la como gesto, isto é, como uma atividade do corpo.

Em “Variações sobre a escrita”, então, Barthes começa anunciando seu retorno ao corpo e seu novo interesse pela “scipção”, “el acto muscular de escribir, de trazar las letras”, “ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de «signos»)”<sup>636</sup>. Compreenderá, pois, a escrita como gesto constituído numa atividade contraditória, articulada sobre uma dupla pretensão: “por una parte, es un objeto estrictamente mercantil, un instrumento de poder y de segregación, tomado en la realidad más cruda de las sociedades; y, por otra parte, es una práctica de goce, ligada a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y más felices del arte”<sup>637</sup>. Aquela essência da escrita que tinha achado nos grafismos de Mirtha Dermisache se manterá no substrato do texto e fundamentará a posição segundo a qual a escrita serve não para transmitir, como pensam os arqueólogos e os historiadores, mas para ocultar e zelar: “La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado

---

<sup>633</sup> BARTHES, Roland. “Roland Barthes”. *Luna-Park*, n. 2, 1976, s/p.

<sup>634</sup> DERMISACHE, Mirtha. “Mirtha Dermisache”. *Luna-Park*, n. 2, 1976, s/p.

<sup>635</sup> MASOTTA, Oscar. “Carta a Mirtha Dermisache”, março de 1973.

<sup>636</sup> BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 87.

<sup>637</sup> *Ibidem*, p. 88.

desfallecente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro)”<sup>638</sup>. Não é, por acaso, isso o que estamos lendo nas escritas legíveis e ilegíveis de Mirtha Dermisache? Graças aos seus grafismos podemos, por fim, nos fazer a ideia de que a escrita não se define como um dispositivo democrático no qual todos e cada um dos que lidam com ela podem ler e compreender o que aparece ali. A possibilidade imediata e primeira que oferece a escrita é a de não compreender, é a de se situar diante de um poder que, como na parábola kafkiana, está ali para postergar a passagem, a compreensão, para distribuir propriedades e distinções. Nesse sentido, o ilegível é aquilo que pede para ser lido, que exige ser lido, onde a exigência não é um dever-ser senão um pedido para reordenar o passado, o não lido ainda ou o não lido completamente.

É comum ouvir que, na esfera do individual, no contexto do manuscrito, quanto mais incompreensível parece uma escrita mais se reconhece seu caráter “pessoal”, remetendo com isso ao estatuto impenetrável do sujeito. Esse lugar comum essencialista, no entanto, demonstra algo: o padrão da escrita é a ilegibilidade, não seu contrário, a escrita não é apenas um instrumento meramente comunicativo. Ao mesmo tempo, deixa a descoberto o caráter indicial que tomou conta da escrita: a escrita sempre aparece, nos lembra Barthes, como índice de *outra coisa*, apagando com isso – além de qualquer tipo de esoterismo grafológico – o gesto do traço, o movimento do corpo que a produziu, a própria matéria na qual se assenta, a repressão que a educação exerceu ou não sobre o devir do pulso.

O grafismo, enquanto definição da escrita antes da escrita ou, melhor, da escrita em si, diante da referencialidade que condena a utilidade comunicativa da escrita, aposta pela abstração, pelo não figurativo. “Ilegível” é o título do fragmento no qual, durante o percurso pela genealogia da escrita que é “Variações sobre a escrita”, Barthes se dedica àquelas escritas alheias ao desvendamento, “las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos”<sup>639</sup>, sendo que o sentido desses sujeitos é, logo a seguir e imediatamente, esclarecido entre parênteses: “(se puede tratar en efecto de una práctica de «aficionado», situada lejos de toda carrera artística, como los cuadernos de grafismos de Mirtha Dermisache)”<sup>640</sup>. Barthes estabelece, então, uma separação entre alguns pintores e alguns sujeitos que se dedicam aos grafismos a partir do caráter de “seriedade” outorgado a essa prática, que num dos seus extremos tem os artistas e no outro os *amateurs*. Mirtha Dermisache não era uma artista para

---

<sup>638</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>639</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>640</sup> Ibidem, p. 105.

Roland Barthes. Sim o eram André Masson e Réquichot. Em qualquer caso, esses três exemplos, mesmo aquele da aficionada desconhecida, servem a Barthes para afirmar que “el significante es libre, es soberano”<sup>641</sup>, que “una escritura no necesita ser «legible» para ser plenamente una escritura”<sup>642</sup> e que “en el momento en que el significante (...) se desprende de todo significado y suelta vigorosamente la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece”<sup>643</sup>. “Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos, pero no sentido”<sup>644</sup>, fechava afirmando Barthes o fragmento, cujo euro-falocentrismo impediu-lhe, precisamente, de ler ali onde proclamava o ilegível.

A correspondência com Roland Barthes, classificada dentro dos papéis pessoais de Mirtha Dermisache, pode se aproximar, por seu caráter *legível*, àquela outra tipologia que apareceria ao redor do ano de 1972, um ano depois da primeira carta de Barthes, quando encontrávamos o termo “escritas ilegíveis”: os *textos legíveis*, conforme descreve Agustín Pérez Rubio, foram realizados “durante poco tiempo y a los que nunca se refirió, ni quiso presentarlos como obras, pero que conservó dentro de sus papeles junto con aquéllas”<sup>645</sup>, agora aparecem como pegadas para ler seu trabalho: “Son materiales borradores, de proceso, que la ayudaban a ejercitar el gesto, el trazo, y a comprender profundamente los mecanismos de la escritura”<sup>646</sup>. São textos nos quais aparece o sentido e a característica assêmica do seu trabalho está suspensa ou se manifesta em um grau menor. Neles é possível ler os outros mecanismos da escrita, da escrita como instituição que está detrás da escrita como grafo e a sustenta ou legitima (**Figura 36**):

---

<sup>641</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>642</sup> Ibidem, p. 105.

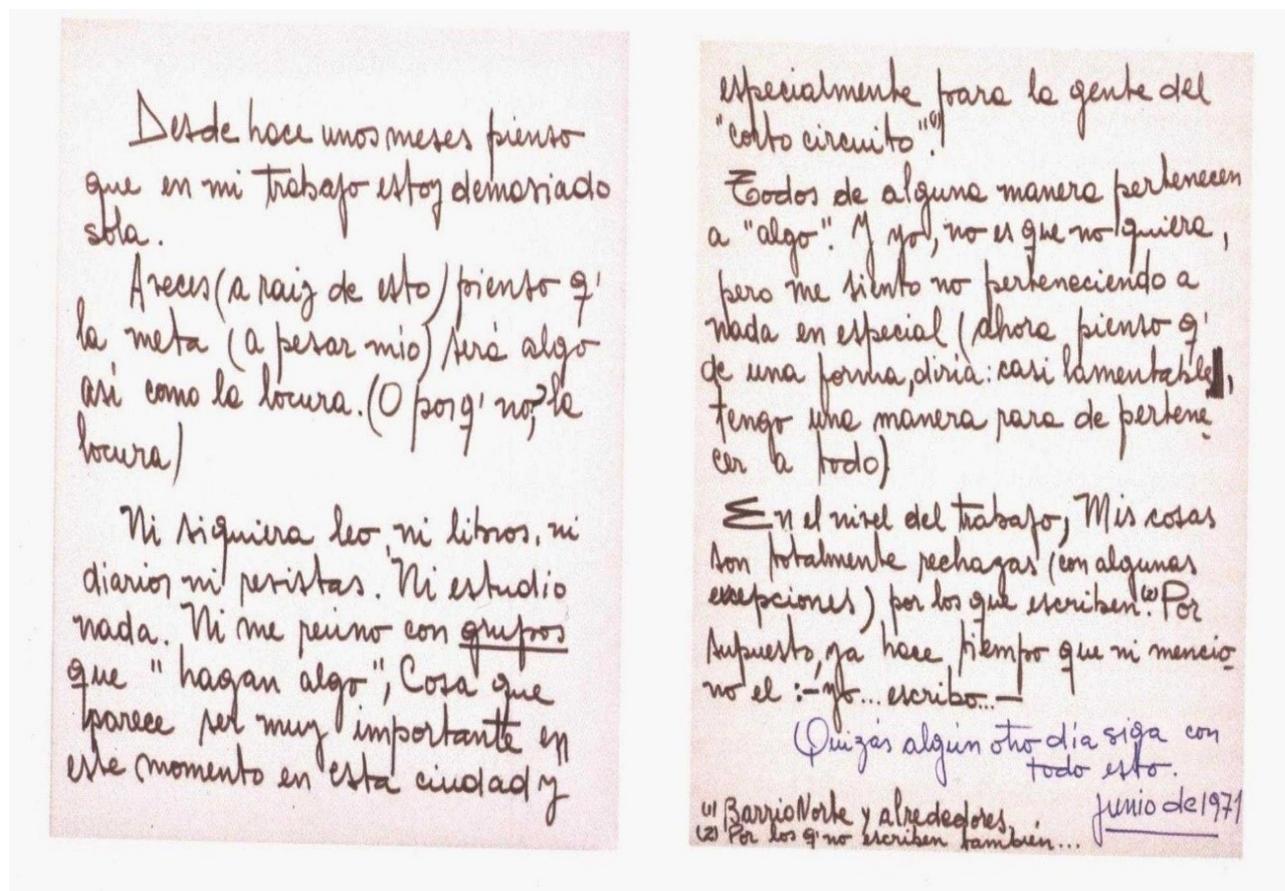
<sup>643</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>644</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>645</sup> PÉREZ RUBIO, Agustín. “Metodología para una libre expresión”, 2017, p. 69. Segundo depoimentos de alguns participantes das suas oficinas, esses *textos legíveis* ou *incomprensíveis* permaneciam até escondidos, e ela nunca os exibía na sua casa.

<sup>646</sup> Ibidem, p. 69.

Figura 36: Sem título, Mirtha Dermisache, 1971  
Reproduzido no catálogo da exposição *Porque ¡yo escribo!*



Se em junho de 1971, diante de uma solidão e incompreensão angustiante, não conseguia sequer enunciar sua certeza fundamental (“yo...escribo...”), não podia outorgar ou legitimar um valor ao seu trabalho. Com uma atitude mais decidida, e no final de uma página cheia de grafismos, como se fosse uma verificação ou conclusão de um raciocínio cujas premissas eram os grafismos, a própria obra, reaparece, nos dois textos datados entre 1970 e 1973, a mesma convicção: eu escrevo (**Figura 37**). Nunca Mirtha Dermisache vinculou o seu trabalho com a poesia, embora a escrita *pareça* – pela disposição ou pela importância significativa do espaço em branco – similar; se referia a ele como “textos”, “livros”, “escrita” ou “grafismos”<sup>647</sup>. Retomando um diálogo que ficou por fora do texto, o traço vira prova e o

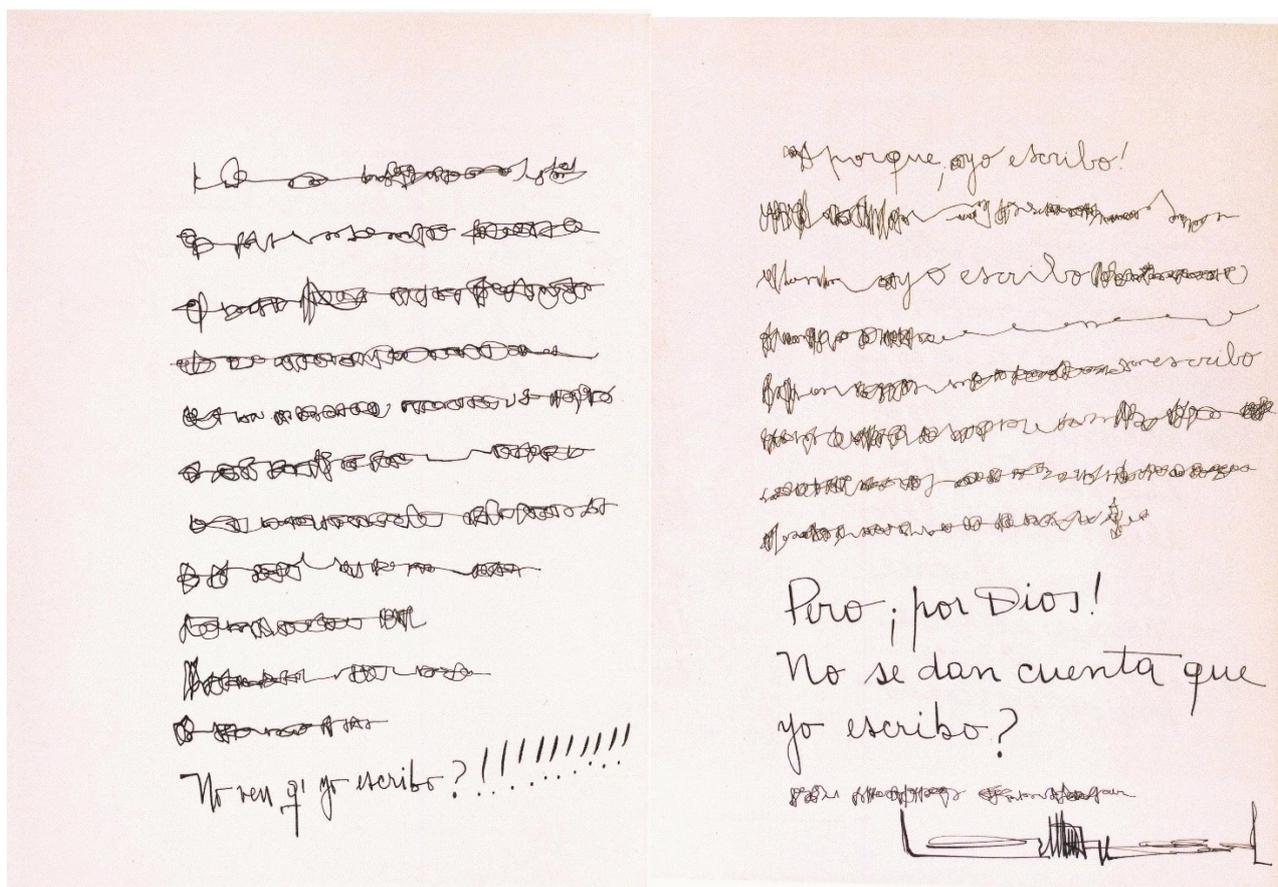
<sup>647</sup> Esta distância da poesia não impediu, no entanto, que aparecesse duas vezes no *Diario de Poesía*. Na primeira oportunidade, no número 62 de 2002, um dos seus diários era reproduzido na seção “Página de artista”, cujo rodapé era assinado por Eduardo Stupia – colaborador gráfico dos projetos de Libertella –, que começava dizendo, antes de reproduzir um fragmento da já muito divulgada primeira carta de Roland Barthes, o seguinte: “En su indecible, paradójal legibilidad, los dibujos escriturales –o las escrituras dibujísticas, de **Mirtha Dermisache** describen la parábola que va desde el experimento semiótico más radical hasta la invención de un lenguaje, o la simulación de

grafismo reclama para si o estatuto da escrita, seja assêmica ou legível semanticamente, tenha ou não um significado seu devir. Escreve-se, dentre outras coisas, para lembrar, para aliviar o peso da memória, e é isso, talvez, o que assegura a passagem do “grafismo” a “escrita”, isto é: o sentido. Indo no caminho oposto: ao retirar da escrita o sentido, o (prazer do) corpo reaparece nela. Misturando ambos traços, Mirtha Dermisache revela que a memória também, especialmente e antes de mais nada, se encontra no traço, nas rachaduras que o traço já visitou e que são a mão e o olho que guiam a escrita (e a leitura) e não a razão da linguagem.

---

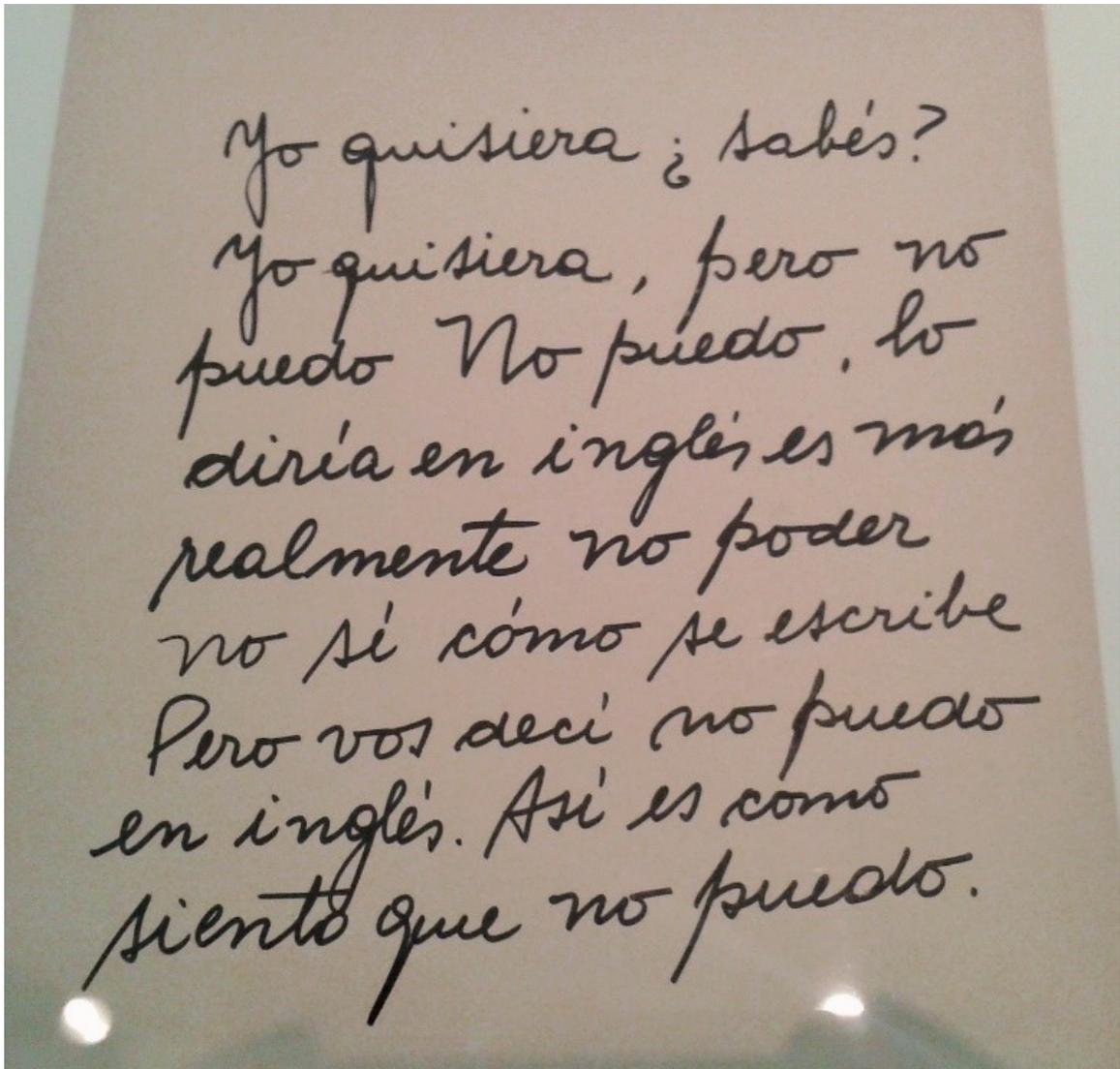
inventar un lenguaje, que se expande bajo la forma de un alfabeto gráfico compuesto por un infinito número de caracteres, cuyos códigos, significados, palabras y frases son pura ilusión óptica” (“Mirtha Dermisache”. *Diario de Poesía*, dezembro de 2002, p. 26). Na segunda ocasião, no número 71 de dezembro de 2005 a abril de 2006, ilustrou o dossiê intitulado, precisamente, “Poesía y Periodismo”, cuja abertura era o *Diario 1 Año 1*, de 1972, a única das suas obras que se referiu à situação política do país (e que Libertella rebatizaria, dentro do sistema dele, “El diario del ghetto”). Nas palavras de Dermisache: “La columna de la izquierda que está en la última página es una alusión a los muertos de Trelew. Esto fue en 1972. Fuera de esta masacre, que sí me impactó, como impactó a muchos, nunca quise dar un sentido político a mi obra” (Em: RIMMAUDO, Annalisa e LAMONI, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”, 2011). O diário, “esperpento” cheio de “garabatos absolutamente ilegibles”, foi utilizado pelo ator Luis Fischer Quintana para sacanear os transeuntes portenhos durante o Dia dos Santos Inocentes de 1974, segundo consta no registro da revista *Siete Días Ilustrados*. A oposição só em aparência dicotômica que o dossiê do *Diario de Poesía* colocava era, por fim, econômica, e por sua vez se bifurcava em outras: a experiência, o tempo, a linguagem, o status, o trabalho, a mercadoria ou o fetiche, a difusão e a circulação. Essa contraposição dava, por fim, em uma que foi central para Mirtha Dermisache: legibilidade e ilegibilidade. Nesses termos dispunha o debate Pablo Makovsky, tomando emprestadas as palavras de Oscar Wilde: “¿cuál es la diferencia entre literatura y periodismo? El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. Eso es todo” (“Hasta el fondo de las palabras”. *Diario de Poesía*, dezembro de 2005 a abril de 2006, p. 18). Edgardo Dobry, por sua vez, afirmava: “Mallarmé formaliza y simboliza todas las maneras de reclusión del poeta y de la poesía: el hermetismo es, en él, estrategia defensiva contra la amenaza de una masa de lectores. Antes que dejarla en manos de periodistas y folletínistas, Mallarmé y, a su manera, Rimbaud, prefieren recluir a la poesía, hurtarla al tráfico del día, quizás con la esperanza de que renaciera convertida en otra cosa” (“Orfeo ante el kiosco de prensa: Apollinaire en la Torre Eiffel”. *Diario de Poesía*, dezembro de 2005 a abril de 2006, p. 15).

Figura 37: Sem título (texto) e Sem título (texto), Mirtha Dermisache, ca. 1970-1973  
Reproduzido no catálogo da exposição *Porque ¡yo escribo!*



Esse diálogo entrecortado, balbuciente e repetitivo lê-se em outro dos textos legíveis  
(Figura 38):

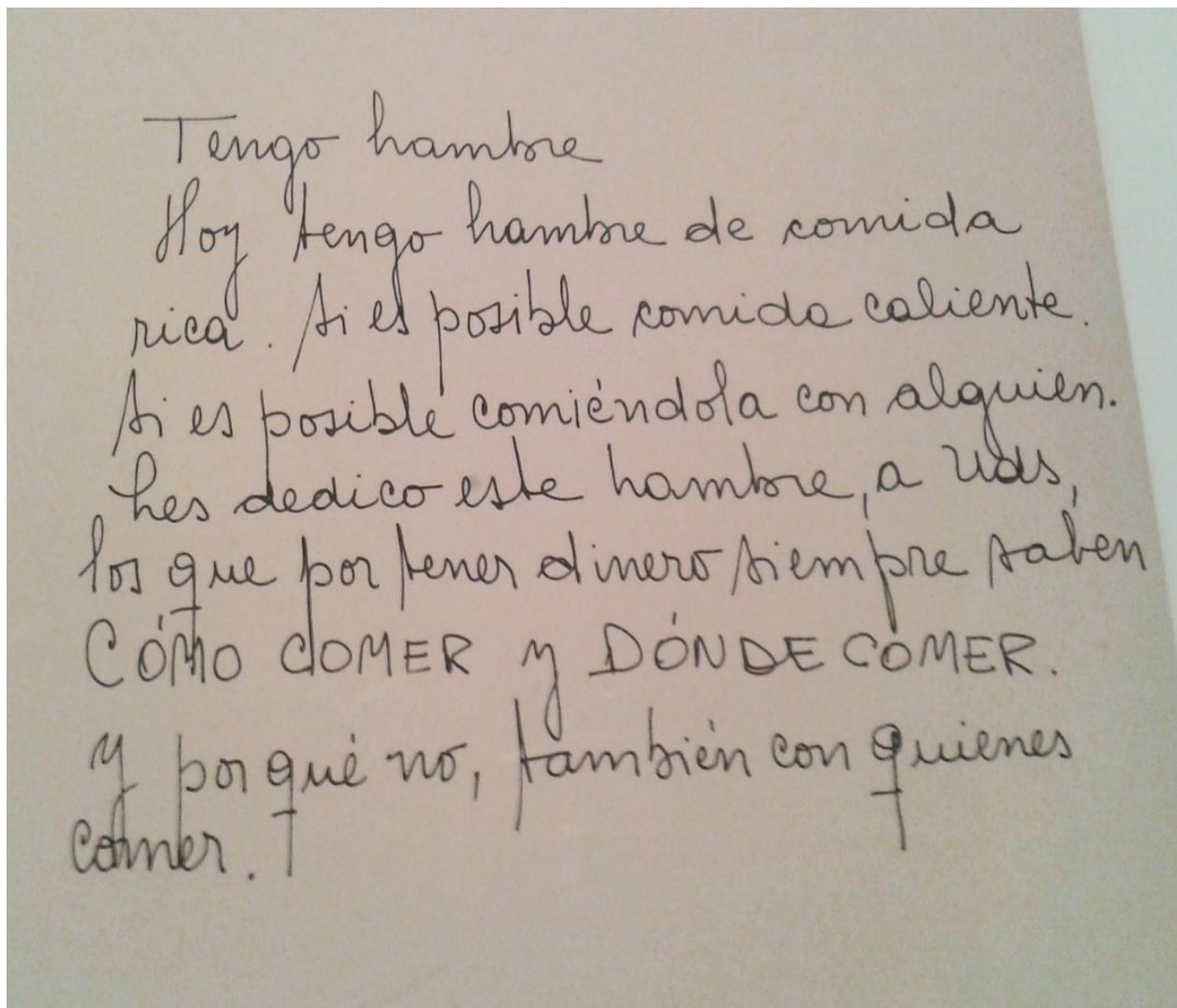
Figura 38: Sem título (texto), Mirtha Dermisache, ca. 1970-1973  
*Porque ¡yo escribo!*, MALBA, Buenos Aires, setembro de 2017,  
registro fotográfico de Natalia Pérez Torres



Yo quisiera ¿sabés?  
Yo quisiera, pero no  
puedo No puedo, lo  
diría en inglés es más  
realmente no poder  
no sí cómo se escribe  
Pero vos decí no puedo  
en inglés. Así es como  
siento que no puedo.

Donos de uma grafia redonda e em expansão, de uma escrita que lembra alguma coisa da aprendizagem caligráfica infantil, esses textos são regidos pela repetição que tenta, arremetendo, enunciar a im-potência. Entre a litania e a reflexão de si, entra a denúncia e a acusação (**Figura 39**), esses textos legíveis se erigem como um espaço íntimo de resistência. Ali, e não tanto na aparente exercitação do traço, está seu gesto.

Figura 39: Sem título ["Buenos Aires, 17 de marzo de 1973" ou "texto"], Mirtha Dermisache, 1973  
*Porque ¡yo escribo!*, MALBA, Buenos Aires, setembro de 2017,  
registro fotográfico de Natalia Pérez Torres



Durante 1971, e com a confiança ganha a partir da primeira carta de Roland Barthes, na qual ela leu o que estava fazendo, Mirtha Dermisache se candidatou à Bolsa Guggenheim. No formulário, explicava seu trabalho da seguinte maneira:

Estos grafismos son formas originales. Son “significantes” sin “significado”, aunque no podría aplicárseles el adjetivo de arbitrarios. [...] Sirven de soporte, de “estructura vacía” para que el otro, desde su interior, vierta en cada signifiante vacío sus propios significados y constituya su propio relato.

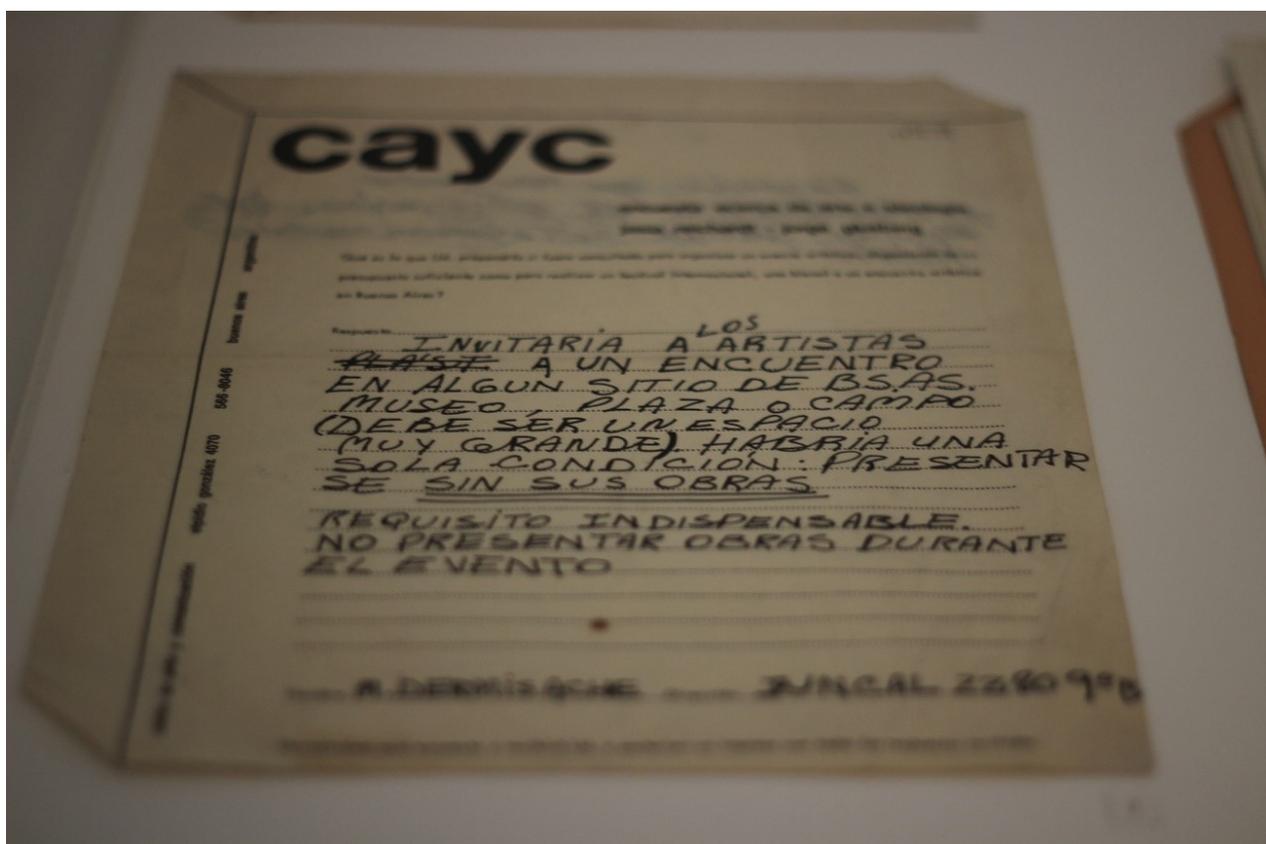
[...]

Yo “escribo” (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de “vacíos” se llena en cuanto llega al “lector”, y recién

entonces podría decirse que lo que “escribo” se constituye en “mensaje” y los “significantes vacíos” en signos.<sup>648</sup>

A vontade de apagar a pegada do artista e ceder o espaço à potência futura da leitura, isto é: privilegiar a obra (a escrita ou o texto, no seu caso) e não o artista, apareceria em outra ocasião, no entanto de modo inverso. Com efeito, na enquete sobre arte e ideologia para o CAyC (Centro de Arte y Comunicación), realizada no dia 12 de maio de 1972, Mirtha Dermisache respondia (Figura 40):

Figura 40: “Encuesta acerca de arte e ideología”, Buenos Aires, 12 de maio de 1972, Mirtha Dermisache *Porque ¡yo escribo!*, MALBA, Buenos Aires, setembro de 2017, registro fotográfico de Natalia Pérez Torres



Se afastando do espaço público do circuito artístico, Mirtha Dermisache construiu o espaço íntimo – no qual se trancou numa atitude monacal, conforme Guillermo Saccomanno<sup>649</sup> – como uma espécie de campo de experimentação onde, com a escrita mais legível que alguma vez

<sup>648</sup> Projeto apresentado por Mirtha Dermisache para a Bolsa John Simon Guggenheim Foundation, 1971. Citado em: MEZZA, Cintia; LIDA, Cecilia e RAVIÑA, Ana. “Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012”, 2017, p. 265.

<sup>649</sup> SACCOMANNO, Guillermo. “Una minicalculadora, unos grafismos y una cuenta regresiva”. *HUM*®, n.61, julho de 1981, p.58.

produziu, estabeleceu sua resistência, seu laboratório da verdade. No espaço íntimo inscreveu tanto esse traço privado de escrita legível quanto um debate constante que tensionou a possibilidade da práxis artística com as condições de valor, não apenas monetário, mas também institucional<sup>650</sup>, esboçando em várias oportunidades planos rigorosos de disciplina e trabalho. Perseguindo a inoperância da obra e a dissolução do artista, a modulação da grafia no espaço da intimidade foi para Mirtha Dermisache, com isso, um gesto ou pegada que remetia àquela tensão artístico-econômica.

Arturo Carrera escreveu, pelo menos, três ou quatro textos sobre Mirtha Dermisache. No primeiro deles, “Tejidos esponjosos”, publicado na revista *Xul*, em dezembro de 1981, a partir da jitanjáfora aproximava Oliverio Girondo, uma vanguarda platense de filiação concreta e Mirtha Dermisache. Ali dizia da “escritura serenamente ilegible” dela que remetia a “una “forma” de pensamiento “visible”; su silencio esponjoso nos fuerza hacia el estallido inicial de un concepto – la escritura misma –; su estado estable es secreto”<sup>651</sup>. A escrita era, desse modo, colocada fora do saber e permanecia legível sempre que fosse lida se distanciando do saber mesmo: “Sus grafos nada dicen y lo dicen todo: son la caligrafía misma y sus salpicaduras de oro. Impensable (o ilegible) desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende del saber: ilegible en tanto «precipitado de visibilidad» del pensamiento”<sup>652</sup>. Mirtha Dermisache era lida por Arturo Carrera no percurso do concretismo ao neo-barroco, por sua desmesura e pelo cruzamento de (i)legibilidade e (i)legalidade. Que outra coisa são esses traços que não significam nada nem podem ser reduzidos a um simples referente e que cobrem a custosa extensão de uma página senão puro dispêndio? Mirtha Dermisache, ao retirar o sentido (*a priori* linguístico) da escrita e religar essa atividade a um gesto em aparência anacrônico, fez visível o estatuto que, num princípio, fundamentou a distinção que concedia valor à obra: o preço de uma obra estava dado pelo preço da escrita acumulada na materialização de um exemplar. Passando da escrita-mercadoria ou escrita-instrumento à escrita-prazer e, por isso, à escrita-dispêndio, o trabalho que ela fez com o grafismo a-semântico, então, se estendia, como um vírus, não apenas à ideia de obra, de escrita, de saber e de figura do artista, mas

---

<sup>650</sup> Entre as numerosas cartas que recebeu daqueles – críticos, teóricos, escritores e poetas – que se interessaram por seu trabalho, Mirtha Dermisache guardava no seu arquivo uma folha de caderno escolar com a seguinte nota: “Sta.: No quiero que mi hijo Héctor Alcaraz concorra a clase de dibujo, el motivo es que me arruinó un pantalón con lavandina. en esa hora prefiero que repase algo de más provecho. Gracias. María L. de Alcaraz”. O bilhete, sem valor “intelectual” ou “artístico” em comparação com as cartas vizinhas da pasta, foi conservado precisamente por enunciar o valor da arte na sociedade.

<sup>651</sup> CARRERA, Arturo. “Tejidos esponjosos”. *Xul*, dezembro de 1981, p. 29-33.

<sup>652</sup> CARRERA, Arturo. “Las niñas que nacieron peinadas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 529-530, julho-agosto de 1994, p. 68.

também a suas definições éticas, estéticas, políticas e econômicas. Se tratava, por conseguinte, de adotar a posição do devir da escrita e não de produzir uma essência, como queria Roland Barthes, acreditando ver em Mirtha Dermisache uma filiação com aqueles artistas japoneses que dedicaram a vida toda ao aprendizado do traçado de um círculo que se referisse exclusivamente à ideia mesma de círculo. Se existem essências, poderiam responder os textos legíveis quanto os ilegíveis de Mirtha Dermisache, são ilegíveis. Se existem essências, como Arturo Carrera lembrou no texto mais recente dedicado a ela<sup>653</sup>, são as do perfume e essas se evaporam.

---

<sup>653</sup> CARRERA, Arturo. “1957: Las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache”, 2009, p. 58.

## Pobreza

*Algo que el realismo no perdonaba era la cuestión económica.*

*El presidente, César Aira*

*Pobreza* poderia ser o título de alguma *novelita* aireana. A pobreza aparece aqui, ali e acolá nos seus relatos, de muitos modos possíveis e, por vezes, é o motor do pensamento econômico. Como um neurótico Arlt, em Aira, a pobreza põe a funcionar o fluxo do pensamento econômico, entre a lenda e um realismo hipertrofiado, delirante ou pós-histórico. Aliás, “Pobreza” é sim o título de uma novelinha, cujo narrador – pelas senhas identificável com “César Aira” – começa afirmando: “Soy más pobre que los pobres”<sup>654</sup>. A pobreza adquire a duração de um mal e a proporção de uma catástrofe. Os trabalhos são abjetos, humilhantes e insuficientes para viver bem. Os filhos o consideram um fracassado. O progresso é uma coisa alheia, dos outros, para os outros. E nem o milagre é possível, dado que gastou tudo na exigência da subsistência. A Pobreza, deusa ou bruxa, sempre esteve com ele, passou a infância toda do seu lado, o seguiu a Buenos Aires, esteve presente em todas as mudanças de sua vida. Cansado, a evoca, pedindo paz, uma trégua. E a Pobreza, furiosa, aparece. Aparece e responde, também furiosa: deu tudo para ele e especialmente a capacidade da escrita. Porque a Pobreza oferece o *quantum* do processo, a realidade em si, a capacidade de fazer as coisas (vedada para os ricos, que não precisam dela ao comprar e/ou usar tudo já feito). Ofendida pelos insultos e maus tratos, a Pobreza ameaça ir embora para a casa do Arturito Carrera. Arrependido ou convencido pelo discurso da Pobreza, o narrador pede para ela ficar: “Y desde la pobreza vive conmigo, y ni un solo día abandonó mi casa”<sup>655</sup>.

Num tom semelhante, nem a esmola nem o roubo de rua tirarão a pessoa da pobreza, segundo “El mendigo”, sendo a repetição da ação a evidência desse fracasso. Numa ocasião concreta, o narrador rompeu sua convicção e deu para um morador de rua dez pesos, que na época eram dez dólares. Que poderia ter feito essa pessoa com dez dólares, se pergunta. Pouco: comprar uma comida ou alguns vinhos baratos. “Hay que ir a los extremos de la pobreza y el desamparo para hacerse una idea realista de la unidad monetaria”<sup>656</sup>, reflexiona. Dez dólares: esse também era o preço da *Artforum* que lia naquele momento, tesouro para o narrador, abertura do mundo das equivalências: se para o mendigo a soma significava tirar a fome, para o narrador representava a satisfação do capricho esnobe. Eis o problema: “El milagro de la

---

<sup>654</sup> AIRA, César. “Pobreza”, 2013, p. 153.

<sup>655</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>656</sup> AIRA, César. “El mendigo”, 2014, p. 18.

convertibilidade havia posto em comunicação a pobreza e a riqueza, Nova York e Buenos Aires, o primitivismo da fome e a sede e o glamour alambicado da arte contemporânea”<sup>657</sup>. A convertibilidade devia ter uma armadilha secreta, dizia muito bem o relato datado em 28 de junho de 1997, anos antes do colapso real:

No sé adónde estará la trampa en términos de macroeconomía, pero creo que viola un principio tan elemental de la lógica como es el de la identidad. Si A es igual a B, B es igual a A. Un dólar vale un peso, cosa que nos pone a todos muy contentos, pero un peso no vale un dólar, ni mucho menos. ¿Dónde vamos a encontrar a un norteamericano que compre uno de nuestros pobres pesos con uno de sus preciosos dólares?<sup>658</sup>

O milagre da convertibilidade já tinha aparecido no sanduíche da Rosario Bléfari. O mundo das coisas, os extremos da pobreza e do desamparo e o princípio lógico fundamental da identidade colocavam uma advertência sobre a miragem neoliberal argentina.

Um sopro de poesia envolveu a igreja construída com o ouro da Graça. Desviando uma porcentagem do orçamento que o Bispo Buenos Aires, da capital da província de Buenos Aires, La Plata, destinou à construção do que seria a igreja de Pringles, o padre Tomás de “A igreja”, uma das lendas pringlenses,

(...) ganhava fama de santo entre os pobres. Com soberana indiferença à tarefa a que estava designada a verba que lhe mandavam, repartia-a entre os necessitados. Sem publicidade, no silêncio da noite, derramava a mancheias o dinheiro com que devia ter pago o cimento e os mármoreos.<sup>659</sup>

“Os pobres viviam a Paixão da pobreza”<sup>660</sup>, diz a lenda a seguir. Mas continuavam pobres, apenas renovando a “eternidade da pobreza”<sup>661</sup>. O enigma é resolvido pela investigação feita pelo Bispo Buenos Aires, quem descobre que só um por cento do desvio fora destinado aos desassistidos e aos necessitados, o restante tendo sido investido no desenvolvimento do campo e nos bolsos dos fazendeiros, naquilo que hoje conhecemos como agronegócio: o padre Tomás “havia estabelecido os fundos para iniciar um sistema de antecipação de capital de trabalho para os chacareiros do distrito”<sup>662</sup>. O padre estava fazendo andar a máquina da criação da riqueza<sup>663</sup>.

---

<sup>657</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>658</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>659</sup> AIRA, César. “A igreja”. *Três lendas pringlenses*, 2016, p. 12-13.

<sup>660</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>661</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>662</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>663</sup> A riqueza também tem uma história, é histórica, em algum momento surgiu, foi criada. Triano, na sua extensa exposição, coloca a origem da riqueza na Renascença: “El intenso sedentarismo de pintar obras maestras, la paciencia de santo que hay que tenerle al óleo, tenía su contracara necesaria en la enérgica impaciencia de la

Os chacareiros, uma vez endividados, ficavam literalmente pendurados no *Arco-Íris*, um dos três armazéns de variedades que existiam na época em Pringles e que fundaram, graças ao Milagre da Caridade (nos termos do relato, ou da lenda), a instituição do Crédito. “Todos ganhavam, porque o consumo se acelerava, Pringles entrava numa espiral de crescimento”<sup>664</sup>, fecha feliz a lenda. A mancha dessa circulação prodigiosa eram os pobres, que continuavam sendo tão pobres como no começo, no entanto agora “guardavam em segredo o tesouro de uma possibilidade: a do crédito, o tesouro da dívida, que era infinita”<sup>665</sup>.

Também o pai do efebo andrógino de outra novelinha aireana, *El bautismo*, o basco Mariezcurrena, foi um dos *colgados del Arco-Iris*, o armazém que

(...) actuaba como acopiador de granos, y mantenía en estado de perennes deudores a buena cantidad de chacareros de la región, a quienes les daba crédito para semilla o herramientas, crédito que se cobraba sólo, como es lógico, con las cosechas que se daban; con las que se perdían, que también lógicamente eran las más, la deuda crecía (siempre generosamente, eso sí, sin usura), y el chacarero, por bien que le fuera y por saneado que estuviera su establecimiento, quedaba “colgado”; eran ricos pobres; vivían, pero debían. Dios hacía algo semejante.<sup>666</sup>

Eram ricos-pobres, eternamente endividados. Estabelece-se, assim, em um ponto escuro do passado, no regime lendário de “A igreja”, o vínculo entre a Fé, a Caridade e a Instituição do Crédito, entre a religião e a usura. A ideia do dever começa regulando o diálogo dos homens com Deus e somente depois é transferida para a economia. Nos ensaios ficcionais de César Aira, está aquilo que bem mais recentemente Giorgio Agamben explicaria, à sua maneira, em uma entrevista ao jornal *El País*:

A economia de hoje está baseada na ideia da fé e do dever, do crédito e do débito. São dois conceitos que provêm do mundo da fé. ‘Fé’, em grego, se chama ‘pistis’. Há uma história muito bonita. Um historiador da religião, professor em Jerusalém, estava trabalhando sobre o conceito de fé (‘pistis’). Pretendia entender o que é. Um dia estava em Atenas, levantou os olhos e viu escritas as palavras: ‘Banco de pisteos’. Banco da Fé, leu, mas na realidade o que estava escrito era Banco de Crédito. Foi sua iluminação: fé significa crédito. É o crédito que se outorga à palavra de Deus. E, para nós, é o débito para com Deus. É muito esclarecedor: a economia e a ética estão baseadas nos mesmos conceitos: débito e crédito. Porque, o que é o dinheiro

---

ambición. En efecto, dado el tiempo que llevaba hacerlos, y los años que había insumido el aprendizaje de la exigente técnica con que se los hacía, los cuadros eran carísimos, y había que pagarlos. nacía la industria del lujo, y el primero de los lujos es la riqueza, que hubo que crear, sacar de la nada, lo que representaba un cambio importante” (AIRA, César. *Triano*, 2014, p. 43)

<sup>664</sup> AIRA, César. “A igreja”. *Três lendas pringlenses*, 2016, p. 21.

<sup>665</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>666</sup> AIRA, César. *El bautismo*, 1991, p. 26.

senão um crédito? Sobretudo depois que Richard Nixon separou o dólar do padrão ouro. O que resta nas notas é um puro crédito sem conteúdo. Temos crédito em um débito que não está garantido por nada.<sup>667</sup>

Por sinal, foi esse mesmo vínculo entre Fé e Capital, que vai gerando continuamente o Crédito futuro, o que obrigou o mais recente padre de Aira, *el santo*, a fugir da Catalunha. Não há, afirma Sandra Contreras, “en la literatura de Aira, historias cuyo objeto último no sea, de uno u otro modo, sino un método o un deseo de supervivencia. (...) La supervivencia determina a su vez la génesis y la experiencia del relato”<sup>668</sup>. De tal modo que, estando aparentemente próxima a hora da sua morte natural, o santo de *O Santo* comunica a decisão de passar seus últimos dias na Itália, sua terra natal, ao abade do mosteiro, para o qual ele atraía fiéis de todo o país. Sendo assim, sua fuga acabaria com a indústria do turismo local, toda ela assentada na sua fama comprovada de milagreiro, e também com os fartos rendimentos do mosteiro. Com as súplicas da sua comunidade, e sobretudo de suas autoridades, não sendo atendidas pelo santo, é acionado o último e definitivo recurso: contratar um certo Cobalto, tenaz assassino profissional, para acabar com a vida do Santo e poder assim conservar o seu corpo em um santuário no mesmo local de seus milagres, garantindo em consequência as atividades econômicas futuras do povoado, sem necessidade de trabalho ou de mudança de ramo de trabalho.

O santo, na sua fuga transfiguradora, não encontra a morte, mas sim, e justamente, os prazeres da carne, a intensidade da vida, a via crucis do corpo que atinge seu clímax no êxtase do erotismo. E, como um reflexo disso, paralelamente, o Santo conhece e descobre as múltiplas materializações do valor, do dinheiro, da economia. Primeiro, logo depois de conseguir fugir de seu algoz, é capturado por piratas gregos do Mediterrâneo, quando é feito escravo. Com isso, a sua vida é reiniciada do zero, agora enquanto corpo e força de trabalho, no mercado dos valores de troca, nessa oportunidade entre os piratas e os intermediários norte-africanos, e entre eles e os compradores finais, virando dinheiro, “cuja única função era desaparecer”<sup>669</sup>:

Pagavam-lhes em ouro cartaginês, do qual os povos costeiros tinham uma provisão inesgotável, mas empregavam com parcimônia para que não se desvalorizasse. Tornavam-se avaros do excesso. O inesgotável tinha o problema de ser abundante e o que abundava tendia a perder valor. A herança

---

<sup>667</sup> ARROYO, Francesc. “Giorgio Agamben: “O estado de exceção se tornou uma norma””. *El País*, 30 de abril de 2018.

<sup>668</sup> CONTRERAS, Sandra. “César Aira: relato y supervivencia”. *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, n. 9, 2001, p. 127.

<sup>669</sup> AIRA, César. *O santo*, 2019, p. 67.

de uma Antiguidade dispendiosa devia ser administrada a conta-gotas, poupando tempo para produzir outra Antiguidade.<sup>670</sup>

A melancolia dos povos costeiros permeia o resto das populações que o Santo encontra e até dá o tom ao relato. De algum modo, isso demora a ação, colocando o raciocínio ininterrupto no primeiro plano. Além do erotismo carnal, que só aparecerá muito depois no romance, o dispêndio econômico é a grande novidade para o Santo catalão, quem também descobre – em carne própria, como escravo – no excedente do lucro os fundamentos das civilizações nas “eras pré-capitalistas”. Essas são as “ricas veias de capitalismo retrospectivo”<sup>671</sup>, estabelecidas a partir das vidas da “massa de homens-mercadoria”<sup>672</sup>. Mas essa afirmação deve ser nuançada, dado que, como intui Abdul Malik, um poderoso guerreiro abissínio de ares kirchneristas, a escravidão já não era um bom negócio e sim o era outro tipo de contrato empregatício que começava a se criar:

E a evolução se dava em todas as ordens, incluída a mão de obra, que desde as eras ancestrais havia estado a cargo dos escravos. Isso também estava acabando. Abdul o tinha comprovado na própria carne, ao fazer contas e ver que os empregados remunerados eram mais convenientes do que os escravos. O salário que lhes pagava equivalia à quarta parte do que custava alimentá-los, vesti-los, alojá-los e dar-lhes atenção médica em qualidade de escravos. Assim deixava de tê-los sob sua responsabilidade, e com seus salários, que iam correndo gastar, ativavam o consumo. Não obstante estas razões, devia seguir comprando-os, embora não servissem para nada, porque a economia do país dependia em boa medida do comércio de escravos e ele precisava que o sistema se mantivesse em movimento para que comprassem a mercadoria que produzia. Um círculo vicioso, mas não valia a pena lamentar porque na economia tudo era círculo vicioso.<sup>673</sup>

Os empregados são os novos escravos, e ainda mais: são mais baratos do que os escravos e produzem maiores lucros. Apenas um pouco mais tarde, ao chegar ao país da princesa Poliana e virar seu amante, o Santo conhece, a partir do erotismo, a outra cara da sua vida nova, da sua nova *oikonomia*: o dispêndio, o gasto sem concessões, definindo a experiência dessa “poesia que chamava de amor”<sup>674</sup> enquanto “uma interrupção dos trabalhos e sobressaltos da existência”<sup>675</sup>.

---

<sup>670</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>671</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>672</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>673</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>674</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>675</sup> Ibidem, p. 137.

Em uma série de outros relatos, a sobrevivência ganha um sentido mais literal: a aventura se chama “crise” e sobreviver significa continuar *minimamente* com vida. “Los cirujas estaban revolviendo la basura. Había tanta gente pobre en el mundo”<sup>676</sup>, observa o escritor protagonista e narrador de *El ilustre mago*, que vê nisso um “espectáculo ignominioso de miseria”<sup>677</sup> e na pobreza uma “forma contemporánea del pasado”<sup>678</sup>. Dentre aqueles, um sujeito “poco más que un ciruja, con pretensiones intelectuales”<sup>679</sup>, lumpen, “semicupado informal”<sup>680</sup> desencadeia a ação. “Esa clase de seres sobrevive siempre, haciéndonos sentir unos estúpidos a los que trabajamos y llevamos una ordenada vida burguesa”<sup>681</sup>, agrega o narrador antes de saber que por trás dessa pessoa escondia-se um poderoso mago e uma proposta difícil de recusar: trocar o domínio da escrita literária e a dedicação à leitura por uma riqueza infinita. Por sua vez, no pano de fundo de *La guerra de los gimnasios*, de 1991, aparecem os “cartoneros” como invasores noturnos dos bairros portenhos:

Aunque pacífica, la invasión tenía un regusto amenazante, porque esos seres traían consigo una clase de necesidad que estaba ausente en las idas y venidas de la gente de Flores. Era como si vinieran a plantear una cuestión de vida o muerte: si no hacemos esto, perecemos. Era lo definitivo; bastaba verlo en sus figuras recortándose en la media luz. Mientras que la necesidad de la gente corriente que llenaba las calles todo el día era de otra especie, más bien combinatoria: si no hacemos esto, hacemos otra cosa, y nadie sabía nunca en definitiva a qué obedecían sus traslados, que quedaban flotando en la historia del barrio, como un espectáculo interminable.<sup>682</sup>

O gênio liberado no desastroso final pergunta para o protagonista, Ferdie, por que os homens pobres têm filhos, se são tão caros de manter, quase um luxo. Não seria mais lógico que abandonassem as suas mulheres quando grávidas? Esse cinismo reaparece em *Un sueño realizado*, escrita em 1999, no protagonista que percorre os bairros humildes, de “casas pequeñas, vidas pequeñas, sin horizontes”<sup>683</sup> para tentar compreender “la lógica de los pobres” – “de todos esos seres pobres y sin esperanzas”<sup>684</sup> – e “el motivo por el que no salían de

---

<sup>676</sup> AIRA, César. *El ilustre mago*, 2013, p. 110.

<sup>677</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>678</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>679</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>680</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>681</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>682</sup> AIRA, César. *La guerra de los gimnasios*, 2002, p. 64.

<sup>683</sup> AIRA, César. *Un sueño realizado*, 2018, p. 159.

<sup>684</sup> Ibidem, p. 180.

pobres”<sup>685</sup>. A realização dessa ilusão da compreensão, finalmente, chega graças a “língua comum”<sup>686</sup> que pobres e ricos têm, o dinheiro.

O mesmo tom cínico, e o rumor dessa língua do dinheiro, ancorada na década dos anos noventa, se ouve em “A galinha”. Uma família humilde se encontrou em posse de um bem não apenas valioso como também fonte de valor: a lendária galinha dos ovos de ouro. Mas a mágica não foi tanto a possessão periódica de ouro quanto que “os pobres continuassem sendo pobres apesar de receberem uma chuva de ouro. Porque voltaram a ser pobres, mais do que antes, e o foram até o fim de suas vidas”<sup>687</sup>. Um dia, o Ministro de Economia chegou até o local para corroborar a poesia da fábula. E ali ele proferiu um discurso: essa família foi um exemplo perfeito de um “pensamento economicamente incorreto”<sup>688</sup>, porque não souberam lidar com a criação de valor. Eis “o mal de nossa República”<sup>689</sup>, a preguiça por pesquisar e desvelar o mistério da geração do valor, o inútil divertimento de contar histórias.

Por sua vez, o presidente passeia todas as noites pelos bairros populares da capital argentina para fundir “su corazón con la noche de los humildes”<sup>690</sup>. Observa com piedade aquela parte dos seus eleitores, “los que revisaban la basura, los más pobres entre los pobres, que sin el menor resentimiento social negociaban su desesperanza hasta el amanecer en sus carritos”<sup>691</sup>. As vidas de todos os argentinos, segundo ele, estavam “dominadas por la prosa de la economía”<sup>692</sup>. Sua misericórdia pelos pobres surgiu como pagamento da dívida que tinha com o Pequeño Birrete, amiguinho da infância criado na rua que, quando aceitou o convite para ir brincar na casa dele, sofreu tal impacto que perdeu a razão:

Lejos de ser una mansión, la casa era un modesto chalecito amueblado con mal gusto, pero el visitante nunca había estado en presencia de la fórmica o la cuerina, y ante una mesita ratona mostraba la adoración reverente del devoto frente al altar. La familia seguía muy entretenida estas admiraciones, con un cariño creciente, que no tardaría en virar hacia una compasión horrorizada. Sentimiento este último no exento de culpa, pues habían puesto en el niño todo lo que faltaba en sus vidas: la humildad de los pobres, el sacrificio, el descomedimiento sexual que hacía proliferar la descendencia. Todo lo que pusieron se pudrió en su interior. Al contacto de la clase media su cuerpecito esmirriado se sacudió como si hubiera recibido una descarga eléctrica. No lo resistió, y el resultado fue la desagregación del espíritu: la locura.

---

<sup>685</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>686</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>687</sup> AIRA, César. “A galinha”. *Três lendas pringlenses*, 2016, p. 50.

<sup>688</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>689</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>690</sup> AIRA, César. *El Presidente*, 2019, p. 8.

<sup>691</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>692</sup> Ibidem, p. 12.

La familia asistió impotente al avance del mal. Fue muy rápido. La demencia se apoderó de él, con todo su peso de confusión y tristeza.<sup>693</sup>

O contato com a classe média fulminou a mente do pequeno. E o futuro presidente, “casi un niño todavía, proveniente de uno de esos hogares de clase media en los que al hijo único se lo criaba no como un animalito silvestre sino como parte integrante del núcleo doméstico, lo que lo hacía radicalmente inútil para la vida”<sup>694</sup>, carregou com esse peso a vida toda, definiu seu destino, fez aparecer nele um instinto de justiça e tirou até uma lição ótica:

En efecto, el Pequeño Birrete había hecho uso del privilegio de sus dimensiones exiguas. Se debiera eso o no a la alimentación deficiente de un hogar de escasos recursos y muchas bocas que alimentar, había sabido sacarle provecho. Había sabido ver que la realidad no era lisa y pareja, como creían los argentinos de mediano y alto poder adquisitivo, con buenos sueldos, aguinaldo y obras sociales. Para ellos todo era deslizarse sobre superficies pulidas, en lo posible espejeantes, lo que daba cuenta de que siempre estuvieran resbalando y pasando de largo. Pero en los hechos la realidad estaba toda agujereada, sus anfractuosidades eran innumerables, variables e impredecibles las profundidades de cada pozo.<sup>695</sup>

“Quizás la presidencia de la Nación era solo eso: un punto de vista”<sup>696</sup>, dirá pouco depois. O presidente analisa tudo a partir da realidade e seu realismo, suas transformações e transposições. É o presidente de todos, ricos e pobres. Espia tanto as festas luxuosas quanto as casas pobres e escuras. Entre os extremos, encontra e compreende uma analogia:

Si en alguna morada se velaba era por la preocupación de pagar las cuentas y llegar a fin de mes, o por fiestas. Sentía un estremecimiento: allí se trataba de la realidad, pero a la vez, paradójicamente, allí todos querían escapar de la realidad, que la pobreza volvía intratable. La tensión se sentía en el aire: era un campo de expulsión permanente. Los ricos en cambio, por vivir en un mundo de fantasía, amaban la realidad. Él era Presidente para todos, lo que lo ponía en el exacto punto del nudo de la mutación.<sup>697</sup>

No presidente, então, as etimologias ser reúnem e “culpa” e “dívida” são sinónimos na realidade. O Pequeño Birrete, amiguinho real ou imaginário, lembrança ou fantasma, é apenas a personificação dos conflitos das camadas médias e populares, ponto de inflexão da pobreza, espelho invertido da riqueza.

---

<sup>693</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>694</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>695</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>696</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>697</sup> Ibidem, p. 51.

Se a sobrevivência é um dos motores do relato aireano, a invenção é o outro. E a invenção do dinheiro é, em certo modo, o motor de *Varamo*, um dos relatos do ciclo panamenho<sup>698</sup>. “¿[Q]ué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?”<sup>699</sup>, lemos num parêntese no começo do relato de um acidentado dia na vida de Varamo, o funcionário público que dá nome ao relato e que, “como casi todos los empleados públicos, no hacía nada especial para ganarse el sueldo, al que por lo mismo consideraba una especie de dádiva”<sup>700</sup>. Esse acidente irrompe no incessante pensamento do protagonista e aciona a máquina da invenção. Se as reflexões sobre a luz – que tudo inunda e coloca em funcionamento o mundo – podem ser lidas com Bataille, o raciocínio sobre a vanguarda desencadeado pelo poema que Varamo iria produzir no futuro a partir do acidente desse dia é totalmente aireano. *Varamo*, o relato, nada mais é do que a reconstrução das circunstâncias reais que permitiram *El Canto del Niño Virgen*, o poema de vanguarda feito por Varamo, o personagem, tempo depois daquele dia. O procedimento é o que interessa. E o veículo utilizado para dar a ver esse procedimento, o estilo indireto livre, é análogo ao dinheiro, dado que os dois movimentam e explicam ora o discurso ora o mundo, são a causa de todas as causas e levam à abstração, sendo como é o dinheiro a abstração superior e última. Aliás, quando assume sua forma material, o dinheiro apresenta, para Varamo, um paradoxo:

Y si argumentaban que fabricar monedas era más caro que imprimir billetes, ¿qué les impedía hacer billetes? ¿Dónde estaba escrito que los valores bajos debían necesariamente adoptar el formato de costosas monedas, y los altos el de baratísimos billetes? ¿No podía ser al revés? ¿No era más lógico que fuera al revés?<sup>701</sup>

Na reflexão que Varamo vai tecendo no caminho para casa, descobre a convenção que fundamenta a materialização do dinheiro na sociedade capitalista. O valor do dinheiro – a abstração em si – não está, *a priori*, no seu suporte, e sim numa convenção arbitrária. As notas falsas, que irrompem na vida de Varamo naquele dia, perpassam essas linhas em aparência paralelas ao religar – pelo avesso – materialidade e valor e, com isso, desativar as equivalências: “Justamente ahí estaba lo inquietante de lo que le había pasado a Varamo: que los billetes falsificados que tenía en el bolsillo introducían una materialidad concreta irreductible: no eran intercambiables por otros, no se abstraían, no se adaptaban”<sup>702</sup>.

---

<sup>698</sup> *El mago* e *La princesa Primavera* são as outras duas novelinhas do ciclo.

<sup>699</sup> AIRA, César. *Varamo*, 2010, p. 5.

<sup>700</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>701</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>702</sup> *Ibidem*, p. 71.

Em determinado ponto do dia, Varamo encontra os três editores piratas mais ativos e prósperos do Panamá. Insistem em editar seu projeto: *Cómo embalsamar animales pequeños*. E prometem um pagamento, o mesmo valor das notas falsas. Mandam Varamo embora para a casa, para que consiga escrever logo:

Le explicaron que escribir era muy fácil y se lo podía hacer muy rápido. “¿Tiene algo que hacer esta noche? ¿No? Llenar una página no puede llevarle más de tres o cuatro minutos, si no se distrae. Eso da unas veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener listo un decente librito.”<sup>703</sup>

Desse modo, a substituição do valor do dinheiro falso estimula a escrita de Varamo e dá início à vanguarda panamenha. Com esse poema, Varamo estaria anunciando o futuro do capitalismo, segundo enunciado pelos falsificadores: “Importaba la ilusión del trabajo; en el estadio actual del capitalismo, el trabajo iba rumbo al juego, y perdía necesidad; de ahí que el futuro estuviera en la poesía de las instrucciones emancipadas de los resultados”<sup>704</sup>. No percurso de Varamo, as notas falsas introduziram seu próprio jogo de equivalências, dentre elas, tempo e escrita, poesia de vanguarda e dinheiro falso.

Os fundamentos do primeiro romance publicado por Aira, *Ema, la cautiva*, são, também, a sobrevivência e a geração da moeda. No mundo do relato, situado no século XIX argentino-pampiano, o ócio estava “poblado de ensoñaciones económicas o militares”<sup>705</sup> e as mulheres-cativas eram, na economia de troca, simples moedas<sup>706</sup>. Quando se introduz o dinheiro sob a materialidade de notas, a forma da sucessão de pagamentos, isto é: a história, muda<sup>707</sup>. Continua sendo melancólica, mas dispendiosa, porque o dinheiro é – apenas ou ainda – uma ficção para ocupar o tempo, dado que os índios não precisam comprar nada, “la naturaleza les da todo gratis”<sup>708</sup>. A moeda que cada tribo escolhe imprimir, enquanto construção arbitrária e inútil, vale por seu componente estético de “arte financeiro”<sup>709</sup>. E, tendo impresso bastante dinheiro e o colocado em circulação, cria-se um “clima de dinheiro”<sup>710</sup>: sua distribuição, em algum momento, passará dos ricos aos pobres. Por isso, nessa etapa primitiva, o excesso, “epifenômeno do dinheiro”<sup>711</sup>, é a primeira lei da economia que, ainda assim, não é suficiente

---

<sup>703</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>704</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>705</sup> AIRA, César. *Ema, la cautiva*, 2005, p. 21.

<sup>706</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>707</sup> “Despojada de su hojarasca, la historia no es más que una sucesión de pagos, cuanto más exorbitantes mejor. Lo único que ha variado ha sido la forma y el crédito”. Ibidem, p. 77.

<sup>708</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>709</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>710</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>711</sup> Ibidem, p. 82.

para comprar tudo, só “la realidad completa, el tesoro de los pobres”<sup>712</sup>. Não há mais dinheiro do que mundo. E, ainda, nesse tempo idílico da realeza dos índios dos pampas e dos impressores de dinheiro, o dinheiro está dissociado do trabalho, mais próximo da arte: “Despreciaban el trabajo porque podía conducir a un resultado”<sup>713</sup>. “Los indios inventaron el teatro del dinero”<sup>714</sup>, disse o coronel Espina a Ema, “ellos están más allá, en la repetición distinta. Han llegado al dinero que se acumula y aniquila al mismo tiempo”<sup>715</sup>, agrega. Dentre os brancos, e depois de um tempo, com a divulgação da arte financeira e a popularização das máquinas, não foi mais preciso trabalhar, qualquer um podia emitir seu dinheiro. Dinheiro, assim, é pura materialidade, fim sem fim, valor antes do valor.

Na entrevista com Bernard Bretonnière, e a partir de *O vestido rosa*, Aira afirma: “o trabalho artístico deve deixar traços. A obra de arte não é outra coisa que os traços do trabalho”<sup>716</sup>. Porém, no final da mesma entrevista, dirá: “Escrever não é um trabalho: é um divertimento”<sup>717</sup>. Se referindo às obras de Sebastián Gordín, refletirá: “Es cierto que hay que volver a definir el trabajo”<sup>718</sup>. No ensaio “Um discurso breve”, afirmará que o trabalho da escrita “não precisa de capital nem de mão de obra, é tempo-intensivo, não só pelo tempo que leva para escrever mas porque de um modo ou de outro o tempo termina sendo o tema do qual se trata”<sup>719</sup>. Em *Continuação de ideias diversas*, se mostrará de acordo com uma das posturas do Dr. Johnson: “Aquele que escreve por outro motivo que não o dinheiro é um idiota”<sup>720</sup>. Seguindo o raciocínio desse texto, poderia se deduzir que o trabalho é apenas umas das ocupações do tempo possíveis (outra, a prática artística; outra, jogar palavras cruzadas ou ver televisão). Essa ideia ambivalente de “trabalho” talvez consiga ser explicada a partir da ênfase aireana na vida do artista e não na obra, na obra incompleta – trabalho sem fim, frustração da pulsão burguesa de obter satisfação pelo que se paga – e não na obra acabada – simples produto:

Esta [a Arte Contemporânea] se institucionalizou a tal ponto que hoje um jovem artista profissional pode, e quase deve, passar todo o seu tempo em bienais, residências, feiras, retrospectivas, curadorias, “site specifics”, projetos... Claro que em seu trabalho o artista buscará a diferença, a originalidade, mas ainda que o consiga de modo superlativo, essa originalidade, essa inventiva, essa qualidade estarão somente na obra. Não

---

<sup>712</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>713</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>714</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>715</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>716</sup> BRETONNIÈRE, Bernard. “Entrevista com César Aira concedida a Bernard Bretonnière”, 2012, p. 57

<sup>717</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>718</sup> AIRA, César. “Los todos parciales de Gordín”. *Ramona. Revista de artes visuales*, n. 38, março de 2004, p. 21.

<sup>719</sup> AIRA, César. “Um discurso breve”. *Revista Landa*, vol. 9, n. 1, segundo semestre de 2020, p. 424.

<sup>720</sup> AIRA, César. *Continuação de ideias diversas*, 2017, p. 48.

nele, porque ele já não tem tempo de se constituir em continente de uma vida pessoal, ao menos de uma que não seja estereotipada e igual a todas as demais. Para isto contribui a pressão para seguir produzindo obras para alimentar esse aparato institucional, a plastificação new age que rodeia o artista, a uniformidade da linguagem crítica.

O artista outsider, em troca, tem uma vida, e a tem clamorosamente. Quase se poderia dizer que é essa a sua definição, isso o faz outsider. Sua obra é expressão de sua loucura ou sua mania ou sua perversão, vem envolta no romance da sua vida. É um extremo que deveríamos recusar por extremo. Van Gogh, Picasso também tinham vidas, e suas obras as expressavam, mas essa expressão estava mediada pela história da arte, pela interação com seus colegas, pela recepção de seu trabalho e a reflexão da arte sobre esse trabalho entendido como Arte. O outsider não é um artista neste sentido, não há mediação. Por que nos atrai e nos interessa agora? Porque nele buscamos, ou encontramos, um paliativo para a arte contemporânea, que se tornou pura mediação, sem a fábula dos extremos.<sup>721</sup>

Como não se profissionalizar e manter um espaço autônomo para a arte (ou a escrita, no caso dele) seria o problema. Aira não desconhece que o fundamento desse problema é o valor, o juízo da qualidade, o padrão do sucesso. Diante disso, propõe tanto a escrita ruim ou os vanguardismos (que procuram “uma progressiva redução do tempo que leva para realizar a obra de arte”<sup>722</sup>) quanto o valor material do livro, o valor do colecionismo, que, criando a “poesia do suporte”, “el aura propia del soporte antes de que reciba la inscripción de la obra de arte”<sup>723</sup>, estaria além do valor literário, transmutaria os valores e libertaria a escrita da condenação desse valor.

Outra proposta, ou aposta, são as atividades improdutivas, os trabalhos inúteis e, portanto, luxuosos. Por isso, muitos dos protagonistas das ficções e dos ensaios de Aira são artistas, como acontece, por exemplo, numa das últimas novelinhas, *Pinceladas musicais*, que reconstrói a vida do único artista pintor de Pringles, na época do primeiro peronismo. Pintor sem obra visível, “a tração moral do trabalho produtivo nem sequer roçava a sua alma de artista”<sup>724</sup>. No entanto, ele está imerso no problema: escolher a arte ou viver e seguir vivendo:

Malogrados os supostos voos de altitude nos quais se exercitava o estro, era preciso viver. O artista não estava isento desse trabalho de base, para o qual devia deixar de lado suas prestigiosas capacidades demiúrgicas e empregar as humildes habilidades do homem comum: ordem, economia, previsão, sem esquecer o mesquinho cálculo necessário para manter-se acima da linha de flutuação da chamada “pobreza decente”. O risco estava em colocar na atividade artística as virtudes do eleitor resignado que sobrevivia na selva da democracia de massas: a arte degenerava em testemunho, perdia sua condição

---

<sup>721</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>722</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>723</sup> AIRA, César. “La Poesía del Soporte”. *Ramona. Revista de artes visuales*, n. 19-20, dezembro de 2001, p. 34.

<sup>724</sup> AIRA, César. *Pinceladas musicais*, 2020, p. 13.

alada, tornava-se pesada como um dia de trabalho. O perigo estava sempre à espreita porque sempre se estava vivendo de algum modo e não era fácil deixar de ponderar as condições em que se chegaria no dia seguinte ou no próximo ano. Tirar o peso do pensamento prático dos ombros ao pegar nos pincéis, como se tira a roupa antes de ir para baixo da ducha, era criar um personagem artificial, do qual não se podia esperar mais do que amaneiradas piruetas de cristalaria exibicionista. Era preciso se dividir sem deixar de ser um só, complicar-se preservando a simplicidade, aferrar-se ao pincel e soltá-lo ao mesmo tempo.<sup>725</sup>

Por isso a vida do pintor (e sua obra) se movem imperceptivelmente entre o quietismo, o projeto, a promessa e a ação, gerando “uma ação habitada por uma imobilidade de espera e latência”<sup>726</sup>. Para sair dessa encruzilhada, decide “deslocar a pesada ideia de perfeição da arte para a liberdade”<sup>727</sup> e mudar de vida: constrói uma pequena cabana à beira do rio Pillahuinco, vive de modo bastante precário e transforma totalmente a ocupação do tempo. Seus raros interlocutores são os andarilhos, os moradores da periferia do povoado e algum raro amigo que se lembra dele. Todos, em certa medida, não trabalham, ora por estar fora de lei ora por estar aposentados ora por simplesmente não querer fazê-lo. A liberdade do artista pintor é uma novidade econômica para Pringles.

A partir da pobreza, e seu complemento, a riqueza, reunidos não como opostos e sim como, muitas vezes, etapas numa transposição contínua dos valores, Aira reflete sobre o econômico em seus relatos e ensaios. A pobreza aparece vista não com misericórdia ou pena e sim como motor da sobrevivência e, portanto, da história porque é o ponto zero da criação do valor. Contra ela, erguem-se discursos neoliberais da utilidade e o rédito; na sua defesa ou proteção, não uma piedade monástica e sim um chamado ao dispêndio e o luxo. Desde ambas as partes, a pobreza é chamada para refletir sobre o valor e, mais especificamente, sobre o valor na arte. Desse modo, despida das roupas da moralidade, em Aira a pobreza nada mais é do que um ponto de vista, um artefato ótico.

---

<sup>725</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>726</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>727</sup> Ibidem, p. 33.

## *Cuadernos*

*As palavras deixam de fazer amor e se põem a trabalhar.*

AIRA, César. *Continuação de ideias diversas*

### **Um perigo**

Retomando a situação grega do início da cena, lembremos uma passagem da transcrição das conferências que César Aira dedicou a Alejandra Pizarnik:

Lo nocturno o la negatividad, como inversión, queda explicitado en el título del libro *Los Trabajos y las Noches*, donde la última palabra reemplaza a su contrario del título del poema de Hesíodo (Proust lo había usado también, con otra inversión, para hacer su propia declaración programática en el nombre de su primer libro, *Los placeres y los días*).<sup>728</sup>

Na inversão do título hesiódico, então, Aira encontrava uma declaração programática de Pizarnik, na qual o noturno representaria uma “herencia del Romanticismo”, “un expediente para marcar la separación entre lo artístico y la sociedad filistea burguesa”<sup>729</sup>. Algo similar dirá o jornalista Igor Gomes, num momento da resenha que, no *Suplemento Pernambuco*, apresentava – num mar de lugares comuns – as primeiras traduções integrais de Pizarnik no Brasil: “Uma economia de palavras que é antieconômica, posto que brota à noite, horário não comercial”<sup>730</sup>.

O trabalho com a poesia que Pizarnik realizou é situado por Aira na combinatória de elementos que definiram sua poética entre a exigência e a angústia, cujo movimento, no final das contas, foi alimentado por “un quantum de vida dado”<sup>731</sup>. A economia estabelecida pela teimosia da combinatória aproximava a vida da morte: “un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su obra. Es un modo económico, aunque incómodo, de incorporar la muerte a su obra”<sup>732</sup>. A única ideologia que impulsionou esse trabalho foi a da qualidade, a da vontade de manter uma qualidade sem altos e baixos. Essa ideologia determinou, por sua vez, as características centrais, e sumamente coerentes entre si, dos poemas de Pizarnik: a brevidade, a restrição ao presente e a exigência de pureza. Para ela, sintetiza Aira, “se trataba no sólo de escribir buenos poemas (eso era apenas

---

<sup>728</sup> AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*, 2012, p. 76.

<sup>729</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>730</sup> GOMES, Igor. “O fogo que apaga e o que permanece”. *Suplemento Pernambuco*, maio de 2018, p. 31.

<sup>731</sup> AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*, 2012, p. 19.

<sup>732</sup> Ibidem, p. 39.

la mitad del trabajo) sino de ser el soporte y paradigma de todos los poemas, infalible y automáticamente buenos, que pudieran fluir en el curso de una vida de poeta”<sup>733</sup>. Tudo isso na esteira do surrealismo que, como toda vanguarda, tentou fundir arte e vida, fusão impossível do ponto de vista excessivo da pureza.

Àquele primeiro gesto econômico, o da combinatória, Aira soma outro: o gesto do plágio, graças ao qual ela “encontró el milagro de su poesía ya hecha”<sup>734</sup> e teve a oportunidade de ser uma poeta póstuma, de escrever na sua própria posteridade, de fazer poesia uma vez que a poesia toda já tinha sido feita e fundamentar e exercitar a partir dessa posição o mito pessoal, o poeta depois da poesia: “el Último Poeta no es solamente el último, sino el que viene después del último (después de sí mismo), cuando el juego ya se ha terminado”<sup>735</sup>, o único poeta cujo mito permitia cumprir “con las exigencias, excesivas por definición, de la pureza”<sup>736</sup>. Seguindo essa leitura aireana, Laura Erber colocava um reparo na recepção brasileira da poeta:

Embora seja muitas vezes lida na clave biografista, a poesia de Pizarnik se faz em intenso e vertiginoso diálogo com outras vozes poéticas que ela incorpora e fagocita, macerando e revolvendo certos versos ou *topos* até o seu esvaziamento ou contradição, como se a poesia fosse um ato de leitura ao mesmo tempo crítico e passional, que coloca o sujeito da leitura em risco. Há um modo de incorporação por eco em que ela vai esgarçando o texto alheio até o ponto de decepção.<sup>737</sup>

“Fue de esa clase de escritores que vienen después de que todos los libros han sido escritos, y lo saben. Más que saberlo, lo viven”<sup>738</sup>, afirmou Aira, colocando-a perto de uma tradição que tem no *ready-made* de Duchamp uma das suas manifestações mais conhecidas.

“Estivera fazendo literatura enquanto acreditava viver, e aquilo se pagava com uma eterna melancolia”, lemos no final de “O Santinho” do próprio Aira<sup>739</sup> e podemos lembrar, agora, ao ler e reler *Peligrosa horizontalidad* de Lorena García. Aira foi talvez o único dos escritores contemporâneos argentinos preocupado em trazer de volta a Alejandra Pizarnik daquele lugar onde foi colocada por grande parte da crítica literária que reduziu todos e qualquer um dos seus poemas a um mero comentário ou ilustração de algum episódio traumático de sua vida, simples evidências, no final das contas, da sua biografia de poeta maldita. Alejandra

---

<sup>733</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>734</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>735</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>736</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>737</sup> ERBER, Laura. “Livros sem saída e saídas pela água”. *Suplemento Pernambuco*, novembro de 2017, p. 18.

<sup>738</sup> AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*, 2012, p. 80.

<sup>739</sup> AIRA, César. “O Santinho”. *Três histórias pringlenses*, 2016, p. 79.

Pizarnik se transformou, automaticamente e por uma espécie de efeito colateral, em uma coisa ilegível, previsível e até copiável. Esse é o caso de Lorena García e seu livro.

A poesia de Lorena García, com efeito, é uma pizarnikiana poesia dos limites. Ou, melhor dizendo, do limiar. Ali aparecem os estados intermediários do sonho, das sombras, das trevas, a contraposição constante morte – vida, a vontade do corpo e a impossibilidade de união com uma terceira pessoa sempre alheia, uma subjetividade cindida e as figuras do outro eu, do vazio e do silêncio, da ameaça fantasmática dos outros e do exterior, a espera do último dia, etecetera:

me hundo en la tumba de los deseos  
corono una boca  
escapo<sup>740</sup>

morí de locura  
de silencios  
de sombra  
morí de vida<sup>741</sup>

escarbo entre pieles ajenas  
porque me da terror  
mirarme al espejo  
y *encontrarme*<sup>742</sup>

O espaço do poema se estabelece naquela zona difusa, e ao mesmo tempo perigosa, entre o aquém e o além, lâmina da faca onde o sujeito transita e não pode senão sangrar. O centro do poema é o corpo, motor e veículo da voz, caixa de ressonância e gênese do movimento. A escrita, nesse sentido, se identifica com uma escrita do corpo pois é o corpo no limiar quem escreve o poema. Nessa situação, a negação impera, os tempos passado, presente e futuro se confundem e as interrogações se sucedem. Os poemas não têm títulos e estão agrupados em seções, porém tudo poderia ser lido como um extenso poema de versos curtos, irregulares e de respiração entrecortada, submerso o *continuum* na alternância entre as letras e os espaços em branco e ameaçado por um conjunto de inimigos sem forma.

A partir dos vestígios dessa crítica pizarnikiana que semeou de biografismos a leitura do poema, e diante da dificuldade preguiçosa de entrar no poema sem abrir mão disso, podemos colocar uma série de questões: por que devemos confiar, quando dispostos frente a uma poesia do limite, que essas experiências manifestadas ou inscritas no espaço do poema foram “reais”?

---

<sup>740</sup> GARCÍA, Lorena. *Peligrosa horizontalidad*, 2014, p. 40.

<sup>741</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 86. Itálicos do original.

Por que apelar à sinceridade dos sentimentos? Por que, ainda hoje, lemos o poema enquanto uma dívida do subjetivo? Como sair, no final das contas, de Alejandra Pizarnik *com* Alejandra Pizarnik?

### As três datas

*Hablo de Alejandra Pizarnik y de su misterio, que era el de su voz. ¿Hay algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz y ella aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi libretita. Y al mismo tiempo me mostraba ese cuadrado del Bosco donde hay un prestidigitador y un bobo que lo mira embobado, y una mano boba que se apoya en un monedero medieval, acaso falso, del que extrae unas monedas cuadradas, de oro.*

*Nacen los otros, Arturo Carrera*

Três são as alusões a Arturo Carrera no *Diário* de Alejandra Pizarnik<sup>743</sup>. No dia 4 de setembro de 1969, Alejandra Pizarnik escreveu: “Vino Arturito y no hice casi nada. La obra me aburre cada vez más. Ahora es cuestión de paciencia y esfuerzo, no de invención. Debo reconocer, por otra parte, que la visita de A. no me disgustaba. Al lado de él me siento joven”<sup>744</sup>. Uns dias depois, no sábado 11 de outubro do mesmo ano:

---

<sup>743</sup> Ao menos, no diário tal e como foi publicado até agora e na sua segunda edição e seleção, feita também – como a primeira – por Ana Becció para a editora Lumen da Espanha. A diferença entre as duas edições se encontra no número de páginas, que foram de 504 para 1100, quer dizer: a diferença está dada pela generosidade da censura, explicitada nos prefácios das duas edições. Nesse sentido, podemos observar nos textos introdutórios como Ana Becció se outorga a legitimidade para cortar e publicar. Na “Introducción” da primeira edição do *Diario* relata o seu (último) encontro com Alejandra Pizarnik na tarde do 24 de setembro de 1972: “Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un «diario de escritora». Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación” (BECCIÓ, Ana. “Introducción”, 2003, p. 7). A linguagem é claramente a própria de um testemunho, virando a letra em declaração e o registro literário em judiciário, sendo que aquele foi o cenário, apenas umas poucas horas depois, do suicídio de Alejandra Pizarnik. Ana Becció aparece assim como a responsável em cumprir uma das últimas vontades da poeta. Por isso, não terá problemas em afirmar nesse mesmo texto: “he tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (Ibidem, p. 9). Esse critério é mantido e reafirmado em “Acerca de esta edición”, texto que precede a segunda edição dos diários: “Sigue siendo forzosamente una selección pues, como he dicho antes, acepto y asumo el principio de respeto a la intimidad de la autora y de su familia, y de las personas aludidas que aún viven y podrían reconocerse. Por esta razón, el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con nombres y apellidos” (BECCIÓ, Ana. “Acerca de esta edición”, 2014, pp. 12-13). Desse modo, a vida póstuma da Pizarnik chega até nós filtrada pelos padrões do relato hagiográfico.

<sup>744</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 900.

Esta noche no dormí. Aguardaba alguna felicidad en la mañana: leer, escribir... pero tuve que llamar a S. y con ello perdí mi estado un poco exaltado. Por otra parte, es absurdo no dormir: nada hay, en la poesía, que urja. Adelantar un libro es un hecho personal sin ninguna importancia. Por otra parte, poco importa cuántos poemas se escriben. Pero ayer, al ver todo lo que trabajó Arturito, sentí celos.<sup>745</sup>

E, por fim, na sexta-feira 19 de dezembro daquele mesmo ano de 1969, pode ler-se: “Terminé de copiar el libro. Hacia el final me ayudó Arturito”<sup>746</sup>. As três alusões, como podemos observar, relacionam a presença de Arturo Carrera na sua casa com o trabalho da poesia e seu tempo. O tempo compartilhado, o tempo da amizade, é também o tempo do trabalho e da poesia, do trabalho com a poesia (que parece ter, aliás, duas fases: aquela primeira da invenção e uma posterior de esforço – na correção e disposição dos poemas feitos). Em Alejandra Pizarnik, a equação tempo e trabalho / dinheiro e poesia, a maioria das vezes, esteve dramaticamente definida pelo cálculo, a eficácia e a produtividade. Quase que diametralmente oposta é a ideia que Arturo Carrera vem sustentando, sobre tudo desde *Potlatch* de 2004, a partir do dispêndio e do dom. Ambos, porém, colocaram no tempo da amizade ou do afeto grande parte da potência da poesia. A tentativa comum foi a de reduzir o tempo do trabalho (quando esse se refere ao emprego remunerado) para dar mais espaço ao tempo da poesia e da amizade. Se “o trabalho habita o tempo, e o constitui”<sup>747</sup>, a vontade de Alejandra Pizarnik e de Arturo Carrera seria aquela de fazer do tempo da amizade e da poesia o tempo do trabalho, para que esse tempo deixe de estar regido pelos parâmetros do emprego que mede e escande o fluxo temporal pela produtividade.

### ***Cuadernos***

Na sua carta do dia 21 de junho de 1961, Alejandra Pizarnik escreveu a León Ostrov o seguinte:

Sigo trabajando en *Cuadernos*. Angustiada un poco de trabajar en una revista “reaccionaria” políticamente y tener que justificarlo ante mis amigos marxistas y fidelistas que por supuesto no trabajan en ningún lado. Anduve tan temerosa de complicaciones políticas que en un momento dado pensé dejar todo y retornarme chez moi. Hasta que renació el humor y me reí de mí como corresponde.<sup>748</sup> (2012, p. 76)

---

<sup>745</sup> Ibidem, p. 906-907.

<sup>746</sup> Ibidem, p. 919.

<sup>747</sup> AIRA, César. “Kafka, Duchamp”. *Revista Landa*, v. 2, n. 2, primeiro semestre de 2014, pp. 172.

<sup>748</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 76.

Na correspondência com Ostrov, Pizarnik vai se mostrar preocupada pelo tempo e as suas equações: tempo e poesia, tempo e trabalho, tempo e dinheiro. A pergunta última, nela, seguirá sempre a mesma: como unir arte e vida. Mas, agora, na sua primeira independência e autonomia, em Paris, será mais fundamental ainda: como viver ou, talvez, como sobre-viver. O tempo do salário parece se contrapor ao tempo do dispêndio da poesia, descobrindo entre eles uma rachadura, uma falha: o tempo da política e as suas opções. Podemos imaginar que, em Paris, tentando encontrar a poesia, a sua adorada poesia surrealista e em língua francesa, topa surpreendentemente com a necessidade e com a política. Porque, conforme afirmava Raúl Antelo seguindo as percepções de Josefina Ludmer para o seu livro impossível, a poesia “quando trabalha no entre-lugar de duas culturas, politiza-as de um modo imediato e irreversível, porque funde o político com o cultural e porque não há relação, entre culturas heterogêneas, sem política, uma vez que entre essas duas vozes e culturas, só pode haver guerra ou aliança”<sup>749</sup>. Nessa personagem sempre em pose que ela construiu constantemente e com muito cuidado<sup>750</sup> – e que a crítica que virá depois só exaltará como pedra fundamental da sua hagiografia<sup>751</sup> –, então, nem a política nem a economia estiveram ausentes.

Jovem poeta judia e sul-americana<sup>752</sup>, Pizarnik teve que arrumar um emprego, mesmo sendo “reacionário”, segundo ela mesma e segundo seus amigos esquerdistas, para sobreviver

---

<sup>749</sup> ANTELO, Raul. *Algaravia. Discursos de nação*, 2010, p. 8-9.

<sup>750</sup> O que foi denominado, aliás, por Sylvia Molloy como a “performance Pizarnik” e que deve ser pensado “no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (MOLLOY, Sylvia. “Figuración de Alejandra”. *Revista Ñ*, 30 de dezembro de 2014, s/p) e onde posar não “sería aparentar ser algo que no se es. Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik – como para Oscar Wilde, como para Norah Lange – es aparentar no lo que no se es sino lo que se es (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo, lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es *performance* del yo” (Ibidem, s/p). Em certo sentido, essa “performance del yo” é identificada por César Aira no fazer poético e no interior do poema mesmo a partir da figura do “maniquí de Yo”: “en el sistema personal de A.P., de una subjetividad exacerbada, se hace necesario poner en escena un maniquí de Yo que dé continuidad y contenga el caos” (AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*, 1998, p. 17), ideia que não pode ser bem compreendida, certamente, sem levar em conta a ideia aireana do “mito biográfico”: “el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra” (AIRA, César. *Las tres fechas*, 2001, p. 26).

<sup>751</sup> Estou pensando, evidentemente, a partir das “Hagiografias” de Flora Süssekind: “Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade. (...) Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial” (SÜSEKIND, Flora. “Hagiografias”. *Inimigo Rumor*, n. 20, 2008, p. 30).

<sup>752</sup> “El escritor argentino y la tradición”, ensaio fundamental de Borges, foi parte importante da escritura dela, como se lê em uma reportagem do jornal *El Pueblo* (Córdoba, 1967). Ali, ela cita o ensaio extensamente, evidenciando sua consciência da margem. Cf.: “Reportaje para *El Pueblo*, Córdoba, 17 de abril de 1967”, 2005, pp. 307-308.

em Paris<sup>753</sup>. Entre a culpa e a irreverência, a sua posição pode ser pensada a partir do “entre-lugar” de Silviano Santiago. Contudo com um reparo: não será tanto “falar contra, escrever contra” mas “falar com, escrever com” ou “falar apesar de, escrever apesar de”. A sua escrita nasce desse porém, dessa consciência de estar trabalhando em um lugar errado segundo os ditados dos seus amigos e colegas – aliás: de estar se contaminando<sup>754</sup> –, mas sem ter a possibilidade imediata de deixar o emprego. A partir daqui o tempo do emprego e o tempo do trabalho poético se encontram e misturam, acrescentando a consciência deles e virando, com isso, tempos econômico-políticos os dois.

Se, conforme Bataille, a “irregularidade leva à destruição”<sup>755</sup>, a estabilidade laboral pode significar, também, estabilidade econômica, afetiva, sexual, domiciliar, familiar. Isto é: a aceitação dos padrões da “normalidade” dentro dos dispositivos sociais de controle e fixação: “mi visión de la felicidad es siempre la misma: un poder trabajar en y con las cosas que uno quiere. Me pregunto si hay posibilidad de cura cuando alguien no lo puede. Si no puede trabajar es porque no quiere, no tiene cosas que quiere. ¿Y alguien que es así está enfermo?”<sup>756</sup>, se lê em outra das cartas enviadas a León Ostrov. Estabilidade que, é claro, bate de frente com o gasto total e sem concessões da vida de poeta, de artista maldita que Pizarnik levava (e se esforçava por levar) adiante dia após dia, sendo, nesse sentido, a poesia definida enquanto “criação por meio de perda”<sup>757</sup>. Segundo o que parece, os tempos da vida e os da poesia nunca estiveram tão longe no percurso de Alejandra Pizarnik como nesse período parisiense registrado

---

<sup>753</sup> A revista era *Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura*, revista parisiense editada em espanhol entre 1953 e 1965, dirigida primeiro por Julián Gorkin e em um segundo momento por Germán de Arciniegas, e feita pelo Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), destinado a se contrapor à propaganda do Movimiento por la Paz e ainda por cima financiado pela CIA, segundo foi denunciado pelo *The New York Times* em 1966. No começo esteve integrada pelos intelectuais espanhóis que tinham se afastado do comunismo e, aos poucos, foi se formando a partir de liberais, europeístas e intelectuais progressistas não comunistas. No seu artigo “*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina*”, Marta Ruiz Galvete explica: “Escrita en París por un equipo esencialmente español, se trata en principio de una revista europea destinada a América Latina. Pensada desde planteamientos antitotalitarios, su mensaje va a tener que abrirse camino en un continente infestado de dictaduras anticomunistas. Y, leída en el área de injerencia norteamericana, las decisiones del Departamento de Estado la pondrán siempre en situaciones mucho más comprometidas que al resto de sus homólogos atlantistas” (RUIZ GALVETE, Marta. “*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina*”. *El Argonauta español*. n.3, 2006, s/p). No meio da Revolução Cubana e no contexto geral da Guerra Fria, a revista teve “lo que Coleman llamaba un deseo de «presentar a los lectores latinoamericanos una interpretación favorable de la política norteamericana» pero dicha interpretación fue siempre crítica y se fundó, más que en las disposiciones concretas de la administración Eisenhower, en los principios y valores que ésta tenía el deber de encarnar en tanto que gran potencia democrática” (Ibidem, s/p).

<sup>754</sup> Em uma carta daquela época a Ana María Barrenechea, escreve: “Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí y -lamentablemente- trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche” (PIZARNIK, Alejandra. *Nueva correspondencia Pizarnik*, 2014, p. 78).

<sup>755</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2014, p. 222.

<sup>756</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 48.

<sup>757</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita. Precedida de “A noção de dispêndio”*, 2013, p. 23.

na correspondência com Ostrov. A pergunta sobre como viver, vai descobrir em Paris, será também a pergunta sobre como fazer a poesia, sobre como continuar fazendo poesia apesar de tudo:

No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé por qué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como un oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. Pensé si no habrá que elegir: orden, método, trabajo fecundo, existencia mesurada, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas y grandes novelas, o lo otro: un sumergirse en la vida, en el caos de que está hecha, en las aventuras “oh la vida de aventuras que cuentan los libros para niños ¿me la darás a cambio de todo lo que he sufrido?” (cito y deformato de memoria). En suma, ¿cómo vivir?<sup>758</sup>

A pergunta sobre como viver vai se traduzir, no cotidiano, na disposição das horas dedicadas às distintas tarefas. Assim, o tempo e a sua utilização se mostram econômicos, imediatamente. Conforme o ditado do dândi, segundo Roland Barthes, “le temps est le temps de ma vie”<sup>759</sup>, guardar o próprio tempo, cuidá-lo e colocá-lo à mercê do dispêndio, será sua maneira de resistir. É possível, por isso, considerar a escrita – constante e compulsiva – de Pizarnik dessa complicação de não ter tempo, no seu diário e na sua volumosa correspondência, como uma das formas do dispêndio do tempo contra os padrões da utilidade, produção e rentabilidade. Ao se queixar da falta do tempo ou da venda do seu tempo para o emprego durante páginas e páginas está utilizando a sua energia, seu tempo e seu trabalho, desperdiçando-o, entesourando-o como o seu primeiro luxo:

¿cómo es posible preocuparse por el dinero? Pero me gustaría no enajenar mi tiempo en un trabajo prolongado –lo que probablemente tendré que hacer. Pero quiero mi tiempo para mí, para perderlo, para hacer lo de siempre: nada.<sup>760</sup>

Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas.<sup>761</sup>

De uma forma similar as anotações de Sarmiento nas suas viagens pela Europa<sup>762</sup>, os dias que passam se relacionam, de um modo obsessivo, com o dispêndio do dinheiro:

---

<sup>758</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 42.

<sup>759</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, 2010, p. 128.

<sup>760</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 41.

<sup>761</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 425.

<sup>762</sup> E, em uma forma inesperada, com Roberto Arlt. Na carta a Ostrov do dia 10 de janeiro de 1962, Pizarnik escreve: “Pero tengo ganas de publicar mucho, de ser tan famosa que por ello me den una pieza con agua y calefacción, porque el invierno es cruel y mi piecita inenarrable y mi tarea en la revista más fatigosa que nunca” (PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 81), o que se aproxima muito daquela “aguafuerte

Hice tantas idioteces, he bebido tanto, he gastado todo mi dinero, y ahora no sé qué hacer, si bien no me angustia demasiado. El mes pasado me fui a vivir a un hotel y después tuve que volver chez mon oncle, a causa de carecer de medios. Pero qué puede significar el dinero si estoy luchando cuerpo a cuerpo con mi silencio, con mi desierto, con mi memoria pulverizada, con mi conciencia estragada.<sup>763</sup>

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo.<sup>764</sup>

Esta é, também e de fato, a situação dos outros artistas argentinos radicados na França: “Me veo con algunos pintores argentinos: todos angustiados por el dinero”<sup>765</sup>. Desse modo, o tempo e o dinheiro se mostram indissolúvelmente ligados e a produção artística, ao entrar nesse esquema, precisa se modificar fundamentalmente: o que é produzido é produzido para ganhar dinheiro e se manter. O prazer, por ficar do lado da arte, da poesia e do corpo, do dispêndio, vai se definir nessa relação como anti-produtivo, oposto ao mundo do emprego e por isso será nele, precisamente, que Alejandra Pizarnik encontrará as suas iluminações, negando-se a aceitar para a poesia e a arte um papel subsidiário, como se fossem apenas uma concessão ao tempo produtivo, um descanso, um placebo, negando-se a aceitar por fim que “a parte mais apreciável da vida”, como dizia o seu vizinho parisiense, Georges Bataille, seja “dada como a condição – às vezes mesmo como a condição lamentável – da atividade social produtiva”<sup>766</sup>.

Paradoxalmente, o prazer cuida e resguarda o corpo da vida de autômato que o emprego em *Cuadernos* supõe para Pizarnik, porque se o corpo se define pelo prazer, ele vai se encontrar (ou esconder) na arte e na vida do corpo, em todo caso, na vida além do emprego: “Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina. Si es orgía tiene que abolir el tiempo y

---

brasileña” em que Arlt comenta que graças a seu romance *El juguete rabioso* conseguiu cama e quarto no Rio de Janeiro: “También dije que la casa constaba de dos colchones y una cama. La cama me la concedió en honor a mi novela” (ARLT, Roberto. *Aguafuertes cariocas*, 2013, p. 77).

<sup>763</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 37.

<sup>764</sup> PIZARNIK, Alejandra. “Carta a Ana María Barrenechea”. *Nueva correspondencia Pizarnik*, 2014, p. 78.

<sup>765</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 41.

<sup>766</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita. Precedida de “A noção de dispêndio”*, 2013, p. 20. As ideias sobre a soberania e o mundo do trabalho de Georges Bataille, fundamentais no nosso texto, estão diretamente vinculadas e são devedoras da sua leitura, via Kojève, de Hegel: “El Esclavo, para Hegel, no es solamente el esclavo de la sociedad antigua, objeto de una propiedad individual. Es en general el hombre que no es libre de hacer lo que le place: su acción, su trabajo, los productos de su trabajo les pertenecen a otros. No obstante, Hegel lo define en primer lugar con relación a la muerte. Lo que distingue al Amo es arriesgar la vida. El Amo prefirió la muerte a la servidumbre. El Esclavo prefirió no morir” (BATAILLE, Georges. “Hegel, el hombre y la historia”. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, 2001, p. 316). A imaginação do tempo, o interesse no instante e a condenação da preocupação pelo futuro surge, também, da dialética do Amo e do Escravo: “*Voluntariamente*, el hombre rehusó dedicarse al crecimiento; no quiso subordinar el presente al futuro como lo implica humanamente la preocupación de crecer; sólo el Esclavo debió subordinar su tiempo presente al futuro del Amo. En primer lugar fue entonces la servidumbre, o sea la ausencia de libertad, la que asumió la preocupación por el futuro: la libertad afirmó la vida soberana o divina en el instante” (Ibidem, p. 334).

si el tiempo está abolido no tengo por qué levantarme temprano para ir a trabajar”<sup>767</sup>. O tempo do trabalho não é, claramente, o tempo *nefasto* da orgia, mas o tempo neutro de anulação da emoção intensa. Conforme Bataille:

Podemos dizer apenas que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê. Somos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer dos casos a que se aplicava. Quando muito, podemos crer que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite.<sup>768</sup>

Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgíaco é em sua essência excesso de perigos. Seu contágio explosivo ameaça indistintamente todas as possibilidades da vida. (...) A orgia não se orienta para a religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se averigua do lado *nefasto*, ela leva ao frenesi, à vertigem e à perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda, que é o momento decisivo da religiosidade.<sup>769</sup>

Se também coincidirmos com Bataille, segundo o qual “o trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante”<sup>770</sup> e que na exuberância sexual a soma da energia limitada de que todo sujeito dispõe é subtraída à sua utilização no trabalho<sup>771</sup>, concluiremos que o tempo do trabalho usurpa a liberdade soberana do sujeito e apaga a intempestividade do tempo no tempo tanto porque “trabalhar é subordinar o instante-já, o momento presente, a um resultado futuro”<sup>772</sup> quanto porque acaba se erigindo como o contragolpe frente à morte, ao seu erotismo. Na incompatibilidade do tempo do trabalho com o tempo da intensidade e do êxtase da vida voluptuosa, Pizarnik achou o entrecruzamento do interdito e a transgressão: eis, nesse intervalo, a rachadura do fazer a poesia, o entre-lugar do poeta, a manifestação do mundo *sagrado*<sup>773</sup>. “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo”, diz Georges Bataille em *O erotismo*<sup>774</sup>. O trabalho seria,

---

<sup>767</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 1067.

<sup>768</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2014, p. 74.

<sup>769</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>771</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>772</sup> SCHEIBE, Fernando. “Apresentação do tradutor”, 2014, p. 17.

<sup>773</sup> Determinado ou delimitado, aliás, pelo trabalho e seu tempo: “O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano”. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2014, p. 138.

<sup>774</sup> *Ibidem*, p. 64.

com isso, desde os primórdios do homem, um freio para a desordem. A revolta de Pizarnik, que bem poderia passar por infantil capricho de poeta maldita *démodée*, se descobre resposta firme à divisão histórica ancestral do tempo e do desejo. Ali reside, então, a violenta persistência na busca desses “instantes suspendidos. Los actos fuera del tiempo”<sup>775</sup>, os atos eróticos e excessivos da sobrevivência. Nesses atos interditados pelo pavor e o terror, Alejandra Pizarnik encontrou a sua economia, a sua glória.

“Ganarse la vida” é a frase que, como um *ritornelo*, vai se manifestar nessa correspondência e nas entradas dos diários do mesmo período e que resume a política do tempo de Pizarnik:

“Pero no puedes pasarte la vida encerrada leyendo y haciendo poemas como Calipso, la tortuga-electrónica-poeta”. ¿No puedo? ¿No se puede? ¿Por qué no se puede? ¿Por qué hay gente que trabaja diez y quince horas por día en lo que le gusta y no siente que “no se puede”? Pero “no se puede”. Está dicho. Hay que trabajar en cosas serias y ganarse la vida.<sup>776</sup>

“Ganarse la vida” significa e é sinônimo – para os outros – de “trabalhar”, dispor eficazmente do próprio tempo, ter dinheiro para se manter, fazer coisas sérias e ser ou se comportar como um adulto, o que quer dizer, no fundo, para ela, deixar a poesia enquanto vínculo maldito de absoluta perda e gasto total: “Al mismo tiempo necesito trabajar, me resulta muy difícil encontrar dónde. Ya ves que la vida “a lo Rimbaud” se transforma”<sup>777</sup>, escreveu numa carta a Rubén Vela. Por isso mesmo, “ganarse la vida” é trair a poesia: “trabajá, si trabajás te vas a salvar”<sup>778</sup>. Herança calvinista, a redenção está no trabalho e não na poesia, gasto inútil. Será possível, se perguntava Pizarnik, distanciar a poesia da ética protestante? Os termos em que foi marcada a contraposição parecem ser excludentes e perigosos: não há saída possível, as intensidades dos polos são bem distintas, não há pacto a fazer entre a poesia e o emprego: “Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas”<sup>779</sup>. Tamara Kamenszain, porém, leu numa das respostas de León Ostrov uma saída possível:

(...) en una estrategia doble, Ostrov logra, mientras encuentra una palabra nueva [“intimidad”] para suplir sus presupuestos teóricos, darle valor, a través de la noción de la trabajo, tanto a la actividad poética de la que Alejandra se

<sup>775</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 706.

<sup>776</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 46-47.

<sup>777</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Nueva correspondencia Pizarnik*, 2014, p. 42.

<sup>778</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 51.

<sup>779</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 387-388.

quejaba (“no hago nada serio”) como a la materia de la que esa actividad se nutre y que a la poeta parece haberla enfrentado con el silencio. Entonces, lo íntimo, eso que avergüenza a la escritora, vuelve en la respuesta de Ostrov transformado en valor de uso.<sup>780</sup>

No valor que provém do trabalho, desse modo, estaria a saída: reformular a ideia de trabalho é o primeiro passo para reavaliar a situação da escrita. Mas esse passo não foi dado por Pizarnik e a vida, em Paris, foi separada da arte. E o emprego ficou do lado da vida. Alejandra Pizarnik, que foi até Paris para ampliar e concluir a sua formação surrealista, enfrentou outro dilema: ou trabalhar e continuar vivendo com o altíssimo preço de abandonar a poesia ou se deter na poesia com o custo de não poder se manter, quer dizer: voltar para a Argentina e adotar o papel da “hija pródiga” e “prometer ser buena y pedir perdón por haber nacido”<sup>781</sup>. Daí a extrema conclusão: “Estoy absolutamente convencida de que la vida es invivable”<sup>782</sup>.

Essa vida nos limites e a eleição sempre postergada entre um dos dois polos significam, em primeiro e último lugar, um ensaio sobre a própria vida: “En verdad, París es el pretexto, el lugar de ensayo, sólo por ver si puedo vivir, aprender a vivir”<sup>783</sup>. Um ensaio oikonômico (se a *oikonomía* significa a administração da casa ou, em certo sentido, da intimidade; ou contra-oikonômica, dado que a economia grega não era, como se sabe, uma economia da produção, mas da gestão da casa, da ordem das coisas<sup>784</sup> e Pizarnik procurava precisamente todo o contrário) sobre a possibilidade de um modo-de-vida pessoal: “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida”<sup>785</sup>. Nessa direção e mesmo que os preceitos malditos sejam também um modo-de-vida, a partir desse momento Pizarnik tentou levá-los até uma nova definição, no sentido da realidade do emprego e do dinheiro. Por essa razão, no seu retorno a Buenos Aires, trouxe como aprendizado parisiense uma coisa fundamental: como se tornar uma escritora profissional. E isso implica colocar um custo no seu trabalho poético, aceitar artigos não transcendentais e uma escrita diária controlada no ritmo, na frequência e na intensidade:

---

<sup>780</sup> KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, 2016, p. 40.

<sup>781</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 57.

<sup>782</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>783</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>784</sup> SACCO, Gianluca. “Da teologia política à teologia econômica. Entrevista com Giorgio Agamben”. Tradução Selvino Assmann. *Revista Interthesis*, v.2, n.2, julho-dezembro de 2005, p. 10.

<sup>785</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*, 2005, p. 17-18.

Es más: muchas veces quise ser periodista, pero sé bien que lo quise por juego de niñas. En el fondo me horroriza escribir sobre no importa qué para ganar dinero.<sup>786</sup>

(...) sólo decirte que hace un mes salí del hospital en el que estuve 5 meses... necesito publicar más a menudo en Venezuela, mi pobre madre malversó el dinero que dejó papá y yo ahora, recién salida del hospital, no veo más que deuda y estrecheces, cosa nueva para mí en buenos aires. (...) Como ves, en bs. as. hay muchos que me admiran pero que no aceptan que una poeta “TAN PURA” tenga necesidades. Oh que se vayan a la mierda.<sup>787</sup>

Devagar, e por meio precisamente do uso do tempo, a política vai entrando no seu discurso até se confundir com os outros elementos com que trabalhou e, inclusive, modificando o seu olhar no que tem a ver com a concepção do tempo e da realidade, a sua ideologia do cotidiano. Por isso, a concepção maldita da poesia vai se transformar, já no final dos seus dias, em uma forma de vida radical que encarna a própria bio-política extrema e absoluta: “Solamente vos comprendiste (*atendiste a*) mi última frase (“la libertad absoluta... es terrible”) que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón que, para fortuna de ellos, nada saben de la falta absoluta de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de la poesía, de la mística...)”<sup>788</sup>, escreverá a María Eugenia Valentíe no dia 4 de setembro de 1971. A própria vida foi o primeiro e o último lugar da política e os tempos, outrora separados, no final, foram todos parte da mesma estética, política e economia.

O último efeito dessa bio-política do cotidiano é o que Sylvia Molloy denominou recentemente “a performance Pizarnik” a partir de trechos do seu diário como este: “La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando”<sup>789</sup>. A performance era a encenação do dandismo, conforme definido por Baudelaire: “El Dandy debe aspirar a ser sublime, sin interrupción. Debe vivir y dormir frente a un espejo”<sup>790</sup>. Aliás, Sartre notou que “Baudelaire es el hombre que jamás se olvida de sí mismo. Se mira ver; mira para verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le aparecen, a través de ella, más pálidas, más pequeñas, menos conmovedoras, como si las viera a través de un antejo”<sup>791</sup>. A “performance Pizarnik” tem a ver com a dissonância, a não harmonia, o fora da norma e do esperável: “La autofiguración de Pizarnik es gozosamente disonante, excepcional: no rima -es decir, elige no rimar- con lo que la rodea. Desconcierta y se

<sup>786</sup> PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. 2012, p. 65.

<sup>787</sup> PIZARNIK, Alejandra. “Carta a Juan Liscano”. *Nueva correspondencia Pizarnik*, 2014, p. 172.

<sup>788</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Nueva correspondencia Pizarnik*, 2014, p. 423.

<sup>789</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2014, p. 500.

<sup>790</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos*, 1978, p. 50.

<sup>791</sup> SARTRE, Jean-Paul. “No tuvo la vida que merecería”, 1978, p. 8-9

distingue”<sup>792</sup>. A leitura proposta na Cena 3 desta tese foi uma tentativa de reunir, a partir das alusões concretas ao seu emprego em *Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura*, as suas manifestações sobre o trabalho, o dinheiro e a política, para desenhar uma autofiguração que, se no começo se manifestou como contraditória e incoerente com as outras que a própria Pizarnik e a sua crítica hagiográfica têm divulgado, por esse mesmo motivo, é profundamente possível: “No hay autofiguración privilegiada de Pizarnik sino muchas, dispersas, móviles, disparadoras de escritura, como he dicho, que desafían todo intento de coherencia. No riman sino desentonan, como desentonaba, calculadamente, el cuerpo vestido de Pizarnik”<sup>793</sup>.

Com seu emprego em *Cuadernos*, Alejandra Pizarnik descobre as modulações do tempo até esse momento por ela ignoradas: o tempo da economia e o tempo da política. Foi entre o tempo do emprego e o seu resultado, o dinheiro, onde tentou construir ou solidificar a sua própria política de vida: a política do prazer. A redução do tempo do emprego visava atingir a “possibilidade de dispor inteiramente de si mesmo”<sup>794</sup>. A resposta dela foi a exploração rigorosa e angustiante dessa rachadura, dessa falha que foi encontrando entre os tempos do emprego, da política e da arte: a vida do corpo, a via do prazer, possíveis entradas ao mundo *sagrado*. Com isso, o tempo da poesia virou o tempo do afeto e do dispêndio e criou as condições de possibilidade para se sair do tempo enquanto *continuum* rentável-produtivo e imaginar um espaço-tempo além ou aquém do tempo do emprego. O tempo do afeto contraria a concepção do “trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum”<sup>795</sup>.

A partir daquelas referências de Alejandra Pizarnik no seu diário ao trabalho conjunto com Arturo Carrera podemos imaginar que, se a poesia roubasse para si o tempo do trabalho-emprego e o redefinisse enquanto tempo do afeto, outro seria o nosso modo-de-vida na cotidianidade definida a partir de uma economia diferente.

---

<sup>792</sup> MOLLOY, Sylvia. “Figuración de Alejandra”. *Revista Ñ*, 30 de dezembro de 2014, s/p.

<sup>793</sup> *Ibidem*, s/p.

<sup>794</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita. Precedida de “A noção de dispêndio”*, 2013, p. 130.

<sup>795</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*, 2014, p. 64.

## O preço e o peso do poema

*Nas praças ocupadas, tudo aquilo que a política desde a Grécia clássica relegou para a esfera, no fundo desprezada, da “economia”, da gestão doméstica, da “sobrevivência”, da “reprodução”, do “cotidiano” e do “trabalho”, afirmou-se, pelo contrário, como dimensão de uma potência política coletiva que escapou à subordinação do privado.*

*Aos nossos amigos. Crise e insurreição, Comitê Invisível*

*afinal  
do que falamos quando falamos de poesia?  
ela me perguntou  
e eu paralisei*

“estrelas descem a terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”,

*Câmera lenta, Marília Garcia*

Daqui a vinte anos: poderei  
tanto esperar o preço da poesia?

“Mario de Andrade desce aos infernos”, Carlos Drummond de Andrade

### Isabelle

“Il faut travailler à aimer bien aimer travailler?” (1982) pergunta Isabelle às suas companheiras operárias e propõe, ao mesmo tempo, como começo da declaração, no meio da pequena reunião organizada para definir os rumos da greve em causa. Dentro da fábrica, é ela quem afirma a similitude, a partir do prazer, do trabalho com o sexo com amor, porque os mesmos gestos estão envolvidos. O que emergia nessas afirmações em *Passion* seria, logo depois e imediatamente, desenvolvido ainda mais no seguinte filme de Jean-Luc Godard, *Scénario du Film Passion*, breve documentário do ano de 1982. Ali ele vê que sua história remonta até a Bíblia e que, sendo o cinema uma cópia da vida, o cenário de onde ele surge tem a ver diretamente com o trabalho, o mundo do trabalho, e a escrita enquanto deriva do dinheiro:

Por lo demás, creo que los primeros signos de escritura, Micenas antes de Atenas, los primeros rasgos de escritura... Fueron los mercaderes los que inventaron la escritura. Los primeros rasgos no fueron Madame Bovary o La esperanza, o Los hermanos Karamazov, eran... los mercaderes apuntaban "tres kilos de zanahorias", "un kilo y medio de ciruelas"... y ya después, la gente empezó a pensar en no escribir sólo "tres kilos de zanahorias", sino escribir una novela.

Y el cine que, por lo demás, copia la vida, el cine que viene de la vida, que representa la vida... El cine empezó así, no se hacían guiones, no se escribían, uno iba y rodaba. Mack Sennett, en su pequeño estudio de Hollywood, cuando aún no se llamaba Hollywood, iba sólo con un coche, un colega disfrazado de

poli, una chica vestida de bañista... y después un joven que hacía de enamorado. Iban y rodaban y después, poco a poco, con el éxito, ya que tenía cada vez más, eso suponía dinero todos los días, y el contador se volvía loco porque no sabía cómo se gastaba. Entonces el contador escribió: "Una bañista: cien francos; un poli: cincuenta francos; un enamorado: tres dólares". Y después, poco a poco, "un poli, un enamorado..." pasó a ser: "un poli está enamorado de una bañista a la que persigue su enamorado". Y eso viene de la contabilidad, el guion viene de la contabilidad, que primero ha sido una señal de cómo se gastaba el dinero.<sup>796</sup>

Roland Barthes, na sua genealogia da escrita, estabelecia um vínculo similar entre dinheiro e escritura:

En el dominio mediterráneo, los lazos entre la escritura y la economía son simples, al menos históricamente. La agricultura ya existía en Palestina hacia 6000 a. C.: la primera necesidad alimentaria es la del enlace (de una estación con otra) y, por lo tanto, la del almacenamiento, la del recuento de las reservas. Una civilización nace de contables y de notarios; los signos religiosos se vuelven laicos; todos los historiadores se ponen de acuerdo en vincular la invención de la escritura, en esta área histórica y geográfica, con las necesidades económicas. Y mucho más: se ha podido establecer cierto paralelismo entre la invención del alfabeto y la de la moneda uniforme: igual que la letra es el más pequeño denominador común de todo sentido y de toda memoria, la moneda (en el dominio mediterráneo) es la medida de todas las cosas: la civilización se compromete en un proceso de *reducción*: de las palabras a la letra, y de los bienes a la moneda, siendo la letra y la moneda en sí mismas neutras, insignificantes.<sup>797</sup>

O roteiro, então, estabeleceu um contrato, entre produtor e ator, entre diretor e trabalhador, reproduzindo aquela, segundo Nietzsche, “mais antiga e primordial relação pessoal”, “a relação entre comprador e vendedor, credor e devedor”, ao mesmo tempo origem do sentimento de culpa e da obrigação pessoal e instância onde, também, “pela primeira vez defrontou-se, *mediu-se*, uma pessoa com outra”<sup>798</sup>. Desse modo, estabelecer preços, medir valores, imaginar equivalências e trocar constituiu o antigo pensamento do homem, sempre conforme Nietzsche, e até talvez fosse o fundamento da sua denominação (pelo menos em sânscrito e alemão). Assim, valorar, medir e avaliar, comparar e calcular, primeiro, e logo comprar e vender deram forma ao pensamento da mais antiga humanidade que, a partir daí, chegou ao “mais velho e

---

<sup>796</sup> GODARD, Jean-Luc. *Scenário do film Passion*, 1982. Transcrição ao espanhol do roteiro (sem nome de tradutor) feita pela *Cinema Comparat/ive Cinema* e disponível online no seu site (<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/185-scenario-du-film-passion-guion-del-film-passion>)

<sup>797</sup> BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”, 2002, p. 87.

<sup>798</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma Polêmica*, 2015, p. 54.

ingênuo cânon moral da justiça”: “«cada coisa tem seu preço; *tudo* pode ser pago»”<sup>799</sup>. Era o que Godard revelava na lembrança das origens do cinema em Hollywood.

Enquanto o mundo de Isabelle, o mundo que a oprimia, era o mundo de Goya, os vínculos dos três personagens principais de *Passion* se relacionavam, do mesmo modo histórico, com uma pintura do Tintoretto:

**Figura 41: Frame de *Scenário du film Passion*.  
Jean-Luc Godard, 1982.**



Os gestos que Godard descrevia sobre a tela detida do documentário e que antes tinha reconstruído nas diferentes cenas do filme eram os gestos, descobria diante nós, que iria superpor com as pinturas clássicas. E assim, as pesquisas prévias sobre as operárias francesas, sobre os gestos cotidianos das operárias francesas em um dia de trabalho, se relacionavam diretamente com os gestos do amor da Santíssima Trindade:

---

<sup>799</sup> Ibidem, p. 55.

(...) yo, siendo Isabelle una obrera, consideré necesario investigar en una fábrica. Fui a ver una fábrica, a ver los gestos de las obreras, y si esos gestos, ¿no tendrían que ver con los gestos del amor que había puesto?, ¿no tendrían que ver con la obrera?, ¿no tendrían que ver con los gestos de la mano? La Santísima Trinidad, los tres ahí, ¿no tendría algo que ver la película con la Santísima Trinidad? El amor, el trabajo y algo entre ambos, e Isabelle, y el amor y el trabajo, y el trabajo del amor, y el amor al trabajo y el odio al trabajo, el odio al cine, el amor al cine, y el trabajo...<sup>800</sup>

Aby Warburg, antes que Godard, encontrava no gesto da campeã de golfe Erika Sellschopp que aparece no painel 77b do seu *Atlas Mnemosyne* uma lembrança da *Morte de Orfeu* de Albrecht Dürer. Fabián Ludueña Romandini disse a respeito da noção de “Pathosformel”:

*Mutatis mutandis*, a noção de “fórmula de páthos (*Pathosformel*)” deve ser compreendida também como uma forma gestual-emotiva que, originada no corpo, pode se expandir na objetividade dos materiais do mundo (Ludueña Romandini, 2009: 9-39); esse ponto de captação da história de uma fórmula patética reside, precisamente, em sua capacidade de driblar o substrato histórico para atingir um umbral ontológico, uma propriedade constitutiva que torna impossível estabelecer uma demarcação fenomenológica entre os sujeitos e objetos do mundo, cuja correlação não se estabelece segundo uma dependência lógica ou transcendental, já que são a marca de um estado cósmico absoluto.<sup>801</sup>

Confluem, ali, então, dois tempos ou temporalidades: o tempo de Cronos e o tempo intensivo. O que busca pensar a tarefa warburguiana, conforme Ludueña, são as “regras que governam regimes de simultaneidade temporal em que a “sobrevivência” ou “vida póstuma” das imagens e seus demônios podem ser concebidas como intersecções de vetores temporais coexistentes”<sup>802</sup>. A diferença, porém, entre Warburg e Godard é que o segundo, conforme Ludueña, pensa ainda em uma temporalidade – embora não progressiva – linear enquanto o segundo manifesta uma visão de tempos superpostos ou coextensivos: “uma espécie de topologia das dobras temporais”<sup>803</sup>. Aquém ou além disso, os dois estão mostrando como, nos movimentos do corpo humano, descobrem-se gestos in-humanos, supra-humanos, anacrônicos. Quero me deter, agora, em alguns gestos de jovens poetisas brasileiras contemporâneas onde o traço descobre os vínculos entre o peso e o preço do poema que, no final das contas, tem a ver diretamente com o valor da poesia e o seu estatuto aurático ou sagrado.

<sup>800</sup> GODARD, Jean-Luc. *Scenário du film Passion*, 1982.

<sup>801</sup> LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*, 2017, p. 18-19.

<sup>802</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>803</sup> *Ibidem*, p. 33.

## Preço e peso

“Os textos deste livro foram escritos ao longo do segundo semestre de 2015”<sup>804</sup>, começava explicando o pequeno texto que, funcionando a modo de epígrafe, abria as *Duas janelas* de Ana Martins Marques e Marcos Siscar. E continuava:

O ponto de partida foi concomitante, mas os poemas que se seguiram buscaram acender-se mutuamente. Os autores gostariam que fossem lidos como registro de uma experiência de escrita. Os poemas de Ana Martins Marques se iniciam sempre nas páginas pares, sob um fio, e os de Marcos Siscar nas páginas ímpares, sobre outro fio.<sup>805</sup>

O livro, livrinho, desse modo e então, nos é apresentado como o resultado final da partilha do fogo do poema enquanto “registro de uma experiência de escrita” acontecida durante um determinado período temporal. No primeiro poema do texto, na página oito, quer dizer, pertencente a Ana Martins Marques, encontramos tanto o verso que dá título ao livro quanto a sua cena inicial, a encenação dessa *escrita com-* ou dança:

começar como

frente a frente  
como duas janelas  
simétricas ou como quem se prepara  
para dançar

começar com

esperar pelas palavras até que  
não cheguem  
até que terminem de finalmente não  
chegar

mandar lembranças ao mar  
que nada lembra  
escrever uma carta  
para um barco  
implorar que volte  
para longe

começar<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> MARTINS MARQUES, Ana & SISCAR, Marcos. *Duas janelas*, 2016, p. 7.

<sup>805</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>806</sup> Ibidem, p. 8.

A abertura dessas duas janelas frente a frente, enfrentadas, simétricas, que permitem ver sem precisar da indiscrição do voyeur (as janelas de Martins Marques e Siscar não são, em um primeiro momento, as janelas criminosas de Hitchcock) e que se fundamentam na espera de um olhar paradoxal e amável, afetivo ou afetuosamente, inaugura o texto escrito em colaboração. Do lado, na página 9, com “As mãos”, Marcos Siscar entra no espaço-tempo do intercâmbio dessa *escrita com-* interrogando o corpo alheio, o eco das palavras e o peso das próprias mãos no desejo final de um corpo. A partir daí os versos da página ímpar se espelham na página par e vice-versa, aparecem, somem e reaparecem depois, criando pequenos *ritornelos*<sup>807</sup> que, com o devir dos versos, perdem a autoria, ligando na escansão os poemas em uma série de ritmos definidos, ao mesmo tempo, no esquecimento e na memória. Desse modo, as perguntas que Siscar lança no poema da página 25, “Preço médio”, “qual é o preço de um barco? a quem / custa o naufrágio a ameaça usurária?”<sup>808</sup>, que retomam, por sua vez e de algum modo, a entrada da economia na dança das janelas poéticas aparecida no poema “Fundos”, também do próprio Siscar (“há fundos de poesia que não têm rendimento / no mercado de figuras”<sup>809</sup>), reaparecem espectralmente dentro do corpo do seguinte poema de Ana Martins Marques, “O preço do poema”, da página 26:

#### O PREÇO DO POEMA

sempre vendido a saldo sempre seu peso em ouro sempre  
vendido a prazo sempre comprado à vista sempre  
empenhado em dívida sempre dado de graça sempre  
a preço de custo sempre à custa de tanto sempre  
a preço de nada

(meu verso  
por um  
veleiro)<sup>810</sup>

O poema, situado nesse intercâmbio, seja no extremo da riqueza, seja no extremo da mendicidade, ambos patamares estabelecidos com todas as suas nuances pela história da poesia e das figurações do poeta, que nunca cessam de se atualizar e se reconfigurar no presente, *sempre*, não pode deixar, o poema, de ser pensado no valor que a demanda da troca instaura *sempre* no próprio intercâmbio. Quer dizer: a troca, toda troca, instaura um valor. E esse valor

---

<sup>807</sup> “Como el estribillo para los poetas, hay aquí un ritmo que vuelve pero después de recolectar en cada vuelta la diferencia” (KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, 2016, p. 34).

<sup>808</sup> MARTINS MARQUES, Ana & SISCAR, Marcos. *Dois janelas*, 2016, p. 25.

<sup>809</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>810</sup> *Ibidem*, p. 26.

define, histórica e ao mesmo tempo contingentemente, o preço do poema, o preço e o peso do poema, que não serão tão altos, mesmo assim, nesse caso aqui, como o desejo do intercâmbio do próprio verso (que se assemelha com um reino ao lembrar os versos de *Ricardo III*, “meu reino por um cavalo”<sup>811</sup>) por um veleiro, um barco que, graças ao controle das arbitrariedades do vento, navegue os mares, aquele mar (que nada lembra, “pois a natureza escreve com esquecimento”, completará Siscar<sup>812</sup>) e aquele barco do retorno implorado do começo. Não tão alto, aliás, nesse outro caso aqui, como o preço do suporte, uma caderneta Moleskine:

**Figura 42: Captura de tela do perfil de Facebook de Ana Martins Marques, 12 de abril de 2017.**  
**Fonte: Facebook.**



<sup>811</sup> A última carta recolhida na segunda edição da correspondência reunida de Paulo Leminski com Régis Bonvicino é um poema, datado em 1981, cuja primeira estrofe é: “meu reino é do outro lado do mundo / meu reino / meu mundo por um cavalo / por uma cabeça / um reino cavalhar”. Continua desenvolvendo depois a impossibilidade de reinar neste mundo e de apenas poder virar um vagabundo e ruminar. “meu reino cavalga este mundo // - Logo ele que nunca soube caminhar” (LEMINSKI, Paulo. “Cartas”, 2007, p. 173), são os últimos versos desse poema sem título que fecha a correspondência e que inaugura, de certa forma, a década de 1980 para Leminski, sua última década de vida, direcionada no sentido daquele outro reino, do outro lado do mundo.

<sup>812</sup> MARTINS MARQUES, Ana & SISCAR, Marcos. *Duas janelas*, 2016, p. 11.

A escrita de todo poema e o estado de coisas que a possibilita reencena a história do valor da poesia e seus vaivéns flutuantes a partir do sismógrafo estabelecido pela oferta e pela procura em todos os mundos possíveis (“O que nos aconteceu / o que não nos aconteceu / têm o mesmo peso no poema”, dirá o seguinte poema dela<sup>813</sup>, e repetirá dez páginas depois no começo do poema que acaba estabelecendo o próprio poema enquanto escudo diante de todas as possíveis impossibilidades dos mundos possíveis: “Dane-se, o que é, afinal, um poema / senão um pedaço de papel preenchido um escudo / contra o que nos aconteceu o que não nos aconteceu?”<sup>814</sup>). No entanto, a voz murmurante propõe, no final do poema, outro tipo de intercâmbio: uma troca dispar de meios de locomoção que anula, ou pelo menos suspende, os parâmetros paradoxais ou contraditórios (em todo caso: alheios) do preço e do peso do próprio poema.

Uma variação do preço (e peso) do poema encontra-se em “Argentina”, poema de Angélica Freitas incluído em *Um útero é do tamanho de um punho*. Ali se inquirir sobre o valor monetário e simbólico da identidade da poeta:

se estou na argentina sou uma poeta argentina  
se leio a argentina como um grande livro, se como  
na argentina, se escrevo na argentina e defeco  
na argentina sou uma poeta argentina  
e não é que me esqueça ou que não me importe  
de ser brasileira  
meu passaporte verde vale cinco mil mangos  
no comércio de passaportes<sup>815</sup>

O documento de identidade tem um preço que distingue a poeta no mercado clandestino de passaportes. Agora, esses “cinco mil mangos”, incrementam ou não o peso e o preço do poema da poeta brasileira-argentina? Os poemas dela, nessa situação paradoxal, brasileira na Argentina ou quase-argentina voltando para o Brasil, valem mais do que antes? Certamente, a distinção que a poeta, “libertadora paupérrima de livros”, tinha na livraria do bobo, conseguindo se comunicar com os livros, no poema “Entro na livraria do bobo” de *Rilke shake*<sup>816</sup>, sobre-vive nessa sua condição bífida no exterior. A partir do dinheiro, Angélica Freitas interpela a história da poesia e das figurações do/da poeta, estabelecendo pontes, graças ao humor, entre aquela figura excelsa, quase relíquia do sagrado, e a experiência comum da cotidianidade.

---

<sup>813</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>814</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>815</sup> FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*, 2013, p. 75.

<sup>816</sup> FREITAS, Angélica. *Rilke shake*, 2007, p. 8.

Os versos “O que nos aconteceu / o que não nos aconteceu / têm o mesmo peso no poema”, que abrem os poemas das páginas 28 e 38, deixam adivinhar, a partir da igualdade dentro do tempo-espço do poema do peso da ficção e da verdade compartilhada, outra lógica para o peso do poema e, com ela, para o preço do poema, o que redefine, de forma radical, o valor do poema que, surgido do intercâmbio das janelas, coloca no toque do afeto da *escrita com-* a possibilidade de outro *sempre*, isto é: a possibilidade de outro estatuto do valor da poesia (e, com isto, de outra história da poesia a partir da contingência) na cena do contemporâneo que pergunta não quanto vale e sim quanto custa o poema.

Uns anos depois, Ana Martins Marques foi parte de outro intercâmbio, desta vez de apartamento, de casa:

Este livro é resultado de uma correspondência entre Eduardo Jorge e Ana Martins Marques, durante o período em que ela morou no apartamento dele no Edifício JK, projetado em 1952 por Oscar Niemeyer. Eduardo continua em viagem.<sup>817</sup>

A epígrafe do *Como se fosse uma casa: uma correspondência* explicava a origem do livro, e também sua edição: “Os poemas dela estão escritos em azul sobre fundo / branco, e os dele, em branco sobre fundo azul”<sup>818</sup>. Bem no começo do livro, reaparece a dança no primeiro poema (“Duas pessoas dançando / a mesma música / em dias diferentes / formam um par?”), reaparecem as janelas, nas cores pertencentes a Eduardo Jorge (somando-se, desse modo, ao diálogo anterior com Siscar); reaparecem os objetos dos cômodos, a intimidade dos interiores. Ana, conforme Eduardo, procurará “sentir a respiração da casa”<sup>819</sup>, ficar ali “até que a palavra morar / faça sentido”<sup>820</sup>, até fazer “um novo contrato com as coisas”<sup>821</sup>. No aluguel do apartamento inclui-se “o direito de metê-lo / num poema”<sup>822</sup>; como num contrato de aluguel, ganha-se também o direito de se apropriar das palavras dos outros. O intercâmbio de casa ou, antes: a mudança de Ana Martins Marques para o apartamento de Eduardo Jorge enquanto este viajava e morava fora do país, produz uma correspondência que, por sua vez, gera um intercâmbio ou correspondência de versos, poemas e situações: “um processo de escrita *com* ou

---

<sup>817</sup> MARTINS MARQUES, Ana & JORGE, Eduardo. *Como se fosse uma casa: uma correspondência*, 2017, p. 5.

<sup>818</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>819</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>820</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>821</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>822</sup> Ibidem, p. 23.

a partir das palavras do outro”<sup>823</sup>, conforme ela. Esse sair-se de lugar, então, reavalia as coisas, desacomoda o sujeito poético e faz do poema, ao mesmo tempo, uma balança para avaliar o peso das coisas do mundo: a correspondência, afinal, indica que nem sempre há correspondências. Num poema sem título de *O livro dos jardins*, de 2019, o jardim, que floria sempre, “floria / ainda assim / independente da cotação do dólar / das quedas das bolsas”<sup>824</sup>, esse ano não floriu: há uma lição do jardim nessa indiferença ao mundo das coisas, ao valor que o mundo dá as coisas, há um aprendizado no modo “como as coisas / anseiam ser / a concentração, a dispersão / a insistência / a alegria das novas / ocupações”<sup>825</sup>, há uma lição do jardim nessa não-correspondência.

No livro de estreia de Ana Martins Marques, *A vida submarina*, que, em 2009, reunia uma seleção das duas coletâneas premiadas em Belo Horizonte em 2007 e 2008 na categoria “Poesia – autor estreante”, os poemas aparecem, em um primeiro momento, feito palavras sobre papel e servindo para poucas coisas, suicidas como barcos de papel:

Dobrados sobre si mesmos,  
lançam-se no mundo  
com a coragem suicida  
dos barcos de papel.<sup>826</sup>

Essa vontade de, graças à comparação, fazer do poema um ente coabitando o mundo das coisas sensíveis vai aproximando o poema a certos objetos, como no exemplo anterior, para tentar caracterizar e defini-lo e, ao mesmo tempo, outorgar-lhe um valor, o seu valor. Opaco ou total como o espelho, “Do outro lado do poema / não há nada”<sup>827</sup>, “cerze / o que não tem reparo”<sup>828</sup> como o fio do novelo, arriscado demais para ser exigido como lição de casa para os escolares<sup>829</sup> e perigoso para os corpos como o mar – de quem aprende – para as caravelas<sup>830</sup>, aceso e consumido na noite como uma lanterna<sup>831</sup>, fixo e maldito como uma âncora que imobiliza o outro, esse você onipresente e próximo<sup>832</sup>, e apaixonado como todo trapezista, qualquer que

---

<sup>823</sup> GARCIA, Marília. “Portas de saída: uma conversa com Ana Martins Marques”. *Blog da Companhia*, 21 de junho de 2021.

<sup>824</sup> MARTINS MARQUES, Ana. *O livro dos jardins*, 2019, p. 20.

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>826</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Barcos de papel”. *A vida submarina*, 2009, p. 21.

<sup>827</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Espelho”. *A vida submarina*, 2009, p. 16.

<sup>828</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Caixa de costura”. *A vida submarina*, 2009, p. 18.

<sup>829</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Lição de casa”. *A vida submarina*, 2009, p. 22.

<sup>830</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Caravelas”. *A vida submarina*, 2009, p. 27.

<sup>831</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Lanternas”. *A vida submarina*, 2009, p. 25.

<sup>832</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Ancora”. *A vida submarina*, 2009, p. 13.

seja o circo onde estiver se apresentando<sup>833</sup> sendo que amor e trabalho não são compatíveis (“a ideia de amor, / que me incapacita para o trabalho, / a fadiga do trabalho, / que me inutiliza para o amor”<sup>834</sup>), o poema ganha constantemente qualidades que, não conseguindo atingir a sua essência, o seu ser, o seu ser-ente, o caracterizam por fim enquanto algo impossível de ser fechado em uma figura fixa. Para o poema, potência em ato, atingir uma forma e se estabelecer nela seria atingir um valor no mundo das coisas. Não obtendo isso, não tem valor ou, talvez e melhor dizendo, o seu valor não está dado nesse mundo. E se, nos arriscando mais um pouco, as coisas são homologáveis a mercancias, o poema não é uma mercadoria ou, pelo menos, o seu valor enquanto mercadoria é muito difícil de ser colocado de um modo definitivo e explícito.

Aquela imagem circense do trapezista voltará sob a forma do equilibrista em *Da arte das armadilhas*, no poema “A queda”:

As palavras  
faltam  
quando mais  
se precisa  
delas  
são apenas  
a sombrinha  
do equilibrista  
ajudam  
talvez  
mas não salvam  
faltam  
quando mais  
se precisa delas  
se você cair  
de uma grande altura  
por mais bonita  
que seja a sua sombrinha  
não conte com ela  
para amortecer  
a queda<sup>835</sup>

Se antes acabava se afirmando que todos os poemas eram de amor porque apaixonados e arriscados como qualquer trapezista em uma praça do interior, agora toda a destreza circense (o arcabouço das palavras) se mostrará insuficiente para amortecer a queda que o poema traz

---

<sup>833</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Trapézio”. *A vida submarina*, 2009, p. 28.

<sup>834</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Ipê roxo”. *A vida submarina*, 2009, p. 21.

<sup>835</sup> MARTINS MARQUES, Ana. *Da arte das armadilhas*, 2011, p. 43.

no seio como risco. O poema, em outra ocasião, é considerado, no entanto, enquanto placebo, simples substituto ou prêmio consolo do corpo do outro:

(Ardendo  
procuro teu corpo  
mas só encontro palavras:  
estas)<sup>836</sup>

O erotismo que guia a busca do corpo alheio leva ao encontro de um conjunto de palavras que, fechando-o, darão a forma final ao poema. Assim, a densidade e o peso do poema são maiores do que seu preço; um poema não vale o que custa.

Aquela vontade, muito presente em *A vida submarina*, de fazer do poema um ente coabitando o mundo das coisas sensíveis, ganha uma nova força em *O livro das semelhanças*, de 2015. Se como diz o poema “Capa” bem no começo do livro, ela, a capa, se estabelece enquanto “Um biombo / entre o mundo / e o livro”<sup>837</sup>, já o assim chamado “Primeiro poema” (que não é, com efeito, o primeiro, e sim o sétimo), significando – seguindo o raciocínio – a entrada no livro e com ela a opção pelo lado da intimidade e não do mundo, isto é, o lado de cá do biombo, a vida-Bartleby, dizia:

O primeiro verso é o mais difícil  
o leitor está à porta  
não sabe ainda se entra  
ou só espia  
se se lança ao livro  
ou finalmente encara  
o dia

o dia: contas a pagar  
correspondência atrasada  
congestionamentos  
xícaras sujas

aqui ao menos não encontrarás,  
leitor,  
xícaras sujas<sup>838</sup>

O primeiro poema não significa apenas a decisão do leitor de entrar no livro senão também de se evadir do dia e as suas tarefas. Agora, se da lista de coisas pendentes ou contratempos que definem o dia (contas a pagar, correspondência atrasada, congestionamentos, xícaras sujas) no

---

<sup>836</sup> MARTINS MARQUES, Ana. “Nós”. *Da arte das armadilhas*, 2011, p. 74.

<sup>837</sup> MARTINS MARQUES, Ana. *O livro das semelhanças*, 2015, p. 13.

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 18.

poema não estarão só as xicaras sujas, quer dizer que o resto sim. Isto é afirmar: no poema também existem as contas a pagar, a correspondência atrasada e os congestionamentos. E o único modo de lidar com isso, sendo que já estamos dentro do território do poema, é com as palavras, as “mesmas que usamos todo dia / como uma mesa um prego uma bacia” lê-se logo na sequência, no “Segundo poema”<sup>839</sup>, as palavras, “escada que depois deitamos fora / aqui elas são tudo o que nos resta / e só com elas contamos agora”<sup>840</sup>. O primeiro verso desse último terceto (o poema tem a forma de um soneto) lembra a penúltima proposição do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein:

6.54

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella).

Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.<sup>841</sup>

Se as palavras são para a poeta do capítulo “Livro”, capítulo onde estão todos estes últimos poemas citados, o que as proposições foram para o primeiro Wittgenstein<sup>842</sup>, o Wittgenstein do *Tractatus*, uma ajuda na busca de atingir ou encontrar o saber para poder olhar de frente o mundo, as palavras sim “são tudo o que nos resta / e só com elas contamos agora”, as palavras sim dão ao poema as instâncias para outros mundos possíveis que não aquele que ficou do lado de fora do biombo, as palavras sim constituem nesse último resto que são um princípio poético-econômico que, redefinindo o seu estatuto, volte a face do poema para o mundo. Nessa direção, Marcos Siscar na sua resenha do texto dizia:

O poeta é aquele que vive no mundo das palavras — ou seja, para ele, as palavras não deixam de ser um mundo. Não um mundo à parte, especialmente ilusório ou requintado, separado do nosso, mas um lugar muito próximo, que pode ser habitado a partir de suas falhas, de seus vazios. As palavras não são reais apenas por explicar a lógica do desejo que rege nossa relação com o “mundo real”; ao serem pronunciadas, elas dão inclusive maior intensidade às nossas relações. A palavra já é a “aventura”, como diz um poema. A linguagem é o real.<sup>843</sup> (2015)

---

<sup>839</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>840</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>841</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2010, p. 135.

<sup>842</sup> O segundo Wittgenstein, o Wittgenstein das *Investigações filosóficas*, por sua vez, pode ser lido em versos como “Quanto do desejo mora / na palavra desejo” do poema “É mais difícil esconder um cavalo do que a palavra cavalo” (MARTINS MARQUES, Ana. *O livro das semelhanças*, 2015, p. 63). Os parágrafos relacionados à linguagem privada e os jogos de linguagem poderiam ser encenados aqui.

<sup>843</sup> SISCAR, Marcos. “Crítica: o humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques”. *O Globo*, 7 de novembro de 2015.

E assim, em “Último poema”, do poema se produz o retorno ao mundo, tendo ganho o princípio da ação da leitura sobre o mundo ou a transformação operada no mundo pela estância do leitor detrás do biombo do poema. Superadas as palavras, o leitor lê o mundo:

Agora deixa o livro  
volta os olhos  
para a janela  
a cidade  
a rua  
o chão  
o corpo mais próximo  
tuas próprias mãos:  
aí também  
se lê<sup>844</sup>

Os primeiros versos do poema “Tyr entre os matrinxãs” do primeiro livro de Catarina Lins, *Músculo*, são os seguintes:

you're so tired of being alone é o que diz  
al green na tua timeline  
  
é o que dizes num quatinho de hotel na cidade  
que nos custa dez reais  
por hora<sup>845</sup>

E, mais adiante:

aos mercados de fruta neon onde nem  
lorca nem whitman  
compram mais nada  
  
não se vendem poemas aqui  
nem pêssegos nem penumbras  
nem obscuridades gratuitas<sup>846</sup>

A experiência do cotidiano está contaminada ou é filtrada pelas leituras feitas; os poemas como objetos fazem parte do mundo das coisas em uma cidade onde o tempo é dinheiro, onde o tempo vale ou custa dinheiro. No “Prefácio” a *Parvo orifício*, o segundo livro da Catarina Lins, Paulo Henriques Britto afirma que uma das habilidades da autora é a de

---

<sup>844</sup> MARTINS MARQUES, Ana. *O livro das semelhanças*, 2015, p. 29.

<sup>845</sup> LINS, Catarina. “Tyr entre os matrinxãs”. *Músculo*, 2015, p. 7.

<sup>846</sup> Ibidem, p. 8.

“estabelecer vínculos entre o domínio da intimidade e o mundo exterior”<sup>847</sup>, característica esta que compartilharia com a assim denominada, pelo próprio Paulo, “lírica produzida pela nova geração de poetas do sudeste brasileiro”<sup>848</sup>, na qual se encontraria, aliás, o trabalho de Ana Martins Marques. Alguns versos do poema “Como uma louca abraçada a um ramallete de rosas que ela pensou ser um paraquedas”, no entanto, aproximam o vaivém entre o poema e o mundo com a poética de Marília Garcia, especialmente com seu poema “Um carrossel na cabeça”:

algumas coisas foram feitas para serem perdidas  
você diz agora da moeda que cai no chão  
sem notar que cita bishop  
o que só noto agora  
enquanto escrevo  
daí que tenhamos nos olhado  
pronta e longamente então.<sup>849</sup>

Não só realidade mas também o dinheiro é filtrado pela leitura dos poemas. De algum modo, essa é a escada Wittgenstein-Martins Marques.

Poderíamos encontrar, a seu modo, esse pensamento econômico-poético sobre o preço e o peso do poema na leitura que Boris Groys desenvolve sobre a (anti)filosofia e a sua história. Se, como afirma bem no começo da sua *Introdução à Antifilosofia*, “a filosofia é geralmente entendida como a procura pela verdade” e sendo que “a procura pela verdade não é um bom negócio” devido a que “o atual mercado de verdades parece estar mais que saturado”<sup>850</sup>, a pergunta vai ser, agora, como criar as condições de possibilidade de um espaço-tempo filosófico antes ou depois da definição do valor da verdade enquanto mercadoria inserida no fluxo da oferta e da procura. A partir da releitura da assim chamada “cena original da filosofia”, Groys começa a esboçar o atual impasse do filósofo no “supermercado global das verdades”:

Foram os sofistas que afirmaram ter encontrado as verdades. Eles colocavam essas verdades à venda. No entanto, como se sabe, Sócrates não se definia como sofista, mas como filósofo, ou seja, aquele que ama a verdade (a sabedoria, o conhecimento, a *sophia*), porém não a possui. Dito de outro modo: como aquele que não tem a verdade para vender, mas está disposto a adquiri-la, se ele puder estar convencido de que se trata realmente da verdade e não apenas de uma aparência da verdade. A mudança da posição do sofista para a posição do filósofo é a mudança do produtor de verdades para o consumidor de verdades. O filósofo não é um produtor de verdades. Ele também não é um ser que busca verdades, no sentido de que há um ser que

---

<sup>847</sup> HENRIQUES BRITTO, Paulo. “Prefácio”, 2016, p. 8.

<sup>848</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>849</sup> LINS, Catarina. “Como uma louca abraçada a um ramallete de rosas que ela pensou ser um paraquedas” *Parvo orifício*, 2016, p. 25.

<sup>850</sup> GROYS, Boris. *Introdução à antifilosofia*, 2013, p. 7.

busca tesouros ou matérias primas. O filósofo é um homem simples da rua, que se perdeu no supermercado global das verdades, e agora procura encontrar a placa de saída.<sup>851</sup>

Nesse panorama, estando a verdade-mercadoria inserida no âmbito da economia de mercado, o que se busca é uma situação filosófica não progressista nem evolutiva, isto é: anacrônica e intempestiva ou contingente, articulada entre a linguagem e o silêncio, que obture o vínculo da oferta e a procura que gera o valor e que seja, sobretudo, uma prática constante, inevitável e urgente. Essa práxis é a “antifilosofia” e a sua operação a partir de ordens:

O pressuposto fundamental da antifilosofia que emite ordens consiste no fato de que a verdade apenas se mostra quando a ordem é cumprida. (...) Trata-se aqui de uma escolha antes da escolha, de uma decisão no escuro, que precede qualquer crítica possível, porque o objeto dessa crítica somente se mostra em decorrência dessa decisão –e unicamente em decorrência da decisão do cumprimento da ordem.<sup>852</sup>

As diversas ordens dos anti-filósofos se constituem já não enquanto “filosofia pura” e sim, parafraseando Groys, como decisões da vida, que não podem ser mais adiadas. A arte contemporânea, prática participativa, coletiva e colaborativa poderia ser entendida, na história de Groys, como uma dessas decisões de vida que buscam uma outra verdade antes ou depois da verdade virar mercadoria e que encena, ao mesmo tempo e constantemente, a pergunta sobre o valor.

O principal objetivo dessas práticas artísticas é “questionar e modificar as condições fundamentais para o funcionamento da arte na Modernidade – ou seja, a separação radical entre o artista e seu público”<sup>853</sup>. Para isso, o artista contemporâneo deverá reavaliar e redefinir o seu lugar dentro da “moderna divisão do trabalho”, a origem do valor da obra na sua relação com o público e, a partir disso, o vínculo deste, o público, com o próprio artista. O que terá que ser considerado, primeiramente, será o valor financeiro e o valor religioso (ou aurático) da obra de arte: “Por essa razão”, dirá Groys, “o valor comum obrigatório da arte apenas pode ser procurado em uma prática não comercial, ou em uma prática diretamente anticomercial e, ao mesmo tempo, colaborativa”<sup>854</sup>. Em segundo lugar, será reexaminada a definição que a prática artística cria do seu público que, idealmente participativa e coletiva, tenta apagar a distância estética e quebrar a passividade do espectador-receptor fundando a possibilidade da co-

---

<sup>851</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>852</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>853</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>854</sup> Ibidem, p. 177.

habitação corporal e material do artista e o público. Agora, que possibilidades existem de fazer da arte contemporânea uma arte comum tal e como foi levada à prática ou pelo menos desejada, conforme Groys, por Wagner na sua ideia de *Gesamtkunstwerk* ou pelas vanguardas históricas? Talvez será possível encontrar na mais humilde ou precária das artes, a poesia, algumas tentativas para responder essas questões.

O poema que abre o livro *Paris não tem centro*, “[passagem de érica zíngano]”, foi escrito pela própria Marília Garcia em francês, lembrando em um primeiro momento o gesto de Miró conforme foi lido por João Cabral<sup>855</sup>, e traduzido depois por Érica Zíngano:

como não era a minha língua  
e como não sei escrever direito em francês  
podia ser um modo de fazer como o miró  
que segundo o João Cabral  
sentia a mão direita sábia  
e resolveu pintar com a esquerda  
tentando reencontrar  
a *linha ainda fresca* da esquerda

escrever em outra língua  
podia ser um gesto como o do destro  
que pinta com a esquerda

durante o processo  
fiquei me perguntando:  
será que se eu escrever em francês

---

<sup>855</sup> O poema que Marília Garcia cita é “O sim contra o sim” do livro *Serial* e diz, em uma das suas partes, o seguinte: “Miró sentia a mão direita / demasiado sábia / e que de saber tanto / já não podia inventar nada. // Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera, / a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda. // Pois que ela não pôde, ele pôs-se / a desenhar com esta / até que, se operando, / no braço direito ele a enxerta. // A esquerda (se não é canhoto) / é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomeçar-se” (MELO NETO, João Cabral. “O sim contra o sim”, 1994, p. 273). Antes, em “Joan Miró”, analisava detidamente a arte do pintor catalão e achava na sua composição dinâmica e sem centro, regida pelos movimentos próprios da linha, um dos ataques mais incisivos à Pintura conforme foi estabelecida pelo Renascimento e ao automatismo da percepção que tantos séculos depois continuou nos herdando esse cânone. Tudo isso era devido, segundo Cabral, à ênfase dada por Miró ao fazer, à “valorização do trabalho de criar” (MELO NETO, João Cabral. “Joan Miró”, 1997, p. 39) enquanto “pura atividade” (Ibidem, p. 39): “Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta” (Ibidem, p. 39). O fazer a pintura a partir da mão esquerda possibilitaria a equivalência da criação com a inovação (e não com a descoberta). Byron Vélez Escallón afirmou: “Escrever *Joan Miró*, portanto, é também escrever *João Cabral de Melo Neto*, uma escrita de si. Por isso, o fundamental de contemporaneidade e composição, em relação com as produções desses artistas, é pensar o *com* e o *con*, o *ser-com*, a nossa maneira de estar juntos, a nossa maneira de compor ou fabricar narrativas sobre o passado, sobre a comunidade, sobre o aqui-agora, ou seja, sobre a poesia” (VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswald. “Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró”. *Crítica Cultural – Critic*, v. 11, n. 2, jul./dez. 2016, p. 221). Nesse gesto podemos ler, agora, a poética do próprio Cabral e a inscrição nela, a partir da reminiscência e do gesto, da tentativa encenada por Marília Garcia em seu poema. Nesse gesto poderemos ler, depois, o fechamento de *Câmara lenta*: “eu queria que fosse uma fala que *fala com*” (GARCIA, Marília. “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”. *Câmara lenta*, 2017, p. 96).

que não é minha língua  
e publicar em português  
que é a minha língua  
a tradução do poema para o português  
pode ser lida como um *original*?<sup>856</sup>

Mas, a partir da situação da mão esquerda enquanto tentativa de deslocar a origem, Érica Zíngano não aparece como a tradutora do poema e sim enquanto um dos seus personagens, tanto no subtítulo do texto quanto no seu interior. A primeira leitura privada do poema, feita por algumas pessoas para as quais Marília Garcia mandou o texto, achava que tudo aquilo era uma *encenação* do procedimento e que o poema tinha sido escrito realmente em português, não sendo fruto então daquela “forma de quase viver / nesta outra língua”<sup>857</sup> mas um engano geográfico, a realização do desejo naquele outro poema anterior perseguido: “arrumar uma maneira de estar em outro país estando no mesmo”<sup>858</sup>. Em *Um teste de resistores*, em vários momentos, uma voz do poema de Marília Garcia pensava:

quais recursos            ao lado do corte  
poderiam contribuir para tornar o poema  
*um poema*?<sup>859</sup>

O trabalho da tradução e o deslocamento que produz, com efeito, era outro desses recursos dirigidos, ao mesmo tempo, a *furar* o poema e a “pensar o processo de escrita em termos práticos”<sup>860</sup>, para, no final das contas, encontrar mais uma vez a linha ainda fresca e “refazer o caminho até as coisas”<sup>861</sup>:

5.  
(...)  
esta é uma forma de pensar nas possibilidades da língua  
a partir de outra língua  
esta é uma forma de pensar em si

---

<sup>856</sup> GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*, 2016, p. 24-25. Aliás, no poema “Tradução” de Ana Martins Marques, incluído em *O livro das semelhanças*, lê-se: “Este poema / em outra língua / seria outro poema // um relógio atrasado / que marca a hora certa / de algum outro lugar // uma criança que inventa / uma língua só para falar / com outra criança” (MARTINS MARQUES, Ana. *O livro das semelhanças*, 2015, p. 22).

<sup>857</sup> GARCIA, Marília. “Sant Elm”. *20 poemas para o seu walkman*, 2007, p. 65.

<sup>858</sup> GARCIA, Marília. *Engano geográfico*, 2012, p. 39.

<sup>859</sup> GARCIA, Marília. “Blind light”. *Um teste de resistores*, 2014, p. 15.

<sup>860</sup> GARCIA, Marília. “Blind light”. *Um teste de resistores*, 2014, p. 31. Essa concepção reaparece evidenciada num poema de *Câmara lenta*, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”: “ao escrever eu estava sempre preocupada / com o deslocamento / tentava pensar nele não só como tema / mas como procedimento // ao escrever é possível pensar / em termos geográficos / a gente constrói uma cartografia / e pouco a pouco vai desenhando e / descrevendo linhas / formas curvas montanhas acidentadas / caminhos e superfícies” (GARCIA, Marília. *Câmara lenta*, 2017, p. 77).

<sup>861</sup> GARCIA, Marília. “Blind light”. *Um teste de resistores*, 2014, p. 33.



enquanto uma prática coletiva, participativa e afetiva<sup>866</sup>. Da escrita enquanto dança ou *escrita com-*, da escrita por fim enquanto gesto: “um movimento do corpo que se encontra investido de certa capacidade de significado ou de expressão”<sup>867</sup>. O peso e o preço dos poemas da Marília Garcia estavam ali, na geração do poema e graças ao poema de vínculos afetivos, tocantes, próprios do co-. A dança ou escrita co-, ao trocar o intercâmbio pelo tato ou com-tato, propõe e gera outro valor, além ou aquém das leis da oferta e da procura da mercadoria, nesse “campo de afectos y efectos que no se dejan detener”<sup>868</sup>.

Como acontecia com Ana Martins Marques, há também em Marília Garcia uma relação entre as coisas, seu peso e as palavras ou o modo de dispor delas, relação vinculada em última instância com o custo (e por isso, com o valor):

(há algo que custa dizer  
e não sabe o que é,  
um peso geral de  
coisas talvez)<sup>869</sup>

E, de um modo menos marcado que nos textos de Ana Martins Marques, os limites entre o poema e o mundo aparecem de uma forma certamente mais porosa:

toda a vida uma ação real  
para tornar real uma metamorfose. e. c. tarkos  
em montparnasse sem dizer, se esconde  
atrás das árvores (a basca lhe acena  
de outro poema). no bolso,  
amarelo e em formato pequeno,  
*l'argent*: a medida exata  
para explodir o mundo  
e fugir de tudo<sup>870</sup>

E tanto mais porosa é essa relação que esse dinheiro grafado em itálicos não se sabe se corresponde, sua particularidade no verso, a ser ele dito em francês (língua própria da situação contextual) ou ser uma citação-lembrança do poema “*L'argent*” de Christophe Tarkos<sup>871</sup>. Seja

---

<sup>866</sup> “O *afeto* se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo –que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma- sobre outro, de uma mútua modificação, e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro” (DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*, 2014, p. 32)

<sup>867</sup> STUDART, Júlia. “Imagem, deriva e dança”, 2012, p. 1.

<sup>868</sup> KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, 2016, p. 12.

<sup>869</sup> GARCIA, Marília. “M.A.”. *20 poemas para o seu walkman*, 2007, p. 9.

<sup>870</sup> GARCIA, Marília. “Um carrossel na cabeça”. *20 poemas para o seu walkman*, 2007, p. 39.

<sup>871</sup> Este, como o anterior já citado de Catarina Lins, seria um caso daquilo que Luciana di Leone chamou “citações afetivas”, pensando “esses encontros discursivos menos como inscrições no corpo, como marcas indeléveis que vêm de fora para dentro, cujo destino é a permanência, e mais como desprendimentos, que participam de uma

referência do poema, seja mesmo dinheiro (as minúsculas dificultam a desambiguação do verso, embora seja mais plausível a primeira alternativa), esse confuso “argent”, ponto onde o poema vira coisa que vira dinheiro, aparece com a potência inflamável de um coquetel molotov no poema que, no final, estabelece, partindo dele, uma medida exata para intervir no mundo. Poema, dinheiro e mundo se cruzam nessa explosão última. É essa explosão uma negação da justiça que Baudelaire proclamava ou um teste da “inteligência do ouro” tal e como Mallarmé o exigia?

Antes, no poema “Ztaratztaratsztaratztaratztaratztaratztaratz” de *Um teste de resistores*, Marília Garcia colocava em cena, a partir de um convite para ler em uma homenagem a um grupo dos chamados “poetas marginais” dos anos 70, a revalorização ou rejeição daqueles poetas feita pela crítica literária considerando, dentre outras coisas, a reavaliação produzida pelo museu e o mercado das suas primeiras edições artesanais enquanto fetiche:

(...)  
era essa a função da crítica?  
diriam que seus livros tão artesanais  
estavam agora nas salas de exposição e os carimbos  
capricho nuvem cigana vida de artista  
vendidos a peso de ouro  
no alto gávea<sup>872</sup>

O que incomodava à crítica era, podemos continuar o raciocínio, o entrecruzamento e a confusão do valor literário da obra com seu valor comercial, achando esses fatores pelo menos contrários ou contraditórios, o que revela, por fim, a crença na autonomia literária e em uma suposta situação à margem da arte em relação aos circuitos de circulação das mercadorias. Na sequência disso, apresenta o paradigmático “caso Leminski”:

ao receber o telefonema do mariano  
pensei também no leminski  
alvo mais recente  
no caso dele o ataque tem sido mais pesado  
talvez pelos 80 mil vendidos  
leminski ganha marca laranja com bigode  
e por que será que não comemoramos  
só um pouquinho  
o fato de ele ser editado?  
*distraídos venceremos* era só lenda ou xerox  
porque nem na estante virtual

---

singular-pluralidade” e que “nunca constituem um património” (DI LEONE, Luciana. “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia, 2015, p. 133).

<sup>872</sup> GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*, 2014, p. 71.

mas agora que tem leminski  
ouço as sirenes ao fundo  
é que virou mercadoria dizem  
acusado de ter entrado na lista  
dos mais vendidos  
como se o termômetro para julgar o leminski fosse  
o fato de ser vendido  
e não pode vender?  
por que a poesia deve ser tão rara assim?<sup>873</sup>

O sucesso de um livro de poemas ou, simplesmente, sua venda parece colocar em xeque o edifício de uma concepção ainda romântica da poesia, aquela que diz respeito a sua incompreensão ou dificuldade perante a sociedade, que outorga, ao mesmo tempo e dada essa raridade, o seu valor num pequeno círculo de iniciados: os leitores de poesia, os poetas, os críticos. Um fundamentalista responderia as perguntas de Marília Garcia dizendo que a poesia não pode vender para continuar precisamente sendo poesia, que a poesia deve ser mesmo tão rara assim para manter a sua essência e pureza. Por que a poesia deveria se manter alheia ao grande público, se reservando do temido pecado que para ela significaria virar popular ou produto de venda massiva? Existe no campo poético uma equação que afirme que quanto maior número de exemplares vendidos, quer dizer, quanto maior quantidade de leitores, menor valor artístico, menor qualidade poética? Deveria ser a poesia uma coisa clandestina, tal e como descreve a própria Marília Garcia no poema “Uma mulher que se afoga” que é a revista *Orígenes* em Cuba, vendida de forma ilegal, seu preço sendo uma “parte em dólares e outra parte / em sabonete xampu papel / higiênico pasta de dente caneta e papel”<sup>874</sup>?

A partir da permutação da pergunta “quanto vale a poesia?” por “quanto custa a poesia?”, Paula Glenadel em *O preço da poesia*, afirma que a indagação mais instigante que a poesia propõe, ainda hoje, é sobre o valor do valor<sup>875</sup>. A pergunta pelo valor que tentei recuperar dos poemas de algumas poetisas brasileiras contemporâneas é a pergunta nietzschiana sobre a origem do valor, sobre o histórico *pathos de distância* dos “bons”<sup>876</sup>. E é nessa origem excelsa que se encontra algo que ainda perdura, seja como resto ou rastro, no poema: o sagrado. “Se consagrar (*sacrare*)”, nos dizia Giorgio Agamben em “O que é um dispositivo?”, “era o termo

---

<sup>873</sup> GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*, 2014, p. 72-73.

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>875</sup> GLENADEL, Paula. *O preço da poesia. Pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura*, 2011, p. 41.

<sup>876</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma Polêmica*, 2015, p. 17.

que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens”<sup>877</sup>. E continuava:

Pode-se definir religião, nessa perspectiva, como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: por meio de uma série de rituais minuciosos, diversos segundo a variedade das culturas, que Hubert e Mauss pacientemente inventariaram, o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.<sup>878</sup>

Mas, contrapor a poesia desse modo ao dinheiro e ao trabalho enquanto emprego assalariado e assentado na eficácia da produção não seria colocá-la do lado do bom e dos bons e fazer dos seus dilemas problemas do ressentimento? Não seria estabelecer, no seio do poema, uma dívida com o mundo ao redor e, nas poetas, uma espécie de culpa ou, pelo menos, uma responsabilidade ou dever, uma dívida? Se agora lembrarmos o começo do texto e a *Genealogia da moral*, entraria o poema nas coisas que tem seu preço e podem ser pagas, a partir das operações de valorar, medir, avaliar, comparar e calcular, comprar e vender? E, nesse sentido, são as poetas assimiláveis à definição nietzschiana dos/das artistas, aqueles/as que “necessitam sempre de uma proteção, um amparo, uma autoridade estabelecida: os artistas não se sustentam por si sós, estar só vai de encontro a seus instintos mais profundos”<sup>879</sup>? Poderíamos pensar, para sair do impasse, que é precisamente a obliteração sacrificial dos fundamentos da poesia, o trabalho e o dinheiro que a tornam possível, aquilo que faz com que o poema conserve nele, ainda hoje, algo da aura do sagrado porque esse apagamento o qualifica, em aparência, como divino dado que surgiu *ex nihilo*, do nada, sem trabalho remunerado a partir da x quantidade de tempo dedicado ao seu fazer e porque, graças a isso, pode se opor à religião contemporânea que segundo Walter Benjamin – conforme a leitura agambeniana – é o capitalismo, “a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, pois não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro. Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro”<sup>880</sup>. Contra esse governo das coisas e dos sujeitos que é a forma econômica que a política tem hoje – ou, melhor dizendo, oikonomica, sendo a *oikonomia* “um

<sup>877</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”, 2014, p. 45.

<sup>878</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>879</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma Polêmica*, 2015, p. 84.

<sup>880</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Sobre crise, história e arte – Peppe Savà entrevista Giorgio Agamben”, 2012, p. 6.

conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”<sup>881</sup> –, a arte seria a religião do poema que permitiria esse deslocamento valorativo a partir da troca do sacrifício do custo (do tempo e do dinheiro) por algum ideal da resistência, seja “invenção” ou “inspiração”. A profanação a ser feita se ocuparia de desvendar esse paradoxo estético para estabelecer, na contingência do *sempre*, o estatuto da obra enquanto produto de um fazer, o próprio peso e preço do poema.

---

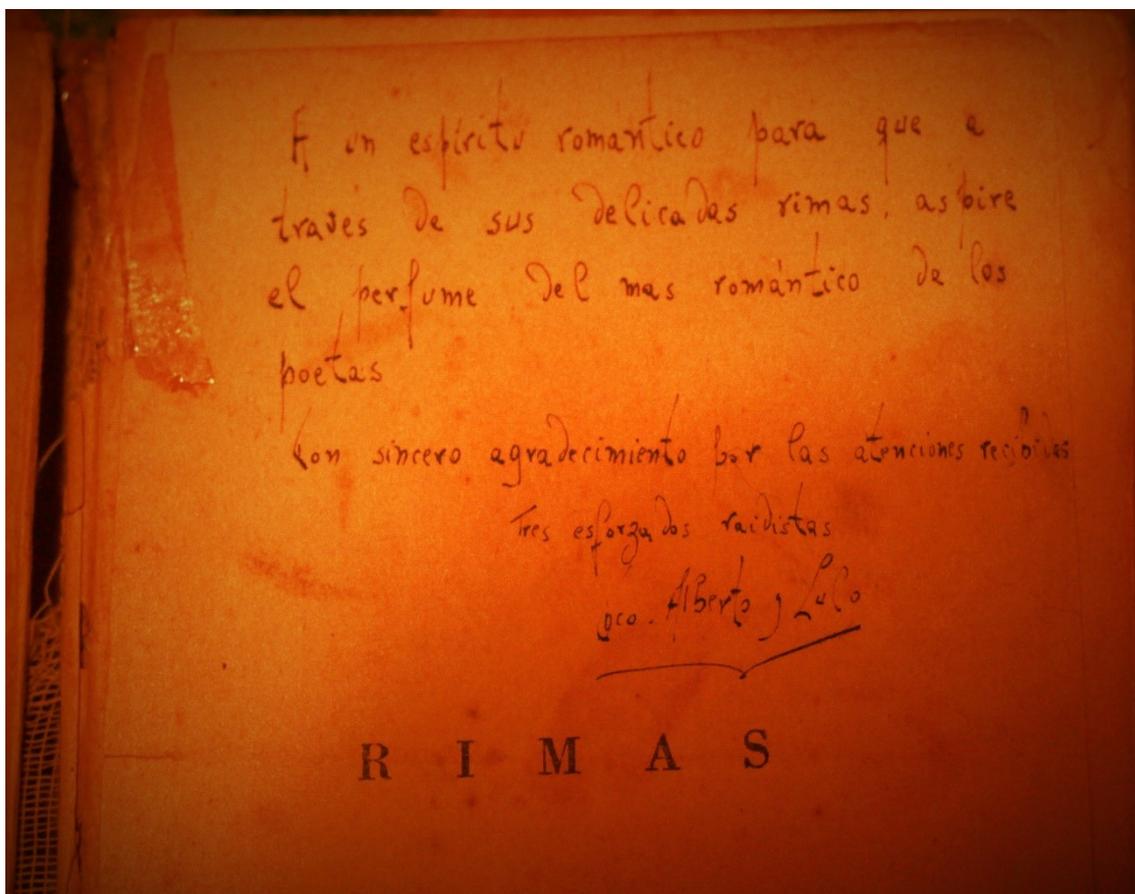
<sup>881</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”, 2014, p. 37.

## Dedicatórias

Por que são dedicados os livros? Se dedica o livro em si, enquanto objeto cultural, fetiche simbólico e econômico, ou se dedica o seu conteúdo, sua – por assim dizer – “essência”?, como é esse cruzamento entre o peso do poema e seu preço?, e como é aquele outro cruzamento entre afeto, dívida e dom? Por último, as dedicatórias se apagam ou se cortam? Modifica a leitura esse texto agregado, esse suplemento autógrafo? Pode ser vendido um livro dedicado?

A edição das *Rimas* de Bécquer que eu guardo como um tesouro na minha biblioteca tem a capa florida, várias folhas soltas e a lombada um pouco aberta. O afeto, como o tempo, com sua intensidade desgasta aquilo do que se apropria. Na primeira folha, com letra fina e estilizada, deixa-se ler ainda essa dedicatória:

Figura 43: Edição própria das *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer  
Fonte: acervo pessoal



O livro circulou bastante. Os nomes escritos sobre as páginas são vários e a sucessão deles é perpassada pelo sexo, uma genealogia difusa de sobrenomes, e o incesto, a endogamia classista: Silvia Inés Monserrat Llan de Rozas, Mucha e J. M., Felicitas Silvia Roza Llan de Rozas Oliver Merlo, Nedda e Alberto (no dia da primavera de 1948 e um “Para ti” do lado do primeiro verso do poema), Graciella y Ernesto, uma F. num coração com uma outra letra rasgada, a dedicatória original da rima LXXXIV “A Casta” apagada e corrigida: “Gladys”. Em muitos dos poemas, acima da numeração que serve de ordem e título, aparecem várias linhas ou cruces – tímidas na maior parte das vezes, remarcadas em outros casos –, uma, duas ou três cruces, como se através delas os leitores fossem marcando uma gradação das preferências e identificações ou, talvez, um código pessoal e secreto, que só a eles pertencesse, alheio ao mundo ao redor. Em algumas das rimas, linhas curvas marcam as sílabas e com elas o ritmo e a métrica dos versos: poemas memorizados, ditos ao ouvido do outro. Sobre alguns adjetivos recorrentes aparecem correções: assim, os olhos já não serão azuis, e sim pretos e belos como os do amado. No final de um verso (“Y sonó un beso”), com caneta azul, desce uma seta: “¡hay!”. Na entrada “insignificante” do *Diccionario de separación*, Andrés Gallina e Matías Moscardi distinguem na configuração da memória amorosa pós-ruptura entre o macro e o micro. Os livros dedicados entram na primeira categoria:

lo macro puede suprimirse fácilmente: metemos en una bolsa negra todos los objetos que nos hagan acordar al otro, borramos cualquier rastro de la computadora –fotos, mails–, regalamos prendas, libros dedicados, lo que sea. Y con eso suprimimos a gran escala los fantasmas de la memoria.<sup>882</sup>

“La muerte tiene una relación inmediata con la economía: se llama *herencia*”<sup>883</sup>, afirmou Moscardi numa das suas colunas no blog da livraria Eterna Cadencia. Esse livro não pertenceu – talvez até o último momento e pelo desapego de uma herança – a esse exorcismo de fantasmas. Esse livro foi passando de geração em geração e nele se murmuram os amores de uma família toda.

Nos diários de Emilio Renzi há três cenas sobre a dedicatória que quero resgatar agora:

Miércoles 19

Estuve también parte de la noche urdiendo dedicatorias del libro que todavía no publiqué ni terminé de escribir. ¿No hay, en esas imágenes en las que uno entrega personalmente un libro que ha escrito a un amigo –o a alguien– y le firma un ejemplar luego de escribir una frase, un remoto sentido de la

---

<sup>882</sup> GALLINA, Andrés e MOSCARDI, Matías. *Diccionario de separación: de Amor a Zombie*, 2016, p. 122.

<sup>883</sup> MOSCARDI, Matías. “Las víctimas de la espera. Sobre la novela de Shirley Jackson”. *Eterna Cadencia*, 29 de setembro de 2017.

literatura? Escribimos siempre para personas concretas y se podría escribir un ensayo sobre el sentido de las dedicatorias.<sup>884</sup>

Viernes 24

Las dedicatorias firmadas tienen una técnica que es infalible: dedicar el libro como si uno agradeciera los méritos del *otro* (es decir, de aquel a cuyo nombre entregamos el libro por escrito).<sup>885</sup>

*Martes*

*Serie B.* Anoche David. Fui a verlo por una reunión con León. Me recibe con una sonrisa enigmática. «A vos te gusta Borges, ¿no?». Yo sigo caminando hacia el medio del departamento y veo un libro sobre el escritorio. «¿Qué trampa me estás preparando?», le digo. David se tira hacia atrás mientras agarra el libro y me golpea, ofendido, el brazo. «Pero no, viejo», dice. Después gran confusión mía, que trato de exagerar mi agradecimiento para disipar el malentendido. Me ha regalado la primera edición de *El idioma de los argentinos*, con la dedicatoria de Borges, a la que él le agregó otra, escrita con grandes trazos. Me doy cuenta de que robó el libro a José Bianco porque conozco el modo en que Pepe encuaderna los libros, pero no le digo nada. De modo que la situación múltiple. David roba un libro y luego me lo regala, y como arma una puesta en escena sin decirme nada, yo actúo defensivamente porque le conozco las mañas. Para esto León tarda (al final no viene) y David vuelve a demostrarme su amistad al recordar nuestro viaje por la ciudad el domingo pasado. Vuelvo caminando despacio por Viamonte y en casa me está esperando León, sorpresa, que repite la escena anterior: León me ofrece regalarme una biblioteca (porque tengo los libros apilados en el piso) y entonces trato de ser ecuánime.<sup>886</sup>

O autor sem obra imagina as futuras dedicatórias que escreverá sobre um livro ainda não publicado, tentando ver ali um sentido da literatura. Deduz, além disso, uma técnica que resulta infalível: fazer do outro os méritos próprios, fazer do outro a autoria do próprio livro. Mas, por que infalível? Infalível a quê ou contra quê? A técnica de David Viñas também se apresenta infalível embora seja completamente diferente: sua dedicatória aparece como uma apropriação (que, segundo Renzi-Piglia, não poderia ser outra coisa que um roubo) do livro alheio já dedicado. Nessa dedicatória, Viñas se apropriou não apenas do livro senão da dedicatória anterior, fetichizando-o ao quadrado e potencializando no saber compartilhado não-dito (os dois sabem que o livro pertenceu a Pepe Bianco) o afeto reunido no objeto. Na amizade que se cristalizava nesse exemplar de *El idioma de los argentinos* agora se guardava outra, mais presente e por isso, talvez, mais urgente.

---

<sup>884</sup> PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, 2015, p. 263

<sup>885</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>886</sup> PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, 2016, P. 67.

Outra cena de dedicatórias, com Borges como fantasmal protagonista, é relatada por José Emilio Burucúa em *Excesos lectores, ascetismos iconográficos. Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes*:

Cierto día, sabedor de cuando sucedía en el lugar, un joven alumno (y era Pablo Gianera...) de la cátedra de literatura inglesa se acercó al mostrador y dijo: “Fíjense lo que me dieron cuando pedí el *Finnegan’s Wake* de Joyce”. Era la primera edición neoyorkina de 1939. Lleva una dedicatoria: “Para Georgie” y, en la misma hoja de portada, varios números de páginas que corresponden a palabras allí descubiertas, escritas con una letra diminuta y prolija. Georgie no es sino Jorge Luis Borges, quien encontró en el libro y transcribió, entre otros nombres, el de Lonnot, utilizado más tarde para llamar con él al detective de *La muerte y la brújula*. Borges, profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, había donado su ejemplar de *Finnegan’s Wake* a nuestra biblioteca. Agradecí por carta al muchacho el hallazgo de esa primicia. Puse el ejemplar de inmediato en la reserva.<sup>887</sup>

Borges, que muitas vezes falou contra as tentativas de Joyce no relato<sup>888</sup>, doou o livro dedicado por alguém próximo (o chama de “Georgie”, como era conhecido pela família) para a biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras, seu local de trabalho. Irritado com a leitura do *Finnegan’s Wake* ou com quem tinha dado o livro para ele, o gesto de Borges evidencia a escassa importância da dedicatória como protetora do des-preço em potência do livro.

Genette distingue entre as dedicatórias de obra e as dedicatórias de exemplar. A multiplicação dos exemplares no desenvolvimento da imprensa trouxe, conseqüentemente, um aumento das dedicatórias de exemplar na busca da singularização do idêntico. Essa parte autógrafa e única que era agregada ao exemplar, então, incrementava seu valor e, antes dos direitos de autor, constituía uma espécie de crédito na conta do autor. Paradoxalmente, as dedicatórias de exemplar costumam durar muito mais do que as dedicatórias de obra. As primeiras serão sempre destinadas a alguém vivo e humano, e são, ao mesmo tempo, o fechamento de um ato simbólico e de outro efetivo que consagra a entrega em posseção do livro dedicado.

---

<sup>887</sup> BURUCÚA, José Emilio. *Excesos lectores, ascetismos iconográficos. Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes*, 2017, p. 158.

<sup>888</sup> No final de “James Joyce”, publicado em *El Hogar* no dia 5 de fevereiro de 1937, lê-se: “La fama conquistada por el *Ulises* ha sobrevivido al escándalo. El libro subsiguiente de Joyce, *Obra en gestación*, es, a juzgar por los capítulos publicados, un tejido de lánguidos retruécanos en un inglés veteado de alemán, de italiano y de latín” (BORGES, Jorge Luis. “James Joyce”, 2003, p. 251). Dois anos depois, no dia 16 de junho de 1939, com o livro em mãos, publicou na mesma revista, uma resenha terrível: “*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes. No creo exagerar. (...) Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego” (BORGES, Jorge Luis. “El último libro de Joyce”, 2003, p. 436).

O que se busca do outro, no caso da dedicatória de exemplar, é a leitura. Por isso, talvez, seus astros sejam a falsa modéstia e a desculpa, *captatio benevolentiae* autógrafa. O registro da comunicação que se estabelece é o da intimidade, a confidencialidade e a privacidade. Genette recolhe em *Umbrables*, o texto que venho citando, essa anedota de Gide: “Sabemos también que Gide había hecho en 1922 una venta pública de una parte de su biblioteca, y en particular de todos los libros dedicados de antiguos amigos con los que se había malquistado. Uno de ellos, Henri de Régnier, se vengó enviándole *no obstante* su libro siguiente, pero con esta dedicatoria: «A André Gide, para su próxima venta»”<sup>889</sup> (2001, p. 199). Não é sempre gratidão o que aparece na cena da dedicatória.

Para completar o corpus de textos do seminário que a Professora Susana Scramim ofereceu no primeiro semestre de 2016 no Programa de Pós-graduação em Literatura, adquirimos vários dos livros através de Estante Virtual. Ali achamos *Saxífraga* (1993), *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005) de Claudia Roquette-Pinto. Todos vinham da livraria Berinjela, um dos sebos mais famosos do centro de Rio de Janeiro, frequentado por poetas e críticos e casa editora da revista *Modo de Usar & Co.* Carlito Azevedo, um desses ilustres frequentadores, assinava as orelhas de *Saxífraga*. Ali associava a poética de Roquette-Pinto, num primeiro momento, com os objetivistas ao praticar “uma operação que consiste em isolar os objetos de seu contexto original, que os banaliza, para observá-los (e dá-los a ver) em sua inteira estranheza, *coisa-em-si*”<sup>890</sup>. O trato com as palavras, o preciosismo do vocabulário e a raridade da imagem, porém e num segundo momento, a aproximavam ao barroco para, em uma última instância e sempre segundo Carlito, se aproximar da versatilidade do contemporâneo. Na orelha de *Corola*, Régis Bonvicino acentuava em Claudia, também, “[o] impulso de ser contemporânea, de estar no seu tempo. Algo raro entre os poetas brasileiros, habitantes do passado, recente ou remoto”<sup>891</sup>. O texto de Régis fechava-se com uma data: 5 de outubro de 2000. Do final do mesmo mês, dia 31, é a seguinte dedicatória:

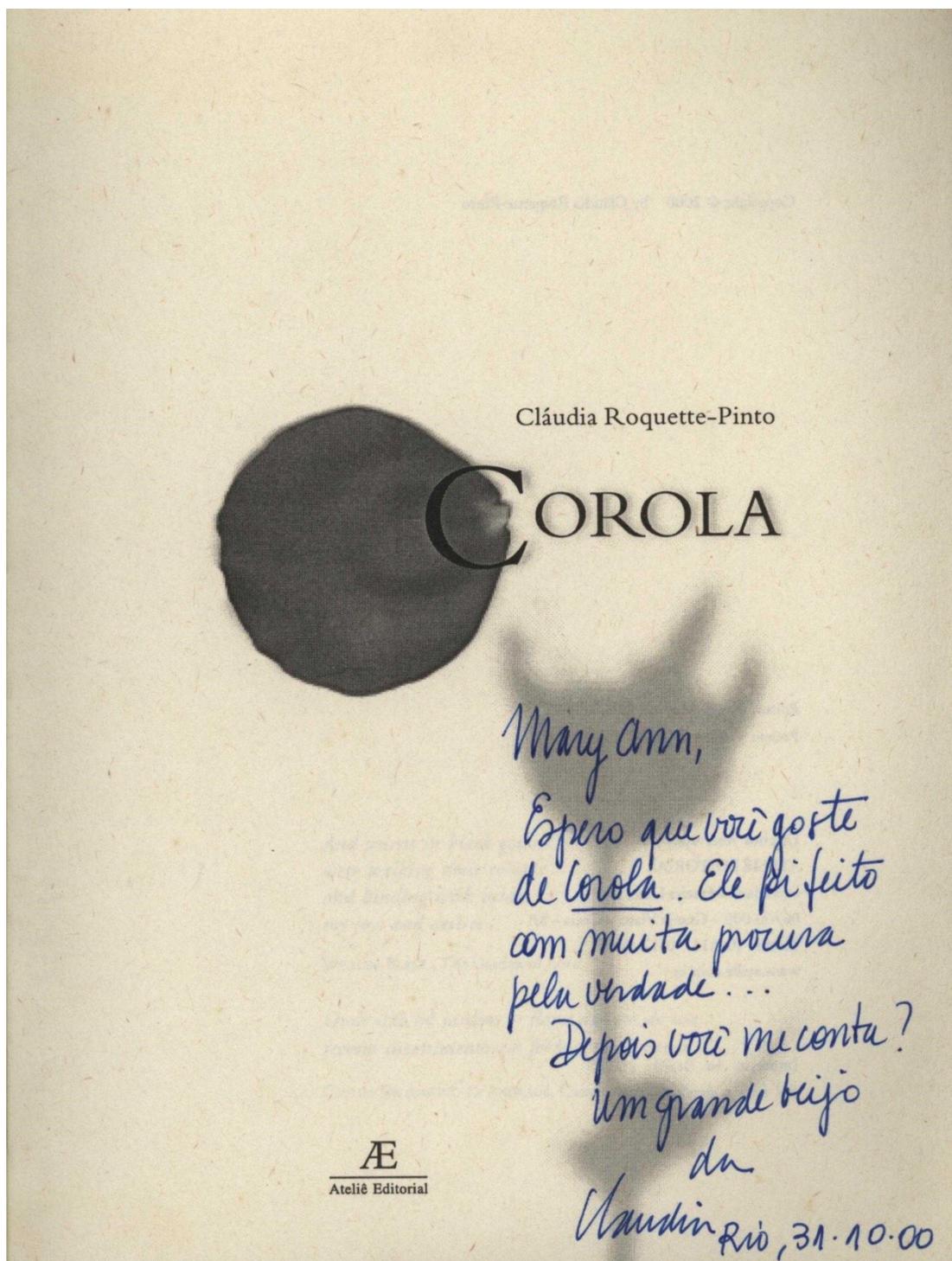
---

<sup>889</sup> GENETTE, Gérard. *Umbrables*, 2001, p. 199.

<sup>890</sup> AZEVEDO, Carlito. “*Saxífraga*”, 1993.

<sup>891</sup> BONVICINO, Régis. “Borboletas de «Wordsworth»”, 2000. Régis Bonvicino também assinaria o prefácio, intitulado “Sim”, de *Zona de sombra*, livro anterior de Claudia Roquette-Pinto, publicado em 1997. De modo similar à orelha de *Corola*, ali começava afirmando: “*Zona de sombra* confirma a Claudia Roquette-Pinto como um nome definitivo da poesia, não só contemporânea, brasileira”. E, pouco depois: “Claudia de *Zona de sombra* é a que – como em *Saxífraga* – opõe suas *particularidades* aos roteiros canônicos da tradição e das antitradições canonizadas, para criar uma poesia própria, original. Poesia da diferença, onde as ideias se relacionam, com intimidade, nas coisas das coisas” (BONVICINO, Régis. “Sim”, 2000, p. 7). Como acontece em muitas outras ocasiões com Bonvicino, aparece aqui a suspeita de estar falando mais dele mesmo que do objeto do texto ou, melhor dizendo, que o objeto do texto é ele mesmo e sua diferença radical se comparado com todos seus contemporâneos.

Figura 44: Edição dedicada de *Corola*, de Cláudia Roquette-Pinto  
Fonte: acervo pessoal



Na dedicatória, Claudia corre o véu do texto: foi feito a partir da busca da verdade. O excesso desse objetivo perseguido é o que, em última instância, oferece a Mary Ann: a dedicatória não só pede uma leitura como a guia, exige e demanda. Esse é o seu desejo. A espera

não é uma esperança e sim uma exigência: obriga ao outro, a leitora, a ler, a responder. Esse texto autógrafa da privacidade de um diálogo entre duas mulheres descobre, no registro da confiança e não no da modéstia, a urdidura do texto que antecipa. A pergunta já não será “quanto vale a poesia” mas “quanto custa a poesia?”:

Desprego as estrelas,  
deixo que elas  
rolem céu abaixo  
soltas do seu facho  
frio, iridescente,  
ricochete rente  
ao chão adormecido.  
Cobres,  
estrelas de pobre,  
moedas  
que dobram na queda,  
vão metal.  
O mesmo que falta  
às nossas mais altas  
intenções, e nos deixa  
(é sempre a mesma queixa)  
nesse vai-da-valsas:  
com as mãos repletas  
de palavras certas,  
de moedas falsas.<sup>892</sup>

Se grande parte da força do poema hoje está na pergunta sobre o valor do valor, a desmesura ou incomodidade do peso do poema levou o livro para o sebo. O poema, entre o afeto e a economia, pode apenas se definir como uma moeda falsa. E a moeda “não é um instrumento econômico, mas uma realidade essencialmente *política*”, como lembra o Comitê Invisível<sup>893</sup>. Declarando sua falsidade, essa moeda estabelece a possibilidade e a garantia de outra política, a política do afeto.

*Margem de manobra* significou uma ruptura na poética de Claudia Roquette-Pinto, até ali considerada, como disse Francisco Bosco bem no começo do seu texto na orelha do livro, “de tendência abstratizante”, deixando operar o “plano traumático do real”<sup>894</sup> no interior do texto. Se antes os objetos do fora apareciam estetizados como naturezas mortas, conforme Bosco, agora surgem na tensão entre a violência e o erotismo.

FEIJÕES arrancados da fava,  
carcaças das conchas

<sup>892</sup> ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*, 2000, p. 39.

<sup>893</sup> COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos. Crise e insurreição*, 2016, p. 98.

<sup>894</sup> BOSCO, Francisco. “Orelhas de *Margem de manobra*”, 2005.

sobreviventes das últimas férias.  
A tripa de papel encardido,  
abas roídas,  
à espera de cumprir sua promessa.  
Pedras, grampos, tampas de garrafas,  
toda espécie de quinquilharia plástica,  
toda espécie de insignificância que se seguem  
como frases,  
com banal simplicidade,  
unicamente iguais.<sup>895</sup>

Lia-se num dos últimos poemas de *Corola*, por exemplo, talvez como uma fotografia dos restos que ficam do dia numa feira. O abandono dos objetos numa cena vazia significa a última etapa do consumo. As críticas pela ampla presença das flores<sup>896</sup> e a delimitação estreita do feminino serão respondidas em *Margem de manobra* de um modo às vezes irónico (no final de “Mira”, um parêntesis revela a ironia: “sob a mira / de uma grande pena / a cabeça explodida / de uma (ah, sim, / novamente) flor”<sup>897</sup>), as vezes audaz, incluindo a leitura da violência do cotidiano (como acontece com “Sítio”, poema que abre o texto). Enfim, a chave de leitura que propõe Bosco, a partir de um lugar comum da crítica, também aparece na dedicatória para Júlia Studart:

---

<sup>895</sup> ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*, 2000, p. 107.

<sup>896</sup> Presença que possui, aliás, tons pizarnikianos, quando a insistência floral toca e fere, por fim, como no poema “últimas flores” de *Zona de sombra*: depois de contemplar uma pintura de flores, a voz dirige-se a um resto de cor amarela que ficou preso no vidro e diz o seguinte: “nunca mais olhar as rosas sem ferir-nos” (Ibidem, p. 53).

<sup>897</sup> ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*, 2005, p. 13.

Figura 45: Edição dedicada de *Margem de manobra*, de Cláudia Roquette-Pinto  
Fonte: acervo pessoal

Júlia Studart

MARGEM DE MANOBRA  
Cláudia Roquette-Pinto

para Júlia Studart,  
estas minhas  
"manobras à margem"  
com um abraço  
de

Cláudia Roquette-Pinto



aeroplano  
editora

Rio, set/05

Brincando com o título, Cláudia Roquette-Pinto fala de si e de seu lugar no contemporâneo. Brincando o título, oferece de novo a urdidura do texto. Em ambas dedicatórias, e nesse regime da confiança que instaura o texto, ela se expõe e do se expor exige ao outro. Nesse breve

momento do diálogo, poderíamos pensar, o valor que a dedicatória agrega não é um valor apropriável por uma das partes mas sim compartilhado e, por isso, o peso do poema é maior que seu preço. Mas, logo depois, fechado o diálogo, aparece o dom e com ele a dívida, o dispêndio e o des-preço. O livro, com sua dedicatória, é abandonado. Perde um valor (afetivo) para ganhar outro (econômico). A retirada do preço no desprez(ç)ão transforma-se num novo preço: aquele da venda, para dizer, no final e certamente de modo lacônico, que o afeto não tem valor algum em si, apenas como posterior suplemento do valor econômico: o fetiche. O ser-desnecessário do livro naquela coleção particular, que o levou à venda, enquanto lixo ou desperdício, adquire, como na fase final do capitalismo, uma ressignificação que agrega valor e o torna mais caro.

#### TUDO A PERDER

O que se ganha com tanta dureza,  
que moeda cobre essa aridez?  
Tufo de anêmonas na folhagem  
(a imagem no poema),  
rasgo de alegria dentro do dia,  
sem interesse em pedir comissão.  
Tudo é comércio.  
E o mundo, reduzido à sua matéria,  
é oco e sério como um corpo largado na cama  
(que não se ama), consumido.  
Eu quero os momentos de oásis,  
cada vez mais fugazes,  
da infância.  
Mas até as palavras embaçam,  
põem tudo a perder.<sup>898</sup>

Tudo é comércio, tudo está se perdendo, inclusive as palavras, essas moedas falsas do poema de *Corola*. O poema, dentro do estatuto do comércio onde também foi submerso, não ganha, perde: perde afeto, perde potência, perde alegria. “Mas na voz que canta tudo ainda arde / Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê?”, perguntarão os versos tirados de “O ciúme” de Caetano que, como epígrafe, inauguram a seção “Achados e perdidos”. A pergunta que abre “Tudo a perder” parece se revoltar contra os poemas anteriores de *Margem de manobra* (“Sítio”, dentre eles, por exemplo) e a pressão por fazer que a poesia responda à urgência do social imediato. Colocado à disposição dessa exigência, o poema começa perdendo, se tornando árido no contágio econômico. Economia e poesia são, para Claudia Roquette-Pinto, duas esferas distintas ou, melhor dizendo, duas esferas que devem permanecer distintas. Não há mais flores aqui: não poderiam crescer no espaço do poema reduzido à mimese da materialidade do mundo, cujas

---

<sup>898</sup> Ibidem, p. 16.

palavras, como o toque de uma cansado Rei Midas, apodrecem tudo. Diante disso, surge a utopia do retorno à infância, momentos idílicos ou ideais por serem pré-monetários, miragens do afogamento ou do sufoco.

A breve cena da dedicatória, esse “episódio da linguagem”, segundo Roland Barthes<sup>899</sup>, poderia ser imaginada como uma performance do afeto, um lugar de palavra e escrita que instaura, ao mesmo tempo, uma hierarquia (a técnica de Piglia dirigia-se a trapacear a assimetria de posições graças à confusão do valor) e uma micro-utopia similar ao abraço, gesto-lugar de reunião fugaz e total no e pelo contato do afeto que, por isso, se configura como uma súbita, frágil e intermitente comunidade que procura uma pequena – no entanto, autêntica – revolução: “mudar a experiência do tempo”<sup>900</sup>. A dedicatória, então, parece ser a encenação de uma inscrição, um gesto amoroso e um traço solene para ou por alguém ou algo e, por isso, não pode se manter silenciosa. Seu caráter performático faz coincidir seu sentido com o gesto e o traço que inscrevem seu surgimento. Não é uma cena vazia. Não é um sacrifício e sim uma consagração que exalta tanto o dedicado (o produto do próprio fazer, em alguns dos casos citados) quanto o outro, imediato proprietário do conteúdo dedicado e de um breve texto que justifica e robustece esse vínculo. Ou, talvez e mais precisamente, esse vínculo que o circuito fecha no contrato de leitura é o que a performance do traço exalta. Por que, então, incomoda ou dói achar à venda um livro dedicado? Porque, talvez, seja o decreto de um preço a um gesto amistoso. A amizade e o amor, os afetos, proverbialmente, não têm preço e é, aliás, essa distância do mercado do valor o que os configura numa economia particular.

---

<sup>899</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, 2006, p. 84.

<sup>900</sup> SCRAMIM, Susana e NICASTRO HONESKO, Vinicius. “Apresentação”, 2014, p. 9.

## Última cena

## Aura e pobreza

*Imagine-se um leitor do ano 2200 que queira ter uma ideia do que foi a França dos nossos dias a partir dos nossos melhores romances. Nem chegaria a perceber a miséria da habitação. As crises financeiras dessa época passariam quase despercebidas. Os literatos, aliás, nem de longe pensam em se ocupar de coisas de dinheiro.*

*Mort de la pensée bourgeoise. Premier pamphlet : La littérature*, Emmanuel Berl (citado por Walter Benjamin, em « O lugar do escritor francês na atualidade »)

*E cantei-lhe uma cantiga que poderia ser um canto de sereias, se quisessem convencer Ulisses a dar-lhes dinheiro.*

Carta de 26 de abril de 1937 a Grete Steffin, Walter Benjamin

*¿por qué no podemos ganar un poco de plata con nuestros libros?  
¿Dónde está escrito que no nos tiene que interesar el dinero?  
¿O alguien paga las cuentas con sonetos?*

Horario Fiebelkorn

*O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse.*

“A flor e a náusea”, Carlos Drummond de Andrade

“Mas o espantoso desenvolvimento dos meios ao nosso dispor, no que se refere à sua capacidade de adaptação e precisão, coloca-nos num futuro próximo perante transformações profundas da antiga indústria do belo”<sup>901</sup>, reza a citação de Paul Valéry que Walter Benjamin colocou como epígrafe do seu famoso ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”<sup>902</sup>. Essas transformações profundas, produzidas pela técnica, na antiga indústria do belo, tem a ver diretamente com o enfraquecimento da manifestação da aura da obra de arte. A reprodução da obra de arte por meios técnicos e de modo massivo significaria uma diminuição, desgaste ou extermínio da potência dessa “emanação espiritual”<sup>903</sup>, desse

<sup>901</sup> Paul Valéry. *Pièces sur l'art*, s.d., p. 103-104 *apud* BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, 2017, p. 9.

<sup>902</sup> O ensaio voltou à tona recentemente por conta dos leilões milionários das primeiras obras NFT (token não fungíveis), última dobra da arte digital. A partir dos mecanismos das criptomoedas, um arquivo informático fica armazenado numa cadeia de blocos, se tornando irreplicável. Desse modo nasce, na era digital, uma peça singular e a edição limitada, uma nova forma do colecionismo e um novo vínculo com um arquivo virtual. O *blockchain* devolveu a aura à obra de arte. Uma aura, conforme Jorge Carrión, não vinculada com o ritual ou com aquilo longínquo, mas com a exclusividade e com a lembrança (Cf. CARRIÓN, Jorge. “Walter Benjamin coleccionaría criptoarte: el aura llega a internet”. *The New York Times*, 11 de abril de 2021). Os NFT são a expressão mais radical de uma tendência em aumento: a procura de singularidade no oceano da oferta cultural e artística digital. E o capitalismo de plataformas – conceito que retoma de Nick Srnicek – soube muito bem aproveitar esse anseio e recolocar o valor na manifestação artística aurática.

<sup>903</sup> BENJAMIN, Walter. “Panorama imperial”. *Rua de mão única*, 2017, p. 23.

componente ou suplemento aurático<sup>904</sup>. Por mais perfeita que seja a reprodução, adverte Benjamin, “uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra”<sup>905</sup>. O aqui e agora da obra encerra a sua unicidade, a sua autenticidade, a sua singularidade, não reproduzíveis. Ali está o valor da obra de arte. “Até agora, a produção artística tem sido um tipo de produção simples de mercadoria (e isso ainda em plena sociedade do capitalismo tardio), em que os meios materiais de produção possuem um significado relativamente ínfimo para a qualidade da peça em produção”<sup>906</sup>, afirma Peter Bürger na *Teoria da vanguarda*. É a aura aquilo que faz de uma simples mercadoria um fenômeno ou artefato artístico? É a aura apenas o suplemento do valor ou, antes, o espírito santo da obra?

No campo da poesia, como os poemas são bens que precisam ser reproduzidos para atingir seu público e valor, e não há poemas falsificados de um poema dito verdadeiro, pelo menos não de um modo literal, a aura não estaria no poema mesmo, e sim no/na poeta, na figura do/da poeta como pessoa singular. Salvo que participássemos do Congresso de Literatura de César Aira, a aura da poesia – sendo a aura definida como “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”<sup>907</sup> – está naquilo que é único, autêntico, irreproduzível: o/a Poeta. Desse modo, aquela “capa que o envolve”, o valor e/ou a aura estaria na pessoa praticante da Poesia, o/a Poeta, mais do que na sua obra, o poema, gerando a fusão ineludível do que se

---

<sup>904</sup> Quando aproxima Roland Barthes de Warburg, Fabián Ludueña Romandini o afasta de Benjamin, no que tem a ver precisamente com a aura: “para Warburg, nem todas as imagens entram dentro do conjunto das *Pathosformeln* que ele, tão laboriosamente, buscava isolar. Mas, uma vez localizada uma forma investida com a catexia do tempo, era impossível que não tivesse *páthos*. Pois bem, Barthes sustenta que os tempos modernos podem lograr esse efeito. A época da grande indústria tem dois corolários paradoxais: contra Warburg, a imagem pode perder seu *páthos* (polo ideológico); contra Benjamin, quando mais tarde Barthes estuda a fotografia, a imagem não tem por que perder sua aura (polo em favor da técnica)” (LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Altas. Glosas sobre Aby Warburg*, 2017, p. 65). Para Barthes, desse modo, seguindo o raciocínio proposto por Ludueña, haveria um grau zero da gestualidade sem *páthos*, que poderia conservar, porém e ainda, sua aura. Com isso, não distancia técnica de aura.

<sup>905</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, 2017, p. 13. O trabalho de um dos seus contemporâneos seria quase impossível sem essas reproduções e por isso teve um olhar mais bondoso: “O progresso da fotografia e da técnica reprodutiva, que tornou possível uma sinopse (impensável até alguns anos atrás) das obras de arte, que não levava em consideração nem a sua origem técnica nem o seu pertencimento temporal e geográfico, nos obrigou a comparar, por exemplo, a identidade interna e a consciente conformidade interior de Donatello com o *pathos* da linguagem gestual que é levada ao extremo nos sarcófagos”, escreveu Aby Warburg numa nota complementar a “O antigo romano na oficina de Ghirlandaio” (2018, p. 208).

<sup>906</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, 2012, p. 65.

<sup>907</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, 2017, p. 17. Essa definição da aura também pode ser achada em *Rua de mão única*, quando Benjamin descreve a primeira impressão de uma vila, ainda longe dos efeitos do hábito: “O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma vila, de uma cidade no meio da paisagem, é o fato de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação com o que está próximo. Ainda não se fizeram sentir os efeitos do hábito”. (BENJAMIN, Walter. “Perdidos e achados”. *Rua de mão única*, 2017, p. 40). Já em *Infância berlinense: 1900*, a definição da aura aparece como uma característica do próprio Benjamin enquanto criança doente: “Eu ficava muitas vezes doente. Daí vem talvez aquilo que todos veem em mim como paciência, mas que na verdade não corresponde a nenhuma virtude: a tendência para ver as coisas que para mim são importantes aproximarem-se de longe, como as horas se aproximavam da minha cama de doente” (BENJAMIN, Walter. “A febre”. *Infância berlinense: 1900*, 2017, p. 88).

faz e do que se é, apagando as fronteiras na auto exposição “criativa”. E, por isso mesmo, e à diferença das outras artes, o declínio da aura na poesia é menor ou mais imperceptível. Com isso, o/a Poeta conserva sua existência única, sua distância e distanciamento do mundo ao redor, seu valor de culto. Inclusive na figura de Poeta mais contemporânea dentre os contemporâneos (um tributário do gênio não original, por exemplo) há resíduos do aurático, sobrevivências da Renascença, do Romantismo, da doutrina da arte pela arte e da “teologia negativa”<sup>908</sup> da autonomia, sobrevivências então das divisões do trabalho de outrora. Nesse sentido, será possível trocar “cinema” por “poesia” na seguinte afirmação benjaminiana: “O cinema responde à minimização da aura com uma construção artificial da *personality* fora do estúdio”<sup>909</sup>? No momento em que o aurático perde consideração na figura do/da Poeta, outras análises são imagináveis, mais *humanas*<sup>910</sup>. O estudo da relação da poesia com o trabalho e com o dinheiro só é possível uma vez que a aura do/da Poeta é suspensa ou apagada, inclusive momentaneamente (caso contrário, com a perda total da aura, sem restos nem resíduos, teríamos apenas mais uma mercadoria, publicidade ou jornalismo?), porque é precisamente o ocultamento do trabalho a condição da aparição da autonomia e, conseqüentemente, da aura. Por fim, se um historiador da arte (e da poesia) é “também um historiador das técnicas desde que a arte se diz *technè* e desde que Walter Benjamin mostrou a imbricação fundamental das produções artísticas e dos modos de produção técnica”<sup>911</sup>, o que temos é outra história do poema. Quando surge o que chamei de an-aurático, outra música começa a ser ouvida, outras coisas aparecem, espectros do presente, fantasmas do passado, dívidas do porvir.

Se, conforme Bürger, “na estética da autonomia está implícita uma determinação da função da arte”<sup>912</sup>, e se “ela é concebida como aquela esfera social que se destaca do cotidiano burguês, ordenado segundo a racionalidade de fins, achando-se, justamente por isso, em posição de criticá-lo”<sup>913</sup>, a saída proposta pelo an-aurático procuraria reunir a arte ao mundo de ação do cotidiano e fazer dela um aparato óptico. O vínculo com o trabalho e o dinheiro não destrói a aura da poesia ou do/da poeta, mas deixa ver sim o estatuto que sustenta o poema no capitalismo

---

<sup>908</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, 2017, p. 19.

<sup>909</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>910</sup> Susan Buck-Morss chama precisamente a atenção para o fato de as operações do cirurgião e do *cameraman* serem, segundo “A obra de arte...”, “não-auráticas” no sentido de “intra-humanas”: “elas “penetram” o ser humano; contrastadamente, o mágico e o pintor confrontam a outra pessoa intersubjetivamente, “homem a homem”, como escreve Benjamin”. (BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia*, n. 33, agosto-dezembro de 1996, p. 34). Para Buck-Morss, esse não-aurático ajudaria “à compreensão sensorial do mundo exterior”, ao invés de ser uma “fuga dele, fantasmagórica ou narcisista” (Ibidem, p. 39).

<sup>911</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Comemorar sobre o fio”, 2019, p. 62.

<sup>912</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, 2012, p. 34.

<sup>913</sup> Ibidem, p. 34.

contemporâneo. Terá a aura, como se depreende da leitura de Adorno do texto benjaminiano, uma função contrarrevolucionária? Se o último avatar do aurático, a arte pela arte, se realiza na guerra, conforme Benjamin, o an-aurático permite ver o que vem depois da guerra (e do turismo): o desemprego, a precariedade. A aura ou o “fenômeno aurático”<sup>914</sup>, fruto dessa “ínfima centelha do acaso”<sup>915</sup>, aparece, na “Pequena história da fotografia”, relacionando técnica e pobreza. O raciocínio que conclui na definição de aura, nesse texto, é apresentado a partir do caso de Atget, pobre e desconhecido ator que, em Paris, sobreviveu “vendendo as suas fotografias a amadores pouco menos excêntricos do que ele”<sup>916</sup> por quase nada, muitas vezes pelo preço de um simples cartão postal ilustrado, e cuja obra, mais de quatro mil fotografias, foi valorada de forma póstuma, graças à publicação em Nova Iorque de uma seleção do seu trabalho. É ele que limpa, explica Benjamin, “e mesmo purifica, essa atmosfera [a atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha criado], ao iniciar a libertação do objeto em relação à sua aura”. “Mas o que é realmente a aura?”<sup>917</sup>, se pergunta Benjamin na sequência. E responde: “Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”<sup>918</sup>. A definição, próxima daquela já citada do outro ensaio, surge a partir do caso do fotógrafo amador que, por necessidade econômica, vendeu uma série imensa de fotografias cuja técnica e temática permitiram respirar a aura dos locais de uma maneira antes insuspeitada. Se intuí, no raro caso de Atget, uma dissociação entre aura e valor: se as fotografias captaram uma determinada aura e a transmitiram, seu valor (estético e econômico) só viria depois de morto o artífice. Talvez por isso Benjamin escolheu, para chegar mais uma vez na definição de aura, o caso de um ex-ator, pobre, que encontrou na fotografia um meio de subsistência. Na pobreza descobriu o princípio, precisamente porque das fotografias de Atget o que foi banido, *num primeiro momento*, foi a riqueza da personalidade criadora.

Assim, a aura tem alguma coisa a ver com a pobreza. A mais pobre das artes é a poesia, o mais pobre dos artistas é o poeta. Nesse sentido, quando Peter Bürger afirma que “enquanto o mercado da arte se transforma cada vez mais em campo de especulação do capital internacional, virtualiza-se o marco normativo dentro do qual trabalha o artista individual”<sup>919</sup>, é difícil pensarmos a poesia dentro do conceito de arte que ele tem em mente. Longe parece se situar a poesia da especulação do capital internacional, no entanto estão aí as residências de

---

<sup>914</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, 2017, p. 60.

<sup>915</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>916</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>917</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>918</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>919</sup> BÜRGER, PETER. *Teoria da vanguarda*, 2012, p. 18.

escrita ou o *affaire* Glück<sup>920</sup>, por exemplo, para fundamentar tais afirmações. Seja como for, eis ali, na humildade da pobreza, um dos fundamentos da sobrevivência do fenômeno aurático na poesia, no/na poeta, no poema. Aliás, Benjamin recolhe um fragmento de uma matéria de jornal apócrifa incluída em “O poeta assassinado” de Apollinaire, muito sintomático:

Hoje em dia, os poetas só servem para receber dinheiro que, aliás, não merecem, porque quase não trabalham e a maior parte deles (com exceção dos cabaretistas e alguns outros) não tem qualquer talento, e, portanto, qualquer desculpa. E quanto àqueles que são mais ou menos dotados, esses ainda são mais perniciosos, porque não recebem nada nem se ocupam de coisa nenhuma, e cada um deles faz mais barulho do que um regimento inteiro... Toda essa gente já não tem qualquer direito a existir. Os prêmios que lhes são atribuídos foram roubados aos trabalhadores, aos inventores, aos sábios, aos filósofos, aos acrobatas, aos filantropos, aos sociólogos, etc. Os poetas têm impreterivelmente de desaparecer. Licurgo já os tinha expulso da república, agora temos de os escorraçar de toda a terra.<sup>921</sup>

Toda e qualquer aproximação com o dinheiro é um escândalo em se tratando de poetas, porque esse dinheiro não é ganho de forma merecida, sendo que não houve trabalho para consegui-lo. E se o poeta não tiver dinheiro e for pobre, também será outro escândalo, produzindo um exemplo ruim para a sociedade. Diante dessa paródia, Benjamin considerava “decisiva a ideia que o escritor tem do seu trabalho”, mais decisiva ainda se fosse um poeta quem legitimasse precisamente “essa noção do trabalho do escritor”<sup>922</sup>. Encontrava nessa exigência o perigo que a obra dos poetas representava para a sociedade burguesa.

Numa carta que Benjamin enviou a Horkheimer em outubro de 1935 evidencia-se que a situação da escrita desses ensaios foi a pobreza absoluta, a precariedade, a desolação<sup>923</sup>. Na

---

<sup>920</sup> Depois de ter ganho o Prêmio Nobel em 2020, Louise Glück – através de seu agente, Andrew Wylie – mudou de forma inesperada de casa editorial, na tradução e distribuição da sua obra em espanhol, de Visor – que traduziu sua obra durante muito tempo – para Pre-Textos, por motivos econômicos.

<sup>921</sup> Guillaume Apollinaire. “O poeta assassinado” *apud* BENJAMIN, Walter. “O lugar social do escritor francês na atualidade”, 2017, p. 153-154.

<sup>922</sup> BENJAMIN, Walter. “O lugar social do escritor francês na atualidade”, 2017, p. 169.

<sup>923</sup> Nas cartas trocadas com Gretel Karplus pode-se seguir também o percurso dessa última década na vida de Walter Benjamin, de 1930 a 1940, década de uma existência muito precária. Essa correspondência esteve marcada pela amizade e, decorrente disso, pelo dinheiro: Gretel enviava, muitas vezes, uns “papezinhos cor-de-rosa” junto com as cartas, vales postais, isto é: dinheiro, fossem pesetas ou francos, para os gastos do dia a dia de Benjamin: “Cada uno de estos giros es para mí como una pequeña maqueta de una existencia a salvo, y acaso ocurra con ellas lo mismo que con las pequeñas maquetas de casas de los arquitectos, que a menudo parecen mucho más encantadoras que la vida que, más tarde, se desarrollará en las reales”, dizia um Benjamin agradecido na extensa carta do dia 10 de junho de 1933 (ADORNO, Gretel & BENJAMIN, Walter. *Correspondencia*, 2011, p. 77). Como se fosse uma criança – ela o chama de “filho”, por exemplo, na carta do dia 17 de junho de 1933 – ou um membro próximo da família, Gretel Adorno se preocupava muito com a economia do seu amigo, sempre no limiar do “mínimo de subsistência”, se sentia responsável da vida dele, aconselhava planos, recomendava contato com algumas pessoas ou insistia em alternativas de sobrevivência: “Ojalá fuera rica para poder ayudarte o que al menos tuviera unas lindas joyas que mandarte para que las empeñaras. Aunque no sé cuál es la relación directa, me siento culpable por tu destino. Detlef, tengo tanto miedo por tí”, escrevia Gretel na despedida da carta do dia 2 de abril de 1935 (Ibidem, p. 235). No final da década, com a família Adorno morando já nos Estados Unidos, o país aparecia como “el terreno indicado para el desarrollo de nuevas actividades, donde se puede y hay que ganar dinero

carta anterior, Benjamin tinha enviado uma sinopse do projeto do *Livro das passagens* que, segundo começa dizendo agora, ganhava espaço “na economia da minha vida”. Depois disso, comenta sobre sua situação e a descreve para o seu interlocutor com minúcia:

Com isso, não quero atribuir-me qualquer espécie de mérito, mas apenas dizer-lhe que todo o auxílio que me possa conceder representará para mim um alívio imediato. Por comparação com as minhas despesas em abril, quando regresssei a Paris, reduzi drasticamente o meu orçamento. Vivo num quarto alugado em casa de emigrantes. Além disso, consegui ter direito a um almoço organizado diariamente para intelectuais franceses. Mas, por um lado, esse direito é provisório, e por outro só faço uso dele nos dias em que não trabalho na biblioteca, porque o restaurante é bastante longe. Menciono ainda, de passagem, que tenho que renovar a minha Carte d’Identité, mas não disponho dos 100 francos necessários. Também a inscrição na Presse Étrangère, que me aconselharam a fazer por razões administrativas, teve de esperar até agora, porque me faltam os necessários 50 francos. O que há de paradoxal nessa situação é que o meu trabalho nunca esteve tão próximo de ter uma utilidade pública como agora.<sup>924</sup>

Benjamin encontra nesses ensaios decorrentes do grande projeto e – especialmente na carta citada – em “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, um modo de subsistir. Aparece com mais urgência o vínculo econômico da escrita: precisa ganhar dinheiro com seus ensaios para sair dessas condições, “conseguir um mínimo que me permita ao menos pagar as minhas contas”, como escreveu para Scholem<sup>925</sup>. Nesse contexto, Horkheimer ganha força de mecenas. Estabelece-se com ele um contrato, uma dívida. De modo inverso, na carta, o beneficiário do empréstimo ou da escrita do texto não é o próprio Benjamin, e sim Horkheimer, o Instituto de Investigação Social e a sociedade toda. São as *tretas del débil*. A urgência da situação o levou a aceitar várias alterações, cortes, adendos e esclarecimentos, e a responder aos pareceres dos envolvidos no circuito da leitura e revisão (Klossowski, o tradutor do artigo para o francês, Adorno, Horkheimer e os demais membros da *Revista de Investigação Social*, dentre os outros editores das revistas onde o artigo não foi finalmente publicado). Os

---

y trabajar” (Ibidem, p. 287). A salvação do amigo incluía a salvação do (trabalho no) grande projeto, entendia Gretel Karplus e, a partir dela e de Theodor Adorno, Horkheimer, que procurava arrumar trabalhos no Instituto ou bolsas para Benjamin no exterior, porque soube, melhor do que ninguém, que esse trabalho – *O Livro das Passagens* – requeria um homem completo, dedicado 100% a ele.

<sup>924</sup> Walter Benjamin. “Carta a Horkheimer, outubro de 1935” *apud* BARRENTO, João. “Comentário”, 2017, p. 184-185.

<sup>925</sup> Walter Benjamin. “Carta a Scholem, outono de 1932” *apud* BARRENTO, João. “Comentário”, 2017, p. 276. Num texto retirado da versão de última mão de *Infância berlinense*, provavelmente de fins de 1932, “Pedintes e prostitutas”, Benjamin se encontrava, pessoalmente, com a pobreza: “Para as crianças ricas da minha idade, os pobres só existiam enquanto pedintes. E foi um grande progresso nos meus conhecimentos quando pela primeira vez a pobreza se me deu a conhecer na forma do trabalho mal pago e aviltante” BENJAMIN, Walter. “Pedintes e prostitutas”. *Infância berlinense: 1900*, 2017, p. 154).

trabalhos, vestidos de “roupas pobres”<sup>926</sup>, eram duramente criticados<sup>927</sup>. Mas Benjamin, em confiança a Scholem, encontrava certa “aura mágica” nessa precariedade da escrita sem apoio bibliográfico, devido a sua ousadia e impostura. Em Atget, desse modo, viu um espelho invertido, e na ousadia e irreverência camuflou uma poética da precariedade: aura e pobreza<sup>928</sup>.

Fruto das trocas com Adorno, é a revisão do ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” rabiscado por Benjamin em 1938, “Was ist Aura?” – resgatado por Raul Antelo na sua genealogia do conceito de autonomia, “Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia” – que acaba afirmando o que foi negado nas versões anteriores do ensaio: “Senza il cinema la decadenza dell’aura si farebbe sentire in misura non più supportabile”<sup>929</sup>. Se, como lembra no começo do texto o professor Antelo, “a autonomia é basicamente um conceito político”<sup>930</sup> e tem a ver, fundamentalmente, com o valor, a aura no último avatar benjaminiano será *realidadeficção*. Por isso, seguindo seu raciocínio, e para não apagar totalmente a potência autonômica da aura, isto é: seu componente político e econômico (oikos e polis)<sup>931</sup>, é que decidi grafar minha tentativa conceitual como o “an-aurático” e suspendê-la num limiar, retirando a poesia, o/a poeta e o poema da vitrine taxidérmica da Arte, para imaginar uma sucessão de cenas anacrônicas de poemas sujos pelo trabalho e o dinheiro do mundo precário.

Nem sempre o trabalho esteve tão fortemente especializado. Nem sempre a arte foi autônoma. Nem sempre a arte foi uma esfera descolada da práxis vital. Nem sempre a atividade artística foi compreendida como uma atividade distinta de todas as demais. Nem sempre o

---

<sup>926</sup> Expressão utilizada em carta a Gretel Adorno, 16 de maio de 1933, *apud* BARRENTO, João. “Comentário”, 2017, p. 278.

<sup>927</sup> Horkheimer relata para Adorno uma entrevista que teve com Benjamin. O primeiro medo era a influência – nefasta para eles – de Brecht sobre “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, que foi negada pelo próprio Benjamin, mas que, ainda assim, Adorno continuava lendo sob a forma de “restos sublimados de alguns motivos brechtianos”. O outro problema é a falta de fundamentos sólidos do trabalho fruto, precisamente, das faltas que atingiam WB na época: “Lo más deprimente es la sensación de que, en parte, las carencias están causadas también por las necesidades materiales por las que está pasando” (citado em: ADORNO, Gretel & BENJAMIN, Walter. *Correspondencia*, 2011, p. 281). A força produtiva, e até a forma, estava diretamente relacionada com as condições materiais dessa vida precária.

<sup>928</sup> Daniel Lesmes encontra na pobreza, aliás, a exigência que Benjamin colocava nos intelectuais e artistas: “conocer lo pobre que a fin de cuentas es y cuánto lo ha de ser aún para empezar de cero” (LESMES, Daniel. “La risa de paso. Hacia una politización del arte en Walter Benjamin”. *Boletín de Arte-UMA*, n. 38, 2017, p. 121).

<sup>929</sup> Walter Benjamin. “Che cos’è il aura?” *apud* ANTELO, Raul. “Autonomia, pós-autonomia, na-autonomia”. *Qorpus*, n. 10. s/p.

<sup>930</sup> ANTELO, Raul. “Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia”. *Qorpus*, n. 10, 2012. s/p.

<sup>931</sup> Dado que “a política tem hoje a forma de uma “economia”, a saber, de um governo das coisas e dos seres humanos” (SALVÀ, Peppe. ““Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro”. Entrevista com Giorgio Agamben”. Tradução Selvino J. Assmann. *Revista IHU online*, agosto de 2012), coloco esse nexos em itálico, para grafar ainda uma diferença.

aurático esteve vinculado à sociedade-voltada-aos-fins. Nem sempre o trabalho esteve vinculado ao dinheiro, sendo o tempo desse *sempre* o tempo arcaico-idílico da poesia. Essas são algumas premissas para situar no tempo histórico os problemas aqui abordados. A autonomia da arte está pressuposta na estética da mercadoria. O an-aurático talvez tenha tentado, parafraseando Rancière, se aproximar à supressão da poesia enquanto atividade separada, para assim devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido.

Agora, lembremos, com o Rancière das “Dez teses sobre a política”, que *demos* é uma parte da comunidade: os pobres. Os pobres, aqui, não se referindo à parte economicamente desfavorecida da população, e sim àqueles que não tem títulos para exercer o poder da *arkhé*, aqueles que não contam, aqueles que falam quando não devem falar, aqueles que tomam parte daquilo do que não fazem parte, aqueles que, por fim, existem como ruptura da lógica da *arkhé*, ruptura do começo, ruptura do mandato. Se essa ruptura, a democracia, começa com o assassinato do rei, temos uma separação simbólica do divino e do humano. A negação da *arkhé*, a an-arquia, seria a dimensão humana do poder, o humano não divino. Nesse sentido, se a técnica era a mínima parte humana da aura na teorização de Benjamin, e à técnica aparecia ligada à pobreza, no an-aurático teremos o humano não divino. Uma leitura an-aurática, por exemplo, veria que os/as poetas estão se dedicando a muitas outras coisas além do seu trabalho poético, precisamente para manter a possibilidade dele; veria a poesia como um trabalho e, precisamente, como *o trabalho (poético) sempre espera*; retiraria o caráter excepcional da poesia enquanto prática e do/da poeta enquanto ser-que-faz; leria como os/as poetas participam das coisas comuns; faria possível entender o poético como mais uma dentre várias ocupações; estudaria a questão das temporalidades (do trabalho, da ausência dele, da escrita) e dos espaços intersticiais; procuraria compreender a poesia como uma “maneira de fazer” em relação com outras maneiras de fazer; reporia em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens dos/das poetas; reinseriria a poesia de outro modo na economia das ocupações comuns, na partilha do sensível, evidenciando ao mesmo tempo os fundamentos da repartição dos domínios de atividade. Com isso, não só mudaria a figura da poesia, da/do poeta ou do poema; mudaria a ideia de trabalho e de dinheiro, de economia, em princípio, fazendo-os explícitos, encenando de forma pública um dos dramas do contemporâneo: o desemprego, o trabalho dito precário, intermitente ou intervalar.

O poema, escrita do tempo no tempo, aparece, desse modo, situado como roubo ou poupança diante do tempo da eficácia do emprego. O tempo é o capital único e precioso que o poema precisa. Do ponto de vista do lucro, o poema, embora seja outro tipo de produção e de

produto, está antes mais associado à preguiça do que ao emprego. Seu tempo, pobre consolo ou tímida revolta, requer, quer e imagina outro tempo: o tempo da escrita. O poema requer de um trabalho contra o trabalho e, por isso, de uma contra-economia. A partir da resposta de Victor Hugo a uma carta de um jovem operário parisiense, Rancière afirma, seguindo a leitura do caso publicado na imprensa operária: “Desgraciadamente la experiencia enseña suficientemente a los que no leyeron *La República* que, justamente, no es posible ser al mismo tiempo poeta y obrero, pensador y trabajador”<sup>932</sup>. Não é possível? Por que não é possível? Por que esses dois termos, poeta e operário, aparecem associados, geralmente, com o reino da necessidade, com a miséria? Que restos escondem tais denominações? É a poesia uma trilha para sair, embora metaforicamente, dessa miséria da sobrevivência, espécie de salvação metafísica, emancipação intelectual e/ou ruptura do processo de dominação social? Existe ainda a vinculação entre pobreza material e um severo juízo moral que, em todo caso, julga o trabalho poético? Quais as relações estabelecidas entre a força e a razão? E quais entre falta e dispêndio, dívida e sacrifício, fundamentos e horizontes respectivamente de muitas poéticas? Quanto vale o tempo livre ou des-ocupado? Por fim, a pergunta “quando o/a poeta escreve seus poemas?” não é nada inocente. Os/as poetas trabalham para escrever ou consideram a escrita um trabalho? Podem ser chamados – caso isso não fosse uma contradição nos termos – “proletários do pensamento” ou “proletários da arte”, operários cujo tempo não tem medida<sup>933</sup>? Se a definição da pobreza é puramente negativa<sup>934</sup>, estamos ainda no terreno da poesia ou, antes, de uma anti-poesia? O tempo da poesia é um tempo suspenso ou um tempo da suspensão? Se os operários estão fechados no círculo da procura e, por isso, para eles o trabalho é o princípio da alienação, dado que são os burgueses que *dão* o trabalho, a poesia – no caso de ser um trabalho – é alienante? Aliás, o adjetivo implícito na poesia é “burguesa” ou, antes, existe a possibilidade de uma “poesia proletária”, “poesia civil”, “poesia pobre”? Cabem esses adjetivos ou é a autonomia, precisamente, quem impede e repele qualquer qualidade adicional? Será a intensidade a resposta e solução de todas as perguntas?

Raros são os/as poetas que vivem da poesia (da *poesia em si*). A maioria vive de outros trabalhos, sejam relacionados, em alguma medida, com a poesia (o ensino, a vinculação com o mundo editorial, o jornalismo...), sejam totalmente alheios, encarnando, como define Guadalupe Chiotarrab, “modelos de identidad múltiple”<sup>935</sup> ou, como dizia Alan Pauls a

---

<sup>932</sup> RANCIÈRE, Jacques. *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, 2017, p. 40.

<sup>933</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>934</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida*, 2013, p. 175.

<sup>935</sup> CHIOTARRAB, Guadalupe. “Promesa y precariedad. Sobre las economías del arte”. *Jardines virtuales. Blog da Caja Negra Editora*, fevereiro de 2021.

respeito de Rosario Bléfari, um tipo de “artista multitasking”<sup>936</sup>. Todo poema está fundamentado nesse vínculo. E como tal, como fundamento, poucas vezes aparece exposto. Aura e pobreza, pobreza e aura: a poesia gera pobreza. O dinheiro, nesse caso, “no es y no podría ser sino la potencia de lo que es, la del privilegio y la explotación”<sup>937</sup>. Com os/as poetas, o salário retorna a sua etimologia primeira: sal. A moeda da poesia bem poderia ser o sal, cotidiano e inexato, sem o respaldo de autoridade alguma, sem vínculo com a religião, sem a função política de delimitar um território, sem a possibilidade de conservar o valor. Em certa medida, o poema salgado aproximaria a poesia da economia do escambo e apagaria – ou pelo menos dificultaria – a divisão do trabalho. Com essa moeda anacrônica voltaria também a primeira cena de escrita: a contabilidade da administração. Na sua origem, lembra Jean-Claude Trichet, “la escritura nació de la necesidad de guardar una huella contable escrita de los intercambios que se desarrollaban entre las ciudades urbanas y los agricultores del campo para su aprovisionamiento”<sup>938</sup>. Será também o ex-presidente do Banco Central da França e do Banco Central Europeu quem afirmará que “las obras de arte no pueden, tampoco, ser utilizadas como moneda, porque son diferentes entre sí por definición”<sup>939</sup>. Nessa diferencia essencial encontraremos a aura.

Mas o sal não constitui uma boa reserva de valor e o poema salgado não é mais do que uma pobre metáfora. Para Trichet a necessidade absoluta da moeda, materialmente considerada e feita, se justifica, dentre outras coisas e paradoxalmente, pela escrita, pela poesia:

(...) necesitamos absolutamente ese instrumento particular que es la moneda –y es esto lo que tenemos que entender– desde el momento en que estamos en sociedades diversificadas en las cuales toda la gente no hace las mismas cosas y algunos se especializan en la escritura, en la poesía, en las novelas, otros en el teatro o en lo que se llama, de una manera general, la cultura. Es preciso que esos escritores, esos poetas, esos comediantes puedan nutrirse, vestirse y alojarse.<sup>940</sup>

Porque existem, dentre outras ocupações, pessoas que fazem poemas, poetas, é que deve existir uma moeda, porque esses poetas precisam comer, se vestir e dormir bem. Quem diria, o edifício econômico da sociedade depende dos/das poetas! É porque a moeda faz funcionar o conjunto da sociedade que podem existir pessoas inúteis como os escritores, os poetas e os autores de teatro. Sem a divisão do trabalho não caberia a possibilidade de eles existirem. São, para

---

<sup>936</sup> PAULS, Alan. “El libro de la semana por Alan Pauls: “Antes del río”, de Rosario Bléfari”. *Télam*, 17 de fevereiro de 2017.

<sup>937</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>938</sup> TRICHET, Jean-Claude. *¡Dinero! ¿Para qué sirve?*, 2018, p. 15.

<sup>939</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>940</sup> *Ibidem*, p. 21.

Trichet, uma espécie de mais valor da moeda. Aliás, é culpa dos poetas, também, quando esse edifício treme porque os poetas, como Nicolas Oresme<sup>941</sup>, acreditam que a moeda não pertence ao Rei, ao Príncipe ou ao Estado: a moeda pertence à comunidade.

Menos *poético*, Diego Fusaro colocaria os/as poetas no trânsito do proletariado ao “preariado”, essa “nueva plebe precarizada post-burguesa y post-proletaria”<sup>942</sup>, consequência da destruição do trabalho permanente e estável operada pelas novas elites neo-feudais globalizadas. Quando substituído pelo trabalho flexível e precário, o trabalho deixa de ser um lugar de reconhecimento social, transforma até o sujeito político, dando espaço para “un nuevo tipo de subjetividad, el hombre inestable y manipulable, el cual se coloca en una posición de completa desventaja en diagrama de las relaciones de fuerza”<sup>943</sup> e a criação de uma nova classe servil mundial: a *pauper class global*, plebe precarizada e sem consciência.

Num mundo anterior, em “El rey burgués”, Rubén Darío fez do poeta um escravo, colocado como ornamento do jardim. A situação da servidão se justificava numa inferioridade técnica. O relato do modernismo hispano-americano unia o poeta, na condição de trabalhador, com o antigo escravo, e eram indistintas a miséria material da decadência moral. O poeta era poeta por decisão própria, mas era um ornamento pelo juízo do rei burguês, sujeito nascido do oximoro, da antítese ou do acaso. Era, em todo caso, essa técnica o que determinava a rima entre a pobreza e o poeta. O valor da pobreza do poeta está, precisamente, na sua técnica, na sua arte, no seu ascetismo. Agora, se isso que ele faz tem um valor, e não é um valor econômico, será um valor estético? Ou, antes, um valor de tipo moral? Se retirarmos a economia da arte, o que é que aparece? Uma leitura an-aurática persegue essa dúvida. Se a aura tem a ver com a pobreza, seguindo o raciocínio benjaminiano, porque se constitui na ausência, na suspensão ou no indeferimento do lucro, o que ilumina é a essência moral do valor estético. Muitas vezes escondido o trabalho artístico por trás do conceito de “dedicação”, sua reaparição coloca o poema no solo do materialismo – na “tradição da ateologia poética da modernidade”<sup>944</sup> – e evita as denominações *ad honorem*: ato de sacrifício, produto da inspiração, voluntariado vital, amor pela arte, etc.<sup>945</sup> Num mundo governado pela lógica do mercado, a poesia é uma atividade que não traz retorno algum. Aproximado dos desempregados, dos precarizados e dos pobres, o

---

<sup>941</sup> Matemático, economista e bispo, viveu em Normandia no século XIV. Entendia que “la moneda no es la propiedad individual del rey, el príncipe o del Estado, sino que pertenece por entero a la colectividad que la utiliza” (Ibídem, p. 27).

<sup>942</sup> FUSARO, Diego. “La nueva plebe precarizada”. *La Migraña... Revista de análisis político*, n. 19, 2016, p. 17.

<sup>943</sup> Ibídem, p. 18.

<sup>944</sup> ANTELO, Raul. “Poesia, paisagem, desapropriação”. *ALEA*, vol. 23/1, p. 30.

<sup>945</sup> Um as construções discursivas similares foram analisadas recentemente por Alexandra Kohan em “Eso que llaman honor es trabajo no pago”, matéria publicada em *elDiarioAr*, no dia 29 de junho de 2021.

trabalho da poesia em si perde toda função e utilidade, é um trabalho sem obra, gratuito, dadivoso, mero ornamento, que não procura perfeição transcendente alguma. Capital errante e inapreensível, a poesia não coloca o pão na mesa.

Mas será intelectualmente honesto aproximar a poesia do trabalho – ainda mais na autoexploração e no cansaço próprios de uma pandemia<sup>946</sup> –, qualificar a poesia como um emprego e os/as poetas como operários/as ou trabalhadores/as precarizados/as? Talvez a potência da poesia esteja mesmo nessa essência irregular (barroca), ociosa, não laboral, anti-produtiva, não lucrativa, não mesurável e, se o capital é o fundamento do trabalho, anti-capitalista. Em todo caso, esse suplemento misterioso ou mítico (embora agora secularizado, vazio, em decadência, mas ainda assim resistente: sacro sem conteúdo sacro<sup>947</sup>), aquele adendo que, vindo da tradição ou do passado aristocráticos da arte, a aura, dá um valor extra à coisa, é a sua mais valia, distancia, solene e moralmente, o/a poeta do mundo do trabalho. É a aura o que impede a aproximação da poesia com o trabalho, é a aura quem oculta a realidade da (própria) precarização. É a aura, então, uma autoridade anti-capitalista ou, antes, um elemento espectral a mais na valoração da arte no mercado? Essa estranha trama de espaço e tempo foi a pedra no meio do caminho desta tese. A interrupção do aurático, um método de leitura.

Em “Promesa y precariedad. Sobre las economías del arte”, Guadalupe Chirotarrab afirma que “muchas ideas en torno al valor del arte orbitan bajo un manto de misterio”<sup>948</sup>. Dentre elas, surge um paradoxo: “el arte es un trabajo y, a la vez, no lo es”<sup>949</sup>, e uma contradição na coexistência de uma tendência à profissionalização da arte e o aprofundamento da precarização das condições laborais dos artistas: “Les artistes pueden (y requieren) autopercebirse como trabajadorxs pero, a su vez, deben problematizar esa condición para que sus prácticas tengan al menos la posibilidad de cuestionar y, en el mejor de los casos, reconfigurar formas productivas y vinculares preestablecidas”<sup>950</sup>. Chirotarrab distingue a arte (uma esfera autônoma cuja independência do econômico é a condição do desenvolvimento da sua linguagem) da prática artística (um trabalho fruto da rede de intercâmbios sociais, monetários e simbólicos que regem sua circulação e dão visibilidade para um público que procura consumir esses “bens culturais”). Nessa divisão, a prática artística poderia ser

---

<sup>946</sup> Cf. MURILLO, Euge. “Cuerpo y mente en crisis”. *Las 12, Página 12*, 30 de abril de 2021.

<sup>947</sup> Cf. LESMES, Daniel. “Una responsabilidad común: Didi-Huberman y Goya”. *Revista Anthropos*, n. 246, p. 174-175.

<sup>948</sup> CHIROTARRAB, Guadalupe. “Promesa y precariedad. Sobre las economías del arte”. *Jardines virtuales. Blog da Caja Negra Editora*, fevereiro de 2021.

<sup>949</sup> Ibidem.

<sup>950</sup> Ibidem.

considerada enquanto “una forma modélica de trabajo inmaterial, actividad productiva que bajo la administración del tiempo propio y la hiperconectividad de las redes digitales, desdibuja su condición laboral hasta la autoexplotación”<sup>951</sup>. Por fim, o componente aurático justifica, em certa medida, essa situação:

La naturalización del trabajo inestable, no remunerado, así como la autoexplotación de les artistas y agentes culturales puede vincularse también a la confianza en los resultados de la hiperproductividad, la ambición de éxito y a aquellos aspectos no reductibles a las categorías materiales del mercado, bajo los que se erige el carácter “invaluable” del arte: es decir, su sacralización.<sup>952</sup>

Esse panorama laboral precário, instável e intermitente é o primeiro filtro para a grande maioria dos jovens artistas que procuram, além da legitimação de certos espaços da consagração, um reconhecimento simbólico e monetário. Outro é o caminho daqueles artistas oriundos de setores socioeconômicos mais favorecidos, que vivem de rendas e que podem se dedicar *full time* ao trabalho artístico, sendo este, na maior parte das vezes, a primeira fonte de renda<sup>953</sup>.

Abrir o poema e desarmar o aurático:

Trabajé 16 horas en el camping y a las 8 de la mañana tenía 2.200 pesetas pese a ganar 2.400 no sé qué hice con las otras 200 supongo que comí y bebí cervezas y café con leche en el bar de Pepe García dentro del camping y llovió la noche del domingo y toda la mañana del lunes y a las 10 fui donde Javier Lentini y cobré 2.500 pesetas por una antología de poesía joven mexicana que aparecerá en su revista y ya tenía más de 4.000 pesetas y decidí comprar un par de cintas vírgenes para grabar Cecil Taylor Azimuth Dizzie Gillespie Charlie Mingus y comerme un buen bistec de cerdo con tomate y cebolla y huevos fritos y escribir este poema o esta nota que es como un pulmón o una boca transitoria que dice que estoy feliz porque hace mucho que no tenía tanto dinero en los bolsillos.<sup>954</sup>

---

<sup>951</sup> Ibidem.

<sup>952</sup> Ibidem.

<sup>953</sup> Embora a análise de Chiotarrab seja profundamente portenha, não deixa de ser muito contemporânea. Na Espanha, por exemplo, acontece uma coisa muito semelhante, segundo se lê na matéria “El arte de vivir del arte”, de Marte Ramos-Yzquierdo, publicada em junho de 2020 em *El Cultural*, onde aparece a figura do “autónomo intermitente”: “La crisis general que ha traído el Covid-19 no hace sino reforzar la precariedad que ya existía en el sector [artístico]”. Uma dessas dificuldades nasceria da própria autonomia da arte: “la propia autonomía del arte, fuera de hormas y con una libertad ajena a otros sectores, y su relación hipercrítica con el sistema y con la especulación financiera, vuelve a colocarlo como una actividad “sospechosa””. Ramos-Yzquierdo pede sermos “conscientes de la necesidad de claridad en las estructuras laborales y económicas de la actividad artística”.

<sup>954</sup> BOLAÑO, Roberto. “El dinero”, *La universidad desconocida, Poesía reunida*, 2018, p. 128.

Como nesse poema de Roberto Bolaño, intitulado sintomaticamente “El dinero”, o an-aurático permite, por fim, ver o trabalho e as condições laborais dos/das poetas e, com eles, o dinheiro (ou a sua falta), envolvido no fazer a poesia; permite, também, distinguir a ideia de progresso que fundamenta e justifica o valor profundo do trabalho como produtor de coisas novas transformadoras da realidade. Perscrutando a fragilidade do poema, no seu lampejo no instante, acidente do tempo e do espaço, é possível situá-lo no mundo das coisas, aquém da aura e do aurático. “Não a fênix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra. Nem sublime, nem incorpóreo, angélico talvez, temporariamente”<sup>955</sup>. *Temporariamente*. Com isso, a aura percebe-se histórica, contingente. Uma aura estritamente não aurática, desapropriada, tira o poema da inumanidade onde foi situado. O poema descobre, assim, seu fazer, sua *ars*, arte, *techné*, seu trabalho<sup>956</sup> e, enquanto trabalho, longe das metáforas, seu vínculo com o dinheiro. Despretensiosa aura, o poema não dá o sustento diário para os/as pobres poetas. Mas dá a ver, e aí reside talvez seu componente utópico, uma forma de vida que, embora seja precarizada, ainda resiste no seu fazer gratuito: altíssima pobreza contemporânea longe do “domínio planetário da operatividade”<sup>957</sup>.

Em Usaquén, Bogotá, segundo relata William Ospina, “Un joven poeta, Jesús Espicasa, que sale a las calles con una vieja máquina de escribir, para ofrecer sus poemas a los viandantes, había instalado su máquina en una de las calles de la localidad, cuando llegó un agente de la policía a exigirle que recogiera sus cosas”<sup>958</sup>. O policial o levou para a delegacia e aplicou uma multa de Tipo 4 por “invasão do espaço público”, isto é: a mais alta e cara no Código da Polícia: 833.000 pesos colombianos, uns 300 dólares. Quando alguém perguntou para o policial qual foi o delito, ele sacaneou o jovem poeta dizendo que era um “traficante de poemas”. Tanto Jesús Espicasa quanto Santiago Vargas, jovens poetas da capital colombiana, estavam saindo às ruas e oferecendo como presente os poemas que eles mesmos escreviam naquelas máquinas da centúria passada. Compartilhar a poesia nos espaços públicos foi um atentado contra o espaço público ou, melhor dizendo, contra o outrora espaço público da cidade, hoje privatizado cada milímetro dela. Não traficavam armas, drogas, medicamentos, órgãos, traficavam poemas, outra forma da economia. Enquanto isso, aqui no Brasil, os amigos de Claudio Willer faziam uma vaquinha para ajuda-lo num momento delicado, despejado do apartamento onde morava,

---

<sup>955</sup> DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. *Inimigo Rumor*, n. 10, maio de 2001, p. 115.

<sup>956</sup> Mas não seu pensamento poético conforme Aristóteles, se pensarmos, com Borisonik, que, para o Estagirita, o “pensamiento poético se identifica con la búsqueda de lo útil y su actividad se interesa en realizar cosas predecibles, repetidas, ya probadas” (BORISONIK, Hernán. “Pensando el trabajo a través de Aristóteles”. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, n. 12, 2011, p. 4).

<sup>957</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida*, 2013, p. 206.

<sup>958</sup> OSPINA, William. “De la poesía como delito”. *El Espectador*, 17 de março de 2019.

“sentindo na carne as penúrias de ser artista septuagenário no nosso país”, em sérias dificuldades econômicas. O poeta, dizia o post no Facebook, “Precisa com urgência de uma rede de apoio. Precisa de dinheiro”. O an-aurático permite ler algumas manifestações recentes, como o caso dos traficantes de poemas ou as penúrias de Claudio Willer, que se apresentam enquanto respostas ou consequências às exigências produtivistas e aos modos de viver o neoliberalismo contemporâneo.

O *Diario del dinero* de Rosario Bléfari, por fim, se publicou de forma apenas póstuma, poucas semanas depois da morte da artista, registrando duas faces do dinheiro: uma pública, sua circulação e outra íntima, seu uso. No limiar, o tabu: o dinheiro sempre parece ser obsceno e, falar dele, ainda mais. Romina Paula associava esse texto à biografia de Rilke, sua preocupação pelo dinheiro, pelo sustento cotidiano e, a partir das relações que o poeta estabeleceu com os distintos mecenas para poder escrever sem trabalhar em qualquer outra coisa, se perguntava: “¿Esa misma artista habría vivido con menos angustia y pesar en algún otro país en el que los artistas sean, de alguna manera, acompañados o reconocidos por alguien, por algo? ¿Mecenas? ¿El Estado? ¿Existe, eso, en algún lugar? Y si sí, ¿de qué manera sería eso? ¿Por medio de subsidios, de dinero de desempleo? ¿De sueldo legítimo?”<sup>959</sup>. Depois de ler esse texto último, relato do DEVE e do HAVER, “especie de excel emocional de gastos y vivencias”<sup>960</sup>, conforme Javiera Pérez Salerno, Romina Paula desejava que Rosario Bléfari “hubiese sido más afortunada en términos materiales, o ni siquiera, solamente que su don y su trabajo hubiesen tenido su valor en dinero, que ella podría haber convertido en un estar más holgado en el mundo, y con un poco menos de preocupación”<sup>961</sup>.

Por sua vez, Fabián Casas acredita que “hay que trabajar para ganarse la vida”<sup>962</sup>, que “en general el trabajo está mal distribuido en la sociedad, no es un tema específico de la escritura”<sup>963</sup> e que “el trabajo alienado es una maldición. El fetichismo de la mercancía y la reificación de las personas. Trabajar de lo que te gusta es una excepción, hagas lo que hagas”<sup>964</sup>. O trabalho em si, então, não é o problema; não viver diretamente da escrita, também não: ele reconhece abertamente que vive de “dar clases, escribir guiones de cine y series y de los derechos de autor de mis libros”<sup>965</sup>. Seguindo essa luta, num discurso dedicado para os

---

<sup>959</sup> PAULA, Romina. “Bléfari, Rilke y los artistas y el dinero”. *elDiarioAR*, 2 de abril de 2021.

<sup>960</sup> PÉREZ SALERNO, Javiera. “Arte & Monotributo”. Cuaderno Waldhuter, 1 de agosto de 2020.

<sup>961</sup> PAULA, Romina. “Bléfari, Rilke y los artistas y el dinero”. *elDiarioAR*, 2 de abril de 2021.

<sup>962</sup> ALETTO, Carlos Daniel. “Fabián Casas: “Los amigos difíciles son los que saben que no van a habitar nuestro futuro””. *TÉLAM digital*, 1 de fevereiro de 2021.

<sup>963</sup> *Ibidem*.

<sup>964</sup> *Ibidem*.

<sup>965</sup> *Ibidem*.

millennials, que recuperava no título Italo Calvino (e, com ele, Ricardo Piglia), Casas afirmava que “la idea de la originalidad es un cheque que te da el capitalismo para que después vos quedés endeudado tratando de pagarlo. Todos sabemos que cuando pagás la deuda, el Capital se pone mal. Lo que quiere es que no pagues, no que pagues”<sup>966</sup>. Contra isso, propria, claro, o roubo.

Outro poeta dos anos 1990 argentinos, Osvaldo Bossi, postou no Facebook, no dia 30 de abril de 2020, o seguinte:

Figura 46: “Regalías”, Osvaldo Bossi.

Fonte: Facebook, 30 abril de 2020 (<https://www.facebook.com/osvaldo.bossi.14/posts/3429139523767709>)



<sup>966</sup> CASAS, Fabián. “Seis propuestas para los próximos millennials”. *Infobae*, 25 de setembro de 2019.

O pano de fundo desse pequeno texto é o debate que se produziu pelo surgimento e sucesso de um grupo de Facebook que divulgava PDFs no começo da pandemia de COVID-19. Alguns escritores se posicionaram contra essa prática quando seus livros apareceram no grupo, dizendo que com isso perdiam parte da renda pessoal que ganhavam com os direitos autorais. Na sua evasiva intervenção, Bossi dissocia a poesia e sua escrita do dinheiro, se apoiando numa definição dispendiosa do ofício, que mantém alheia a poesia numa certa ideia de pureza. Um poeta não pode (de fato, nem pode) viver das vendas dos seus livros. Em todo caso, seu ganho virá de outra atividade, mais ou menos próxima da poesia que, no caso de Bossi, são as oficinas de poesia. O que vem da poesia, essas notas raras, é retribuído nos pequenos prazeres, na solidão ou em comunidade, mas nunca é colocado no circuito da sobrevivência.

A partir da deriva que produz nele um poema colado na geladeira da mãe, Martín Prieto tece uma série de reflexões sobre o lugar da poesia num país colapsado: se antes no rodapé da capa do suplemento de Cultura do jornal *La Nación* apareciam poemas, como lembra resignado Juan José Hernández numa entrevista que ele deu num café rosarino decrépito, agora publicam publicidade: “La materia había vencido al espíritu, justamente en el lugar donde este residía, para Hernández y para muchos de sus compañeras y compañeros de esa gran generación de poetas y narradores: en el suplemento literario de La Nación”<sup>967</sup>. O poema publicado no jornal, como testemunha esse de Francisco Madariaga colado na geladeira materna, possui uma possibilidade de porvir distinta daquele outro publicado em livro, mais ampla talvez ou apenas diferente. Esse poema, aliás, falava sobre a última viagem em trem feita por Madariaga e seu jovem filho, última por conta do decreto presidencial que suprimiria muitos dos trens de passageiros no país em 1992. O espaço marginal do poema é, então, uma trincheira estoica diante da venda de tudo.

Em outro café de Rosario, Angélica Freitas escreveu esse poema (**Figura 47**), que apareceu como inédito no *Suplemento Pernambuco*, em maio de 2016, e logo foi recolhido em *Canções de atormentar*, coletânea de 2020. O rodapé do poema, no site do suplemento, o descrevia assim: “A escritora Angélica Freitas escreve sobre como dribla o capitalismo com as pálpebras num café argentino”. Esse dribble começa com o “não querer nada”, “nada, nada”, nada mesmo, nem consumir mais alguma coisa no café nem escrever ou ler. Uma resistência quase zen, estoica, ascética, que lembra Thich Quang Duc nesse estar-muito-quieta, e que é interior, só conhecida pela transcrição do pensamento e do diálogo interno. A resistência é tanto uma atitude quanto uma vontade não exteriorizada porque, se exteriorizada, seria descoberta

---

<sup>967</sup> PRIETO, Martín. “Un poema pegado en la heladera”. *Panamá revista*, 6 de maio de 2021.

pelo sistema capitalista e interrompida pela sua encarnação mais próxima, o garçom e a conta. Big Brother, o sistema maneja tudo, menos o interior da pessoa, o rumor da língua.

**Figura 47: “EM ALGUM CAFÉ DE ROSÁRIO, ARGENTINA”, Angélica Freitas.  
Fonte: Suplemento Pernambuco, maio de 2016  
(<https://suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1592-em-algum-caf%C3%A9-de-ros%C3%A1rio,-argentina.html>)**

QUE BOM  
NÃO QUERER NADA  
ESTAR SENTADA NO CAFÉ  
E NÃO QUERER OUTRO CAFÉ  
NEM MESMO ÁGUA  
E DE REPENTE  
NÃO QUERER ESCREVER  
NEM LER  
NADA, NADA  
E SOBRETUDO NÃO QUERER  
NEM IR PRA RUA  
NEM VOLTAR PRA CASA  
É MUITO MENOS  
AVISAR ALGUÉM  
DO PARADEIRO  
SÓ FICAR PARADA  
NO PARADEIRO  
MUITO QUIETA  
DERRUBANDO COM AS PALAVRAS  
O SISTEMA  
(O FALA MAIS BAIXO  
SENÃO ELE TE OUVI  
E O GARÇOM VOLTA) COM A  
CANTA  
CAPITALISTA shh capitalista

Arnaldo Antunes teve o mesmo desejo, mas o exteriorizou e tentou falar mais alto, com esse outdoor:

**Figura 48: “usura produz miséria”, Arnaldo Antunes.**  
**Fonte: Projeto especial para M.A.P.A. mostra No Calor da Hora. 300 x 900 cm**  
**R. Dr. Bráulio Costa, 536-594 – Aracaju – SE. Fotografia: Fernando Correia.**



Intervenção poética no espaço urbano, ocupa um outdoor, veículo privilegiado da publicidade, que se vê de passagem, de imediato e estabelece uma comunicação direta. Subversão da natureza desse meio, como diz Antunes numa entrevista, ele teve que “poetizar” o slogan, a frase feita, a frase de efeito e foi colocado ali, num canto em ruínas, como se fosse a nota de rodapé da história do local.

Outro Martín, dessa vez Rodríguez, escolhe um caminho semelhante a Prieto para ler a realidade: vai da poesia à economia ou à política. Assim, na matéria “Guzmán, el hombre que sigue solo y espera”, analisa os diferentes ministros da economia da Argentina, no retorno da democracia, a partir da seguinte premissa: “Los nombres de los ministros de Economía hacen época. Construyen la “poética” de un tiempo”<sup>968</sup>. Em outra oportunidade, na distribuição das vacinas, focando nas palavras, lê no debate da “essencialidade” das pessoas o debate sobre o trabalho nesse país: “Podemos contar la Argentina a través de esta palabra: trabajador. Quién entra y quién se queda afuera. El trabajo fordista permanece en la idea”<sup>969</sup>. Procurará entender as transformações operadas dentro da palavra “trabalho” e o arco que se estende entre a pergunta

<sup>968</sup> RODRÍGUEZ, Martín. “Guzmán, el hombre que sigue solo y espera”. *elDiarioAR*, 9 de maio de 2021.

<sup>969</sup> RODRÍGUEZ, Martín. “¡Vayan a laburar!”. *elDiarioAR*, 2 de maio de 2021.

do século XX (“¿qué derechos tiene un trabajador?”<sup>970</sup>) e a pergunta do XXI (“¿quiénes trabajan?”<sup>971</sup>). Na Argentina, dirá, “el desempleo parió no pocas veces al trabajador-desocupado. El “trabajador” sobrevivió: se podía estar desempleado, pero se mantenía esa condición política”<sup>972</sup>. As palavras carregam, como um poema oral, o caleidoscópio do “trabalho argentino”: “Lo tenemos a flor de piel, es un sentimiento horizontal y vertical”<sup>973</sup>.

Como acontecia na novelinha aireana “El mendigo”, em “Diez dólares” de Marina Yuszczuk, o dinheiro estrangeiro, materializado na soma do título, dez dólares, abre uma série de raciocínios e consequências, mas, dessa vez, num país cuja moeda está desvalorizada e o dólar é ainda mais cobiçado. No meio da entrevista que está fazendo, o gravador da narradora fica sem bateria e deve interromper o trabalho para achar essas pilhas não tão comuns e comprá-las. Só que não tem dinheiro suficiente para isso, uns poucos pesos argentinos, e dez dólares. No caminho ao quiosque vai lembrando minuciosamente dos gastos que ela fez com o dinheiro que tinha na carteira, se foram justificados e bem feitos ou não, e a história da rejeição dessa outra nota de dez dólares que carrega há tempos. Com esse raconto, e a urgência de fechar o trabalho por fazer, entrou decidida no quiosque a comprar as pilhas com a nota de dez dólares, mas, mesmo assim, não conseguiu convencer o dono do local, nem fazendo várias cenas de desespero. Conseguiu apenas comprar uma pilha e o gravador ligou de novo, primeiro problema resolvido. Para o outro, o fato de carregar dez dólares na carteira e com eles um suposto plano B para tudo, mas que nunca deu certo e, portanto, nunca foi uma alternativa real, não acha uma solução: o dinheiro não se joga fora, não se rasga, não se queima. Por fim, a única coisa que ela pode fazer com essa nota é escrever um relato, quer dizer: o relato que está escrevendo vale dez dólares, o trabalho feito justifica o autopagamento dos dez dólares que descansam na carteira. “El placer de esa idea reside en lo simbólico”<sup>974</sup>, disse para si e descobrimos a cadeia de identidades também presentes na novelinha aireana que, em certa medida, suporta o estatuto metonímico da arte: um objeto – material ou imaterial – está em lugar de outra coisa que está em lugar de outra coisa, e assim por diante, até chegar a sua equiparação com o dinheiro. Aí reside o valor final da obra.

Em 15 de março de 1964, Juan Domingo Perón envia uma carta a Leónidas Lamborghini, agradecendo o livro *Las patas en las fuentes*. Dentre alguns lugares comuns sobre

---

<sup>970</sup> Ibidem.

<sup>971</sup> Ibidem.

<sup>972</sup> Ibidem.

<sup>973</sup> Ibidem.

<sup>974</sup> YUSZCZUK, Marina. “Diez dólares”. *¿Alguien será feliz?* 2019, p. 45.

a poesia, chama muito a atenção a frase que Perón escolhe para caracterizar o livro em si e o trabalho do poeta: "Un poeta es un hombre que hace de todo y que además escribe versos". Nessa citação anônima se reafirma um olhar não especialista, não autonomista (an-autonomista), não disciplinar da poesia que tentei rabiscar nessa aura sempre resistente, nessa aura não aurática, an-aurática, nessa aura – pasmem – peronista. Percorri uma via de mão dupla: como entra a economia (o dinheiro e o trabalho) no poema e que tipo de economia (trabalho e dinheiro, muitas vezes disfarçado de valor) alguns poemas ou poetas propunham. Para isso foi necessário driblar a autonomia da arte, sujar ou deslocar a aura, espírito santo do acontecimento estético, e deixar descoberta a figura precarizada do/da poeta ou a precarização da poesia enquanto ofício. Considerar a poesia enquanto emprego, meio cujo fim é um salário, isto é: dinheiro, significa ir contra a aura. Procurar o an-aurático permitiria ler a poesia de outro ângulo. Na equação que fundamenta o poema (texto do gênero poético revestido de aura e valor estético), desse modo, entram as variáveis do trabalho e do dinheiro, as condições materiais da sua produção. Montei cenas de leitura a partir de cortes temporais anacrônicos e espaços flutuantes para observar de perto as articulações do capital no poema. Minha intenção não foi fazer do poema um mero produto a mais no circo das mercadorias, senão tirar o véu da avara aura (**Figura 49**) e analisar a precariedade que ela esconde: a situação dos/das poetas vem anunciando faz muito tempo a crise do trabalho. A aura seria, desse modo, um sofisticado dispositivo para esconder e introduzir a face mais selvagem do capital. Assumir que a poesia está inserida numa rede de trabalhos e dinheiro permitiria observar o verdadeiro valor do poema, quanto custa deter a máquina do mundo na sua escrita.

**Figura 49: “Avaritia”, Cesare Ripa.**

*Fonte: Iconologia, overo Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità & di propria inventione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa, Perigino, cavaliere si Santi Maurizio, & Lazaro. Di nuovo revista & dal medesimo ampliata di 400 & più imagini, e di figure dintaglio adornata. Opera non meno utilise che necessaria a poeti, pittori, scultori, & altri, per rappresentare le virtù, viti, affetti, & passioni humane, Roma, 1603*

**Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 4-BL-5093  
(Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518922t?rk=64378;0>)**

AVARITIA.



ce, il quale non solamente fa preda aperta dell'altrui, ma ancora con aguati, & insidie furtiuamente, & se non è scoperto da pastori, ò da cani, non cessa fino à tanto, che tutto il gregge rimanga morto, dubitando sempre di nõ hauere preda à bastanza, così l'auaro hora con fraude, & inganno, hora con aperte rapine toglie l'altrui, ne però puo accumular tanto, che la voglia si fatij.

Dipingesi a guisa dell'idropico; perche, si come questo non ammorza mai la sete per lo bere, ma l'accresce, così l'auaritia tanto cresce nell'huomo, quanto crescano i tesori, però disse Oratio nell'Ode.

*Crescit indulgens sibi diuus hydropus*      *Fugerit venis, & aquosus albo*  
*Nec sitim pellit, nisi causa morbi*      *Corpore languor.*

Et San Gregorio nelli Morali 14. così dice anch'egli sopra di ciò:

*Quare*

## Referências

- “About Mirtha Dermisache”. In: DERMISACHE, Mirtha. **Mirtha Dermisache: Selected Writings**. New York: Siglio | Ugly Duckling Presse, 2018.
- ADORNO, Gretel & BENJAMIN, Walter. **Correspondencia**. Traducción, prólogo y notas de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida**. Tradução de Flavia Costa e María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. “Sobre crise, história e arte – Peppe Savà entrevista Giorgio Agamben”. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: \_\_\_\_\_. “O amigo”. **Caderno**, n.10, dezembro de 2012. P. 6-8.
- AGAMBEN, Giorgio. “Benjamin e o capitalismo”. Tradução de Selvino J. Assmann. **Revista IHU online**, maio de 2013. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/520057-benjamin-e-o-capitalismo-artigo-de-giorgio-agamben>. Acesso em: 28 de abril de 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. In: \_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo? & O amigo**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014. p. 21-51.
- AGAMBEN, Giorgio. “¿A quién se dirige la poesía?”. Tradução de Gerardo Muñoz & Pablo Domínguez Galbraith. **Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated)**, 15 de abril de 2015). Disponível em: <https://infrapolitica.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/>. Acesso em: 22 de abril de 2021.
- AGUIRRE, Osvaldo. “Fabián Casas: «La poesía está siempre en estado de pregunta»”. **Diario de Poesía**. n. 71, p. 3-5, dezembro de 2005 a abril de 2006.
- AGUIRRE, Pablo. **Curriculum vitae**. Buenos Aires: Ediciones Deldiego, 2001.
- AIRA, César. **El bautismo**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- AIRA, César. **Las tres fechas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- AIRA, César. “La Poesía del Soporte”. **Ramona. Revista de artes visuales**, n. 19-20, p. 34, dezembro de 2001.
- AIRA, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. **El País**, 7 de fevereiro de 2002. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html). Acesso em: 21 de maio de 2019.
- AIRA, César. **La guerra de los gimnasios**. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- AIRA, César. “El método de la lapicera”. **El País**, 11 de outubro de 2003. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2003/10/11/babelia/1065829158\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/10/11/babelia/1065829158_850215.html). Acesso em: 21 de maio de 2019.
- AIRA, César. “Los todos parciales de Gordín”. **Ramona. Revista de artes visuales**, n. 38, p. 20-22, março de 2004.
- AIRA, César. **Ema, la cautiva**. Mérida: El otro el mismo, 2005.
- AIRA, César. “Monstruo”. In: “Diccionario inconcluso del narrador latino-americano actual”. **Boletín de reseñas bibliográficas**, nº 9/10, p. 337, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006.
- AIRA, César. “La intimidad”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. n. 13-14, p. 1-8, dezembro de 2007-abril de 2008.
- AIRA, César. **Varamo**. Buenos Aires: Editorial La Página / Anagrama, 2010.
- AIRA, César. **Alejandra Pizarnik**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2012.

- AIRA, César. “La revista *Atenea*”. In: \_\_\_\_\_. **Relatos reunidos**. Buenos Aires: Mondadori, 2013. P. 31- 40.
- AIRA, César. “Pobreza”. In: \_\_\_\_\_. **Relatos reunidos**. Buenos Aires: Mondadori, 2013. P. 153- 159.
- AIRA, César. **El ilustre mago**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.
- AIRA, César. **Triano**. Buenos Aires: Alto Pogo; Milena Caserola; El 8vo. Loco, 2014.
- AIRA, César. “Kafka, Duchamp”. Tradução Joca Wolff. **Revista Landa**, vol. 2, n. 2, p. 167-173, primeiro semestre de 2014.
- AIRA, César. “El mendigo”. In: \_\_\_\_\_. **Artforum**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2014. P. 17-19.
- AIRA, César. **Três lendas pringlenses**. Tradução Byron Vélez Escallón, Fernando Scheibe, Joaquín Correa, Jorge Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.
- AIRA, César. “Sobre el arte contemporáneo”. In: \_\_\_\_\_. **Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana**. Buenos Aires: Random House, 2016. P. 11-55.
- AIRA, César. **Continuação de ideias diversas**. Tradução Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.
- AIRA, César. **Un sueño realizado**. Buenos Aires: Emecé, 2018.
- AIRA, César. “Evasión”. In: \_\_\_\_\_. **Evasión y otros ensayos**. Buenos Aires: Random House, 2018. P. 9-41.
- AIRA, César. **O santo**. Tradução Joca Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- AIRA, César. **El presidente**. Buenos Aires: Emecé, 2019.
- AIRA, César. **Pinceladas musicais**. Tradução Joca Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2020.
- AIRA, César. “Um discurso breve”. Tradução Joca Wolff. **Revista Landa**, vol. 9, n. 1, p. 418-425, segundo semestre de 2020.
- AIRA, César. **Desde EL OTRO LADO de un CRISTAL**. La Plata: Oficina Perambulante, 2020.
- AIRA, César e CARRERA, Arturo. “Nota”. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 2, s/p, 1969.
- ÁITA, Fernando. **Poemas para no ir a trabajar**. Buenos Aires: La Libre, 2019.
- ALETTO, Carlos Daniel. “Fabián Casas: “Los amigos difíciles son los que saben que no van a habitar nuestro futuro””. **TÉLAM digital**, 1º de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202102/543238-fabian-casas-los-amigos-dificiles-son-los-que-saben-que-no-van-a-habitar-nuestro-futuro.html>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2021.
- ANDRADE, Ana Luiza. “Nas asas do papel, entre dobras: livro, leque, revista. (Depoimento sobre a *Travessia* em seu quadragésimo número)”. **Travessia / Outra travessia**. Ilha de Santa Catarina, n. 40 / 1, p. 37-57, segundo semestre de 2003.
- ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Prefácio e notas de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.
- ANTELO, Raul. “La Arturiada”. **Radar libros**, 2 de dezembro de 2001. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-02/nota2.html>. Acesso em: 28 de novembro de 2019.
- ANTELO, Raúl. “La des-obra como ready-made”. **Cahiers de LLRI.CO**, n. 4, p. 17-31, 2008.
- ANTELO, Raul. **Algaravia. Discursos de nação**. Florianópolis: EDUFSC, 2010.
- ANTELO, Raul. “La verdad del tiempo reversible. La poética etnológica y el bajo materialismo”. Em: FERNÁNDEZ, Nancy e DUCHESNE WINTER, Juan (eds). **La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. P. 303-310.

- ANTELO, Raul. “Autonomia, pós-autonomia, na-autonomia”. **Qorpus**, n. 10, 2012. s/p. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/>
- ANTELO, Raul. “Balé global no confim Brasil-Europa”. **Revista UFG**. n. 14, ano XIII, p. 7-24, dezembro de 2013.
- ANTELO, Raul. “A exceção e o fora da instituição”. **Conferência no Seminário Direito e Exceção**. Organizado pelo Programa de Educação Tutorial PET Direito, 28 de setembro de 2016.
- ANTELO, Raul. **Por que o Nu masculino sentado com bastão de Eliseu Visconti é uma tela moderna?** Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- ANTELO, Raul. “Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype”. **Boletim de Pesquisa NELIC**. v.19, n. 30, p. 10-24, primeiro semestre de 2019.
- ANTELO, Raul. “Poesia, paisagem, desapropriação”. **ALEA**, vol. 23/1, jan-abr. 2021, p. 23-33.
- ANTUNES, Arnaldo. “usura produz miséria”. **Projeto especial para M.A.P.A., mostra No Calor da Hora**. 300 x 900 cm. Aracaju – SE, 2020.
- ARLT, Roberto. **Aguafuertes cariocas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- ARROYO, Facundo e BABINO, Nacho. **Bardo. Nuevas formas de hacer comunicación**. La Plata: Edición de autor, 2012.
- ARROYO, Francesc. “Giorgio Agamben: “O estado de exceção se tornou uma norma””. **El País**, 30 abril de 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660\\_628743.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html). Acesso em: 30 de abril de 2018.
- ASSMANN, Selvino. “Teorias da Sociedade, da Política e da Natureza”. Universidade Federal de Santa Catarina: Curso do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, aula do dia 28 de junho de 2016.
- AZEVEDO, Carlito. “Saxífraga”. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAEZA, Federico. “Por nada”. In: BORISONIK, Hernán. **Soporte: el uso del dinero como material en las artes visuales**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. P. 152-163.
- BALBI, Clara. “Cildo Meireles esconde colagem entre texto e gráfico de jornal”. **Folha de São Paulo**, 15 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/cildo-meireles-esconde-colagem-entre-texto-e-grafico-de-jornal.shtml>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2020.
- BALTAR, Rosalía. “Epílogo”. In: QUIRÓS, Esteban. **La liebre**. Mar del Plata: Fanzine, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. **Lira dos cinqüent´anos**. In: \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. P. 165-188.
- BANDEIRA, Manuel. **Belo belo**. In: \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. P. 189-209.
- BANDEIRA, Manuel. **Opus 10**. In: \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. P. 211-228.
- BANDEIRA, Manuel. **Mafuá do Malungo**. In: \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. P. 273-345.
- BARTHES, Roland. “Roland Barthes”. **Luna-Park**. n. 2, s/p, 1976.
- BARTHES, Roland. “Variaciones sobre la escritura”. In: \_\_\_\_\_. **Variaciones sobre la escritura**. Buenos Aires: Paidós, 2002. P. 87-135.

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de un discurso amoroso**. Tradução Eduardo Molina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Tours: Editions du Seuil, 2010.
- BAROSSO, Joana. “Traduções de Nicanor Parra”. In: GARCIA, Marília; FERRAZ, Paulo e BAROSSO, Joana. **Poemas e traduções**. São Paulo: Editora Quêlonio, 2018.
- BARRENTO, João. “Comentário”. In: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 181-282.
- BATAILLE, Georges. “Hegel, el hombre y la historia”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961**. Tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 310-337.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita. Precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. **Diários íntimos**. Tradução Mario Giacchino. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1978.
- BECCIÚ, Ana. “Introducción”. In: PIZARNIK, Alejandra. **Diários**. Edição a cargo de Anna Becciú. Barcelona: Lumen, 2003. p. 7-11.
- BECCIÚ, Ana. “Acerca de esta edición”. In: PIZARNIK, Alejandra. **Diários**. Nueva edición de Ana Becciú. Barcelona: Lumen, 2014. p. 9-13.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (5ª versão). Tradução João Barrento. In: \_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 7-47.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. Tradução João Barrento. In: \_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 49-78.
- BENJAMIN, Walter. “O lugar social do escritor francês na atualidade”. Tradução João Barrento. In: \_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 151-180.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Infância berlinense: 1900**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BERG, Edgardo H. **El sentido de la experiencia. Literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los '90**. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.
- BILBIJA, Ksenija. “El valor de un cartonero en el mercado cultural: iconografías argentinas”. **Cuadernos del CILHA**, n.21., a.15, p. 137-155, 2014.
- BLÉFARI, Rosario. **Poemas en prosa**. Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad, 2001.
- BLÉFARI, Rosario. **Misterio relámpago**. Buenos Aires: FAN discos, 2006.
- BLÉFARI, Rosario. **Astri**. Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad, 2008.
- BLÉFARI, Rosario. **La música equivocada**. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- BLÉFARI, Rosario. **El cuerpo mártir**. Buenos Aires: Alto pogo ediciones, el 8vo. Loco Ediciones, Milena Caserola, 2014.
- BLÉFARI, Rosario. **Antes del río**. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- BLÉFARI, Rosario. “Diários sobre el dinero”. **Indie Hoy**, 13 de outubro de 2017. Disponível em: <https://indiehoy.com/apuntes/diarios-sobre-el-dinero/>. Acesso em: 3 de novembro de 2018.

- BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #2”. **Indie Hoy**, 17 de novembro de 2017. Disponível em: <https://indiehoy.com/apuntes/diarios-sobre-el-dinero-2/>. Acesso em: 3 de novembro de 2018.
- BLÉFARI, Rosario. “Diarios sobre el dinero #3”. **Indie Hoy**, 19 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://indiehoy.com/apuntes/diarios-dinero-3/>. Acesso em: 3 de novembro de 2018.
- BLÉFARI, Rosario. “Un lugar donde vivir”. **La Agenda Revista**, 20 de março de 2019. Disponível em: <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/183584472035/un-lugar-donde-vivir>. Acesso em: 22 de março de 2019.
- BLÉFARI, Rosario. **Las reuniones**. Buenos Aires: Rosa Iceberg, 2018.
- BOLAÑO, Roberto. **Poesía reunida**. Buenos Aires: Alfaguara, 2018.
- BONVICINO, Régis. “Sim”. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Zona de sombra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BONVICINO, Régis. “Borboletas de «Wordsworth»”. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **La moneda de hierro**. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas III (1975 – 1985)**. Barcelona: Emecé, 1996. P. 119 – 161.
- BORGES, Jorge Luis. “James Joyce”. In: \_\_\_\_\_. **Textos Cautivos**. Obras completas IV. Buenos Aires: Emecé, 2003. p. 251-252.
- BORGES, Jorge Luis. “El último libro de Joyce”. In: \_\_\_\_\_. **Textos Cautivos**. Obras completas IV. Buenos Aires: Emecé, 2003. p. 436.
- BORISONIK, Hernán. “Pensando el trabajo a través de Aristóteles”. **Astrolabio. Revista internacional de filosofía**, n. 12, 2011, p. 1-8.
- BOSSI, Osvaldo. “Regalías”. **Facebook**, 30 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/osvaldo.bossi.14/posts/3429139523767709>. Acesso em: 30 de abril de 2020.
- BORISONIK, Hernán. **Suporte. O uso do dinheiro nas artes visuais**. Tradução Natalia Pérez Torres e Joaquín Correa. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.
- BOSCO, Francisco. “Orelhas de **Margem de manobra**”. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- BRETONNIÈRE, Bernard. “Entrevista com César Aira concedida a Bernard Bretonnière”. In: AIRA, César. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Tradução Joca Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012. p. 55-67.
- BRETT, Guy. “Cinco abordagens”. In: MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. P. 176-180.
- BUGNONE, Ana e CAPASSO, Verónica. “El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles”. **Arte, Individuo y Sociedad**, n. 29, v.3, p. 537-552, 2017.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado”. **Travessia**, n. 33, agosto-dezembro de 1996, p. 11-41.
- BURUCÚA, José Emilio. **Excesos lectores, ascetismos iconográficos. Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes**. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- BURUCÚA, José Emilio e KWIATKOWSKI, Nicolás. “Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura”. In: BURUCÚA, José Emilio et al. **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. P. 6-13.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- BUSTOS, Gonzalo. “Kike Ferrari, escritor: “La literatura es un trabajo. Es como que estoy trabajando en el subte””. **elDiarioAR**, 15 de junho de 2021. Disponível em: [https://www.eldiarioar.com/cultura/kike-ferrari-escritor-literatura-trabajo-trabajando-subte\\_128\\_8025842.html](https://www.eldiarioar.com/cultura/kike-ferrari-escritor-literatura-trabajo-trabajando-subte_128_8025842.html). Aceso em: 15 de junho de 2021.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. “Entrevista a Ana Gallardo”. In: GALLARDO, Ana. **Un lugar para vivir cuando seamos viejos**. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016. P. 35-43
- CÁMARA, Mario. “Poesía e historia en *Punctum* de Martín Gambarotta”. In: BERG, Edgardo H. **Papeles en progreso II: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina**. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2013. P. 99-114.
- CARRERA, Arturo. **Oro**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- CARRERA, Arturo. “Tejidos esponjosos”. **XUL**. n. 3, p. 29-33, dezembro de 1981.
- CARRERA, Arturo. “Las niñas que nacieron peinadas”. **Cuadernos Hispanoamericanos**. n. 529-530, p. 63-69, julho-agosto de 1994.
- CARRERA, Arturo. **Children’s corner**. Buenos Aires: Tusquets, 1998.
- CARRERA, Arturo. “Prólogo”. In: \_\_\_\_\_. (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. P. 9-17.
- CARRERA, Arturo. “1957: Las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache”. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009. P. 57-59.
- CARRERA, Arturo. “1982: Juanele”. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009. P. 67-84.
- CARRERA, Arturo. “1999: Hermana Moda, hermana Muerte”. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires, Mansalva, 2009. P. 102-121.
- CARRIÓN, Jorge. “Walter Benjamin coleccionaría criptoarte: el aura llega a internet”. **The New York Times**, 11 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2021/04/11/espanol/opinion/criptoarte-nft.html?auth=link-dismiss-google1tap>. Aceso em: 11 de abril de 2021.
- CASAS, Fabián. “Paso a nivel en Chacarita”. **Diario de Poesía**. n. 14, p. 27, verão de 1990.
- CASAS, Fabián. “Tuca (muestra)”. **Diario de Poesía**. n. 18, p. 31, outono de 1991.
- CASAS, Fabián. “Como una aguja en la mesa de saldos”. **Diario de Poesía**. n. 30, p. 23, outono de 1994.
- CASAS, Fabián. “El vago más famoso del mundo”. **Diario de Poesía**. n. 31, p. 37-38, primavera de 1994.
- CASAS, Fabián. “Observaciones”. **Diario de Poesía**. n. 35, p. 2, primavera de 1995.
- CASAS, Fabián. “Elvira Hernández: «El lenguaje en estado atómico»”. **Diario de Poesía**. n. 36, p. 3-4, verão de 1995/6.
- CASAS, Fabián. **Ensayos bonsai**. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- CASAS, Fabián. *Tuca*. In: \_\_\_\_\_. **Horla city y otros. Toda la poesía 1990-2010**. Buenos Aires: Emecé, 2012. P. 9-29.
- CASAS, Fabián. *El salmón*. In: \_\_\_\_\_. **Horla city y otros. Toda la poesía 1990-2010**. Buenos Aires: Emecé, 2012. P. 31-61.
- CASAS, Fabián. *Horla City*. In: \_\_\_\_\_. **Horla city y otros. Toda la poesía 1990-2010**. Buenos Aires: Emecé, 2012. P. 149-195.
- CASAS, Fabián. **Ocio**. Buenos Aires: Emecé, 2017.

- CASAS, Fabián. **Rita viaja al cosmos con Mariano**. Buenos Aires: Planta editora, 2008.
- CASAS, Fabián. **Familias. La vuelta del salmón**. Santiago de Chile: Lecturas Ediciones, 2015.
- CASAS, Fabián. **Diarios de la edad del pavo**. Buenos Aires: Emecé, 2017.
- CASAS, Fabián. **Últimos poemas en prozac**. Buenos Aires: Emecé, 2019.
- CASAS, Fabián. “Seis propuestas para los próximos millenials”. **Infobae**, 25 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2019/09/26/seis-propuestas-para-los-proximos-millenials/>. Acesso em: 3 de março de 2021.
- CASAS, Fabián e AGUIRRE, Osvaldo. “Víctor Redondo: «El poeta sube a lo alto»”. **Diario de Poesía**, n. 28, p. 3-4, primavera de 1993.
- CATALANO, Agustina. **Dos mil doscientos ochenta y uno**. Mar del Plata: La Bola Editora, 2014.
- CATALANO, Agustina. **El tamaño de mis miedos**. Buenos Aires: Concreto Editorial, 2018.
- “CGT 1º de Mayo: Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”. **Semanario CGT de los argentinos**. Edição comemorativa, tomo I. Buenos Aires: Página 12, Universidad Nacional de Quilmes, 1997 [n.1, 1º de maio de 1968]. P. 7-15.
- CHAUVIÉ, Omar. **Deuda & Literatura**. La Plata: Club Hem editores, 2017.
- CHEFJEC, Sergio. “Mirtha Dermisache”. Tradução Margaret Carson. **4Columns**, 15 de junho de 2018. Disponível em: <http://www.4columns.org/chejfec-sergio/mirtha-dermisache>. Acesso em: 12 de julho de 2018.
- CHEJFEC, Sergio. “El caso de la literatura entre el pasado y el futuro”. **Cuadernos de Literatura**, 22.44, p. 15-29, 2018.
- CHEJFEC, Sergio. “La pregunta por el futuro: grafos según Dermisache”. **Revista CIA**, ano 6, n.6, p. 22-23 y 74-81, outubro de 2017.
- CHEFJEC, Sergio. “Noticia”. In: DERMISACHE, Mirtha / CHEFJEC, Sergio. **Libro N°8: 1970 / El mes de las moscas**. Buenos Aires: n direcciones, 2019.
- CHERRI, Leonel. **Constelaciones del presente: la producción de Washington Cucurto como dispositivo de lectura de la literatura latinoamericana contemporánea (1996-2010)**. Tesina de Grado, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Letras, 2014.
- CHIROTARRAB, Guadalupe. “Promesa y precariedad. Sobre las economías del arte”. **Jardines virtuales. Blog de Caja Negra Editora**, fevereiro de 2021. Disponível em: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/promesa-y-precariedad-sobre-las-economias-del-arte/>. Acesso em: 29 de junho de 2021.
- CIPPOLINI, Rafael y LIBERTELLA, Héctor. “La diversión”. **Tokonoma**, n. 7. P. 59-68.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos. Crise e insurreição**. Tradução Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- CONTRERAS, Sandra. “César Aira: relato y supervivencia”. **Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina**, Rosario, n. 9, p. 119-133, 2001.
- CORTÉS ROCCA, Paula. “In Memoriam. Vivir de escribir: Ricardo Piglia (1940-2017)”. **Revista de Estudios Hispánicos**, Washington University, v. LI, n. 1, p. 7-10, março de 2017.
- COZARINSKY, Edgardo. “Un grado cero de la escritura”. **Panorama**, Buenos Aires, ano VII, nº156, p. 51, abril de 1970. Revistas. Colección biblioteca profesional. Fondo documental Mirtha Dermisache (AR\_UNSAM\_IIPC\_CEE.000016). Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

- DALMARONI, Miguel. “Notas sobre “populismo” y literatura argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)”. **Boletín del centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria**, n. 5, p. 91-110, octubre de 1996.
- DAMORE, Damián. “Washington Cucurto, el escritor (y dibujante) del pueblo”. **La Nación**, 18 de março de 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/washington-cucurto-el-escritor-y-dibujante-del-pueblo-nid2117278>. Acesso em: 29 de julho de 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Tradução Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre la sociedad de control**. Tradução Joaquín Correa. Mar del Plata: El Gran Pez libros, 2018.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Rizoma**. Tradução C. Casillas e V. Navarro. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DERMISACHE, Mirtha. “Mirtha Dermisache”. **Luna-Park**. n. 2, s/p, 1976.
- DERMISACHE, Mirtha. “[I started writing...]”. In: \_\_\_\_\_. **Mirtha Dermisache: Selected Writings**. New York: Siglio | Ugly Duckling Presse, 2018.
- DERMISACHE, Mirtha. “Carta manuscrita a Roland Barthes”, 5 de septiembre de 1971. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. P. 68.
- DERMISACHE, Mirtha / CHEFJEC, Sergio. **Libro N°8: 1970 / El mes de las moscas**. Buenos Aires: n direcciones, 2019.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, n. 10, maio de 2001, p. 113-116.
- DI CIO, Mariana. “Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache”. **MALBA**. Buenos Aires, 2017.
- DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DI LEONE, Luciana. “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia”. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos e PUCHEU, Alberto (orgs.). **O duplo estado da poesia. Modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015. P. 125-143.
- DI LEONE, Luciana. “Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan”. **Crítica Cultural**. v. 10, n. 2, p. 213-221, jul./dez. 2015.
- DIAS, C. R. “Perícia e o carimbo “Lula Livre””. **Ciência contra o crime**, 2 de maio de 2018. Disponível em: <https://cienciacontraocrime.com/2018/05/02/pericia-e-o-carimbo-lula-livre/>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2019.
- DÍAZ, Marcelo. **Berreta**. Mar del Plata: Goles rosas, 2008.
- DÍAZ, Marcelo. “Poemas”. **ClimaCom – A Linguagem da Contingência**, ano 6, n. 15, p. 1-4. Agosto de 2019. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/marcelo-diaz-poemas/>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada Editores, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “A obra sem mestre”. In: \_\_\_\_\_. **Sobre o fio**. Tradução Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019. P. 5-24.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Comemorar sobre o fio”. In: \_\_\_\_\_. **Sobre o fio**. Tradução Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019. P. 25-90.
- DOBRY, Edgardo. “Orfeo ante el kiosco de prensa: Apollinaire en la Torre Eiffel”. **Diario de Poesía**. n. 71, p. 15-17, dezembro de 2005 a abril de 2006.

- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989. P. 37-48.
- ENGELS, Federico. “Introducción de F. Engels”. In: MARX, Carlos. **Trabajo asalariado y capital**. Tradução Adela C. Dalmat. Buenos Aires: Schapire editor, 1972. P. 7-20.
- ENGELS, Federico. **Del socialismo utópico al socialismo científico. El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre**. Buenos Aires: Editorial Polémica, 1973.
- ERBER, Laura. “Livros sem saída e saídas pela água”. **Suplemento Pernambuco**. n. 141, p. 18-19, novembro de 2017.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. **Sentimientos completos**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?** Tradução Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- FOFFANI, Enrique. “El valor de la poesía”. **Radar libros**, 3 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/157529-el-valor-de-la-poesia>. Acesso em: 3 de dezembro de 2018.
- FONTÁN, Dionisia. “Hecho a mano”. **Siete Días Ilustrados**, ano VIII, n. 394, p. 27, de 23 a 29 de dezembro de 1974.
- FRANCHINI, Gastón. **Aguirre**. Mar del Plata: Goles rosas, 2009.
- FRANCHINI, Gastón. “Gastón Franchini”. In: MOSCARDI, Matías (seleção e prefácio). **Las olas y el viento. Antología de poesía argentina contemporánea en Mar del Plata**. Batán: Letras Sudaca Ediciones, 2015. P. 85-99.
- FRANCHINI, Gastón. **La cola del león**. Mar del Plata: Goles rosas, 2016.
- FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7Letras, 2007.
- FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FREITAS, Angélica. “EM ALGUM CAFÉ DE ROSÁRIO, ARGENTINA”. **Suplemento Pernambuco**, 2 de maio de 2021. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1592-em-algum-caf%C3%A9-de-ros%C3%A1rio,-argentina>. Acesso em: 5 de maio de 2020.
- FUSARO, Diego. “La nueva plebe precarizada”. **La Migraña... Revista de análisis político**, n. 19, 2016, p. 16-19.
- GACHE, Belén. “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache”. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. P. 15-31.
- GACHE, Belén. **Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y en el arte contemporáneos (la forma “partitura” y las nuevas formas literarias) / Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)**. Tradução Byron Vélez Escallón e Maryllu de Oliveira Caixeta. Florianópolis: Par(ent)esis, 2017.
- GALLARDO, Ana. **CV laboral**. 2009. Áudio. Edição 2/3 + 1 PA. Duração 4’3’’. Coleção MALBA.
- GALLINA, Andrés e MOSCARDI, Matías. **Diccionario de separación: de Amor a Zombie**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- GAMBAROTTA, Martín. **Punctum**. Buenos Aires – Bahía Blanca: Mansalva – VOX, 2011.
- GARCÍA, Lorena. **Peligrosa horizontalidad**. Buenos Aires: Viajera editorial, 2014.
- GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7Letras, 2007.
- GARCIA, Marília. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

- GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GARCIA, Marília. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- GARCIA, Marília. **Câmara lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. “Portas de saída: uma conversa com Ana Martins Marques”. **Blog da Companhia**, 21 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Portas-de-saida-uma-conversa-com-Ana-Martins-Marques>). Acesso em: 8 de julho de 2021.
- GARCÍA, Raúl. “Arturo Carrera explica qué es “La última moda””. **Página 12**, Buenos Aires, 25 de setembro de 1998. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-25/pag29.htm>). Acesso em: 30 de março de 2017.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “Respuesta a la encuesta la poesía argentina del `90”. **Diario de Poesía**. n. 18, p. 32, outono de 1991.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “Ensayo de lectura de *Música mala*”. In: RUBIO, Alejandro. **Música mala**. Bahía Blanca: VOX, 1997. P. 25-31.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “Aspectos materialistas en la poesía argentina”. **Cahiers de LI.RI.CO**, n.3, p. 131-148, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/780>. Acesso em: 30 de abril de 2019.
- GARIONE, Flavia. **Se oyen gritos de chicas por las noches**. Buenos Aires: Caleta Olivia, 2019.
- GARIONE, Flavia. “Más me vale salir de este día”. **Mi mente es como un DJ malo**, 25 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://tengogatitosbebes.blogspot.com/2019/02/mas-me-vale-salir-de-este-dia.html>. Acesso em: 9 de dezembro de 2019.
- GARIONE, Flavia. “14 de mayo”. **Mi mente es como un DJ malo**, 14 de maio de 2019. Disponível em: <http://tengogatitosbebes.blogspot.com/2019/05/14-de-mayo.html>. Acesso em: 9 de dezembro de 2019.
- GARIONE, Flavia. “Adiós escuela secundaria”. **Mi mente es como un DJ malo**, 4 de março de 2019. Disponível em: <http://tengogatitosbebes.blogspot.com/2020/03/adios-escuela-secundaria.html>. Acesso em: 30 de dezembro de 2020.
- GENETTE, Gérard. **Umbrales**. México: Siglo XXI, 2001.
- GIGENA, Daniel. “Rosario Bléfari. Toda pérdida es un motor creativo”. **La Nación**. p. 8, sábado 23 de fevereiro de 2017.
- GIOIA, Dana. “El estado de la poesía: fuerte y claro (2)”. Tradução de Hernán Bravo Varela. **Periódico de Poesía**, 4 de março de 2019. Disponível em: [http://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-estado-de-la-poesia-fuerte-y-claro-2/?fbclid=IwAR0NpztoR8D7jEu2m-l\\_XVjTN5i3FhAkLOmga-aKKsfcWc85UgVesykPr\\_s](http://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-estado-de-la-poesia-fuerte-y-claro-2/?fbclid=IwAR0NpztoR8D7jEu2m-l_XVjTN5i3FhAkLOmga-aKKsfcWc85UgVesykPr_s). Acesso em: 21 de março de 2019.
- GIORGI, Gabriel. “¿De qué está hecha Macabea? Lispector y lo precario”. In: PATIÑO, Roxana e CÁMARA, Mario (orgs). **¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina**. Villa María: Eduvim, 2017. P. 151-169.
- GLENADEL, Paula. **O preço da poesia. Pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura**. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- GODARD, Jean-Luc. **Passion**. França: Sara Films, 1982.
- GODARD, Jean-Luc. **Scenário do film Passion**. França, Suíça: JLG Films, Télévision Suisse-Romande, 1982.
- GOMES, Igor. “O fogo que apaga e o que permanece”. **Suplemento Pernambuco**. n. 147, p. 31, maio de 2018.

GRAMUGLIO, María Teresa. “Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad”. **Diario de Poesía**. n. 71, p. 12-15, dezembro de 2005 a abril de 2006.

GRASSO, Georgina. **vos y yo**. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2018.

GRAZIANO, Martín E. “Vicente Luy: poesía reunida, un ensayo y una biografía para conocerlo de una vez por todas”. Suplemento Radar, **Página 12**, domingo 9 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/283427-vicente-luy-poesia-reunida-un-ensayo-y-una-biografia-para-co>. Acesso em: 5 de setembro de 2020.

GROYS, Boris et al. **O capitalismo divino. Colóquio sobre dinheiro, consumo, arte e destruição**. Tradução Selvino J. Assmann. UFSC: FIL, 2012.

GROYS, Boris. **Introdução à antifilosofia**. Tradução Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: EDIPRO, 2013.

GUERRIERO, Leila. “Los escritores y su primer libro”. **El País**, 10 de agosto de 2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/08/09/actualidad/1344527856\\_447139.html](https://elpais.com/cultura/2012/08/09/actualidad/1344527856_447139.html). Acesso em: 8 de setembro de 2019.

GUERRIERO, Leila. “Latinoamérica sin etiquetas”. **El País**, 5 de fevereiro de 2016. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2016/02/03/babelia/1454512254\\_676608.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/03/babelia/1454512254_676608.html). Acesso em: 16 de janeiro de 2020.

GUERRIERO, Leila. “Buscando a Nicanor”. In: \_\_\_\_\_. **Plano americano**. Buenos Aires: Anagrama, 2018. P. 11-34.

GUILLERMOPRIETO, Alma. “O homem-molotov”. In: IMS. **Susan Meiselas – Mediações**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019. P. 13-14.

HALFON, Mercedes. “Poesía eres tú”. Suplemento Radar, **Página 12**, domingo 27 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3653-2009-12-30.html>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

HAMACHER, Werner. **95 tesis sobre la filología**. Tradução Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

HAN, Byung-Chul. **La sociedad de la transparencia**. Tradução Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.

HAN, Byung-Chul. **La agonía del Eros**. Tradução Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder**. Tradução Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Topología de la violencia**. Tradução Paula Kuffer. Barcelona: Herder, 2016.

HENRIQUES BRITTO, Paulo. “Prefácio”. In: LINS, Catarina. **Parvo orificio**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2016. P. 5-9.

HERDER, Johann Gottfried. **Tentativa de uma história da poesia lírica**. Tradução Caio Heleno da Costa Pereira. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

HESÍODO. **Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen**. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz. Barcelona: Gredos, 2006.

HÖRDERLIN, Friedrich. “¿Qué es la vida de los hombres?”. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 3, p. 1, novembro-dezembro de 1969.

IGLESIAS, Claudio. “Un año para deletrear la distopía”. **Otra Parte**. n. 25, p. 37-39, verão 2011 – 2012.

JARAMILLO, Alfredo. “Cómo editar clásicos”. Suplemento Radar, **Página 12**, 27 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3654-2009-12-30.html>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

- JARAMILLO ESCOBAR, Jaime. **Poesía sin miedo**. Medellín: Tragaluz editores, 2011.
- JAUKKURI, Maaretta. “Variações sobre o tempo”. In: MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. P. 180-184.
- JONGEN, Marc (org.). **O capitalismo divino. Colóquio sobre dinheiro, consumo, arte e destruição**. Tradução Selvino Assmann. UFSC – FIL: Subsídios de estudo, 2012.
- JOYCE, James. **Retrato del artista adolescente**. Tradução Alfonso Donado. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1973.
- KAMENSZAIN, Tamara. **Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Testemunhar sem metáfora (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)”. In: \_\_\_\_\_. **Os que escrevem com pouco**. Tradução Luciana di Leone. Copenhague, Rio de Janeiro: Zazie edições, 2019. P. 7-48.
- KITTO, Humphrey Davy Finley. **Los Griegos**. Tradução Delfín Garasa. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- KOHAN, Alexandra. “Eso que llaman honor es trabajo no pago”. **elDiarioAr**, 29 de junho de 2021. Disponível em: [https://www.eldiarioar.com/opinion/llaman-honor-trabajo-no-pago\\_129\\_8083575.html](https://www.eldiarioar.com/opinion/llaman-honor-trabajo-no-pago_129_8083575.html). Acesso em: 29 de junho de 2021.
- KOHAN, Martín. “Últimos movimientos”. **La Agenda Revista**, 7 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/642469558616211456/diario-del-domingo-%C3%BAltimos>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2021.
- LA CHARTE DES AUTEURS ET DES ILLUSTRATEURS POUR LA JEUNESSE. **Dans la peau d’un auteur jeunesse**. Paris : La Charte, 2016. (brochure)
- “La empleada del Ministerio de Economía que le dedica sus poemas a «Axel»”. Suplemento Fortuna, **Perfil**, 08/09/2014. Disponível em: <https://fortuna.perfil.com/2014-09-08-147095-la-empleada-del-ministerio-de-economia-que-le-dedica-sus-poemas-axel/>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.
- LAGUNA, Fernanda. **He venido a este planeta**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 7-36.
- LAGUNA, Fernanda. **Poesía geométrica**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 37-48.
- LAGUNA, Fernanda. **Reflexiones automáticas**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 49-61.
- LAGUNA, Fernanda. **Ese momento del atardecer que no atardece jamás**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 83-96.
- LAGUNA, Fernanda. **He leído tan poco este año**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 97-114.
- LAGUNA, Fernanda. **El milagro de la nieve**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 115-132.
- LAGUNA, Fernanda. **Si un poema fuera nuestra casa**. In: \_\_\_\_\_. **Control o no control. Poemas 1999-2011**. Mansalva: Buenos Aires: 2012. P. 167-186.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. “Contratapa”. Em: CARRERA, Arturo. **Oro**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- LENIN, Vladimir Ilich. **Testamento político y Diario de las secretarias de Lenin**. Buenos Aires: Anagrama, 2011.

- LEÓN, Gonzalo. “¿De qué vive un escritor?”. **Eterna Cadencia**, 4 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.eterncadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/derivadas-literarias/item/de-que-vive-un-escriptor.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.
- LESMES, Daniel. “La risa de paso. Hacia una politización del arte en Walter Benjamin”. **Boletín de Arte-UMA**, n. 38, 2017, pp. 117-126.
- LESMES, Daniel. “Una responsabilidad común: Didi-Huberman y Goya”. **Revista Anthropos**, n. 246, 2017, pp. 164.177.
- LEZCANO, Walter. “Rosario Bléfari: «La escritura son momentos robados a otras situaciones»”. **Los Inrockuptibles**, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://losinrocks.com/rosario-bl%C3%A9fari-la-escritura-son-momentos-robados-a-otras-situaciones-entrevista-927fec0a91d9>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.
- LEZCANO, Walter. “Entrevista a Fabián Casas: motivos para electrificar una guitarra acústica”. **Clarín**, 15 de agosto de 2017. Disponível em: [https://www.clarin.com/cultura/fabian-casas-motivos-electrificar-guitarra-acustica\\_0\\_B1rd3O1uZ.html](https://www.clarin.com/cultura/fabian-casas-motivos-electrificar-guitarra-acustica_0_B1rd3O1uZ.html). Acesso em: 10 de outubro de 2018.
- LEZCANO, Walter. “Rosario Bléfari: «El presente es mujer, y hace rato que lo es»”. **Almagro revista**, 30 de junho de 2019. Disponível em: <http://almagrovevista.com.ar/rosario-blefari-el-presente-es-mujer-y-hace-rato-que-lo-es/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.
- LIBERTELLA, Héctor. **La arquitectura del fantasma. Una autobiografía**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- LIBERTELLA, Héctor. **Zettel**. Buenos Aires: Letranómada, 2009.
- LIMA, Jorge de. **Poemas da Infância e Sonetos**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008. P. 170-188.
- LIMA, Jorge de. **Poemas**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008. P. 202-251.
- LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- LINK, Daniel. “Nota a “El matadero”, “Las carnes que salen del frío” y “Magos de agua dulce””. In: WALSH, Rodolfo: **El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)**. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. P. 251.
- LINK, Daniel. “Nota a “La revolución palestina” y “Respuesta a la Embajada israelí””. In: WALSH, Rodolfo. **El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)**. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. P. 283.
- LINK, Daniel. “Rodolfo Walsh, inteligencia de izquierda”. Conferência pronunciada no Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, quinta-feira 16 de março de 2017.
- LINS, Catarina. **Músculo**. Rio de Janeiro: Megamíni, 2015.
- LINS, Catarina. **Parvo orificio**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2016.
- LISSOVSKY, Mauricio. “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas**, v.9, n.2, p. 305-322, maio / agosto de 2014.
- LLACH, Santiago. “Ars poetica”. In: CARRERA, Arturo (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. P. 80.
- LLACH, Santiago. “Arnaut en Cachaca”. In: CARRERA, Arturo (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. P. 81-84.
- LLACH, Santiago. “Entrevista a Fabián Casas: «La idea de originalidad es algo muy poco productivo»”. **Infobae**, 16 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/16/fabian-casas-la-idea-de-originalidad-es-algo-muy-poco-productivo/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

- “Los "poemas" de una empleada de Economía que elogia el marxismo de Kicillof”. **La política online**, 09/09/2014. Disponível em: <https://www.lapoliticaonline.com/nota/83363-los-poemas-de-una-empleada-de-economia-que-elogia-el-marxismo-de-kicillof/>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg**. Tradução Felipe Augusto Vicari di Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.
- LUNA, Juan. “A esta altura, el arte es lo único que tengo”. **El diario de la República**, 21 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.eldiariodelarepublica.com/nota/2019-10-21-14-56-0--a-esta-altura-el-arte-es-lo-unico-que-tengo>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.
- LUY, Vicente. **poesía popular argentina**. Buenos Aires: añosluz, 2013.
- MAGRELLI, Valerio. **Epígrafes para la lectura de un diario**. Tradução e prólogo Guillermo Piro. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2008.
- MAIRAL, Pedro. **A uruguaia**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Todavía, 2018.
- MAKOVSKY, Pablo. “Hasta el fondo de las palabras”. **Diario de Poesía**. n. 71, p. 18-20, dezembro de 2005 a abril de 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Préface”. In: \_\_\_\_\_. **Un coup de dés jamais n’abolira le hasard**. Paris: Gallimard, 2011. P. 4-5.
- MALLOL, Anahí. “Libro N° 8: 1970. El mes de las moscas”. **Revista Otra Parte**, 26 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/libro-n-8-1970-el-mes-de-las-moscas/>. Disponível em: 5 de fevereiro de 2020.
- MARTÍ, Silas. “Artista Lourival Cuquinha exhibe no Recife obras feitas de dinheiro”. **Folha de São Paulo**, 26 de agosto de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1142659-artista-lourival-cuquinha-exibe-no-recife-obras-feitas-de-dinheiro.shtml>. Disponível em: 8 de dezembro de 2018.
- MARTINS MARQUES, Ana. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARTINS MARQUES, Ana. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARTINS MARQUES, Ana. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARTINS MARQUES, Ana. **O livro dos jardins**. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MARTINS MARQUES, Ana & SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- MARTINS MARQUES, Ana & JORGE, Eduardo. **Como se fosse uma casa: uma correspondência**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARX, Carlos. **Trabajo asalariado y capital**. Tradução Adela C. Dalmat. Buenos Aires: Schapire editor, 1972.
- MASOTTA, Oscar. “Carta a Mirtha Dermisache”, março de 1973. **Fondo documental Mirtha Dermisache**, Instituto Espigas, Universidad Nacional de San Martín.
- MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MAURO, Karina. “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. **telóndefondo**. n.27, p. 114-143, janeiro-junho de 2018.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral. “Joan Miró”. In \_\_\_\_\_. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 17-49.

- MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. P. 411-414.
- MENDES PENA, Victor Hermann. “Deflagrar o zero: observador e linguagem em *Inserções em Circuitos Ideológicos*”. **outra travessia**, n.23, p. 112-126, segundo semestre de 2017.
- MENDIBERRI, María Pía. “Rosario Bléfari: una artista libre, suelta por Neuquén”. **Río Negro**, 18 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.rionegro.com.ar/rosario-blefari-una-artista-libre-suelta-por-neuquen-1076164/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.
- MEZZA, Cintia; LIDA, Cecilia e RAVIÑA, Ana. “Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012”. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. P. 255-288.
- MICHAUX, Henri. “Poema”. Tradução Arturo Carrera. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 1, p. 21-22, setembro-outubro de 1968.
- MOLLOY, Sylvia. “Figuración de Alejandra”. **Revista Ñ**. Buenos Aires, 30 de dezembro de 2014. Disponível em: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra\\_Pizarnik\\_0\\_1274272578.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra_Pizarnik_0_1274272578.html). Acesso em: 17 dez. 2015.
- MORAIS, Frederico. “A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica”. In: MATOS, Diego e WISNIK, Guilherme (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. P. 168-176.
- MOSCARDI, Matías. “Sucundún, sucundún (a modo de prólogo)”. In: \_\_\_\_\_. **Las olas y el viento: antología de poesía argentina contemporánea en Mar del Plata**. Batán: Letra Sudaca Ediciones, 2015. P. 7-17.
- MOSCARDI, Matías. **Los círculos del agua**. Mar del Plata: Goles rosas, 2015.
- MOSCARDI, Matías. “Las víctimas de la espera. Sobre la novela de Shirley Jackson”. In: **Eterna Cadencia**. 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/las-victimas-de-la-espera.html> Acesso em: 24 jan. 2018.
- MOURÃO DE UZÊDA, André Luis. ““Contra a incúria dos relaxados”: memória e patrimônio nas crônicas de Manuel Bandeira”. **XXIX Simpósio da Associação Nacional de Pesquisadores em História**. Brasília, 2017.
- MUGICA, Fernanda. **Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan**. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2018.
- MUÑOZ VERGARA, Rocío. **Lengua de serpiente**. Rosario: Danke, 2017.
- MURILLO, Euge. “Cuerpo y mente en crisis”. Las 12, **Página 12**, 30 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/338592-cuerpo-y-mente-en-crisis>. Acesso em: 1º de maio de 2021.
- MUTIS, Álvaro. **Poesias**. Edição bilíngue. Seleção e tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Tradução Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: la marca, 2003.
- NEGRI, Antonio. “Para uma definição ontológica da Multidão”. **Lugar Comum**. UniNômade, n.19-20, p. 15-26, julho de 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral. Uma Polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NOÉ, Luis Felipe. “La cultura artística condenada a muerte”. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 2, p. 16-20, novembro-dezembro de 1968.

OSPINA, William. “De la poesía como delito”. **El Espectador**, 17 de marzo de 2019. Disponible em: <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/de-la-poesia-como-delito-column-845306/>. Acceso em: 17 de marzo de 2019.

PALMEIRO, Cecilia. **Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher**. Buenos Aires: Título, 2010.

PANESI, Jorge. “Polémicas ocultas”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. n. 11, p. 7-15, dezembro de 2005.

PATIÑO, Roxana e CÁMARA, Mario. “Presentación”. In: PATIÑO, Roxana e CÁMARA, Mario (orgs). **¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina**. Villa María: Eduvim, 2017. p. 9-23.

PAULA, Romina. “Bléfari, Rilke y los artistas y el dinero”. **elDiarioAR**, 2 de abril de 2021. Disponible em: <https://cuadernowhr.com/2020/08/01/diario-del-dinero-de-rosario-blefari/>. Acceso em: 1º de julho de 2021.

PAULS, Alan. “El libro de la semana por Alan Pauls: "Antes del río", de Rosario Bléfari”. **Télam**, 17 de fevereiro de 2017. Disponible em: <http://www.telam.com.ar/notas/201702/180103-el-libro-de-la-semana-x-alan-pauls-antes-del-rio-de-rosario-blefari.html>. Acceso em: 10 de janeiro de 2019.

PAULS, Alan. “La precariedad laboral vuelta arte”. **Babelia**, 19 de janeiro de 2016. Disponible em: [https://elpais.com/cultura/2016/01/18/babelia/1453120223\\_711042.html](https://elpais.com/cultura/2016/01/18/babelia/1453120223_711042.html). Acceso em: 9 de maio de 2019.

PAVÓN, Cecilia. **¿Existe el amor a los animales?** In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 7-32.

PAVÓN, Cecilia. **Virgen**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 33-57.

PAVÓN, Cecilia. **Un hotel con mi nombre**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 59-71.

PAVÓN, Cecilia. **Caramelos de Anís**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 73-103.

PAVÓN, Cecilia. **Poema robado a Claudio Iglesias**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 105-116.

PAVÓN, Cecilia. **Hoy vi un cuadro**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 117-132.

PAVÓN, Cecilia. **Cada día es único aunque parezca igual**. In: \_\_\_\_\_. **Un hotel con mi nombre**. Buenos Aires: Mansalva, 2012. P. 133-156.

PEDRAZZOLI, Mara. **MEcon**. Buenos Aires: Hoja de Trabajo, 2014.

PEDRAZZOLI, Mara. “Re-erotización: El trabajo del arte con las nuevas generaciones”. **El Flasherito**. Buenos Aires, 28 de fevereiro de 2017. Disponible em: <http://flasherito.com.ar/re-erotizacion-el-trabajo-del-arte-con-las-nuevas-generaciones/>. Acceso em: 25 de novembro de 2019.

PEDRAZZOLLI, Mara. “Reforma laboral o debates pendientes”. **Panamá**. Buenos Aires, 8 de agosto de 2017. Disponible em: <https://panamarevista.com/reforma-laboral-o-debates-pendientes/>. Acceso em: 8 de setembro de 2021.

PEDRETTI, Nicolás. **Fabián Gianola y otros poemas**. Mar del Plata: Goles rosas, 2015.

PÉREZ CALARCO, Martín. ““Esto es entre vos y yo”. Conversaciones en campo amigo”. **Reseñas/CeLeHis**. n. 12, p. 21-24, abril - julho 2018.

PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio. “Introducción general”. In: HESIODO. **Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen**. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz. Barcelona: Gredos, 2006. p. VII-XXXVII.

- PÉREZ RUBIO, Agustín. “Nota al editor”. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. p. 11-13.
- PÉREZ RUBIO, Agustín. “Metodología para una libre expresión”. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. p. 65-77.
- PÉREZ SALERNO, Javiera. “Arte & Monotributo”. **Cuaderno Waldhuter**, 1º de agosto de 2020. Disponible em: [https://www.eldiarioar.com/opinion/blefari-rilke-artistas-dinero\\_129\\_7372372.html](https://www.eldiarioar.com/opinion/blefari-rilke-artistas-dinero_129_7372372.html). Acceso em: 1º de julho de 2021.
- PERLONGHER, Néstor. “Caribe transplatino”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992**. Selección y prefacio de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997. P. 93-102.
- PIGLIA, Ricardo. “He sido traído y llevado por los tiempos”. **Crisis**. Buenos Aires, n. 55, p. 16-21, noviembre de 1987.
- PIGLIA, Ricardo. “Echeverría y el lugar de la ficción”. In: \_\_\_\_\_. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. P. 8-10.
- PIGLIA, Ricardo. “Roberto Arlt. La ficción del dinero”. In: \_\_\_\_\_. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. P. 124-126.
- PIGLIA, Ricardo. “Sobre Borges”. In: \_\_\_\_\_. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. P. 81-94.
- PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre literatura en un Diario”. In: \_\_\_\_\_. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. P. 177-189.
- PIGLIA, Ricardo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh”. In: WALSH, Rodolfo. **Un oscuro día de justicia. Zugzwang**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006. P. 53-69.
- PIGLIA, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”. In: \_\_\_\_\_. **El último lector**. Buenos Aires: Anagrama, 2006. P. 103-138.
- PIGLIA, Ricardo. **La ciudad ausente**. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. **Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación**. Buenos Aires: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. “Los diarios de Pavese”. In: \_\_\_\_\_. **Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación**. Buenos Aires: Anagrama, 2015. P. 142-146.
- PIGLIA, Ricardo. “La moneda griega”. In: \_\_\_\_\_. **Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación**. Buenos Aires: Anagrama, 2015. P. 273-280.
- PIGLIA, Ricardo. “Nota a la edición”. In: \_\_\_\_\_. **Escritores norteamericanos**. Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2016. P. 5-7.
- PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. **Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices**. Buenos Aires: Anagrama, 2016.
- PIZARNIK, Alejandra. “La verdad del bosque”. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 1, p. 3-4, noviembre-diciembre de 1968.
- PIZARNIK, Alejandra. “Reportaje para *El Pueblo*, Córdoba, 17 de abril de 1967”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa completa**. Buenos Aires: Lumen, 2005. p. 307-308.
- PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Nueva edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014.
- PIZARNIK, Alejandra. **Nueva correspondencia Pizarnik**. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. **Cartas**. Edición de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.

- PRADO, Esteban. **Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido**. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones, 2014.
- PRIETO, Martín. “En la biblioteca, trabajando”. In: CARRERA, Arturo (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 143-144.
- PRIETO, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. **Cahiers de LI.RI.CO**, n.3, p. 23-44, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/768>. Acesso em: 30 de abril de 2019.
- PRIETO, Martín. “Un poema pegado en la heladera”. **Panamá**, 6 de maio de 2021. Disponível em: <https://panamarevista.com/un-poema-pegado-en-la-heladera/>. Acesso em: 6 de maio de 2021.
- PRIETO, Martín e AULICINO, Jorge R. “Una Tuca para dos”. **Diario de Poesía**. n. 18, p. 37, outono de 1991.
- PORRÚA, Ana. “**Punctum**: sombras negras sobre una pantalla”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. n. 8, p. 102-112, outubro de 2000.
- PORRÚA, Ana. “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias”. **Babel. Revista de Poesia, Tradução e Crítica**, n. 5, p. 118-129, janeiro a dezembro de 2002.
- PORRÚA, Ana. “Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el **Diario de Poesía**”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. n. 11, p. 59-69, dezembro de 2005.
- PORRÚA, Ana. “Contratapa a **Berreta**, de Marcelo Díaz”. In: DÍAZ, Marcelo. **Berreta**. Mar del Plata: Goles rosas, 2008.
- QUIRÓS, Esteban. **Volver**. Barcelona: Ártese quien pueda Ediciones, 2016.
- RAIMONDI, Sergio. “Los tres números”. **El Suelo**. Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 18-19, março-abril de 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. e Editora 34, 2014.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.
- RAMOS-YZQUIERDO, Marta. “El arte de vivir del arte”. **El Cultural**, 9 de junho de 2020. Disponível em: <https://elcultural.com/el-arte-de-vivir-del-arte>. Acesso em: 6 de setembro de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. “Diez tesis sobre la política”. In: \_\_\_\_\_: **Política, policía, democracia**. Tradução de María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006. p. 59-79.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero**. Tradução de Enrique Biondini, Emilio Bernini, Alejandrina Falcón, Phil de Fer. Buenos Aires: Tinta Limón, 2017.
- RANGEL, Daniel. “Ready Made in Brasil”. In: **Ready Made in Brasil**. São Paulo: FIESP / SESI, 2017.
- RIMBAUD, Arthur. “Guerra”. **El Cielo**. Buenos Aires, n. 2, p. 1, novembro-dezembro de 1968.
- RIMMAUDO, Annalisa y LAMONI, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”. In: **Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales** (cat. exp.). Buenos Aires: Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011. Disponível em: <http://uca.edu.ar/es/pabellon-de-bellas-artes/muestras/muestras-2011/mirtha-dermisache>. Acesso em: 9 de junho de 2018.
- RODRÍGUEZ, Martín. **Ministerio de desarrollo social**. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- RODRÍGUEZ, Martín. “¡Vayan a laburar!”. **elDiarioAR**, 2 de maio de 2021. Disponível em: [https://www.eldiarioar.com/opinion/vayan-laburar\\_129\\_7891083.html](https://www.eldiarioar.com/opinion/vayan-laburar_129_7891083.html). Acesso em: 9 de maio de 2021.

- RODRÍGUEZ, Martín. “Guzmán, el hombre que sigue solo y espera”. **elDiarioAR**, 9 de maio de 2021. Disponível em: [https://www.eldiarioar.com/opinion/guzman-hombre-sigue-espera\\_129\\_7914258.html](https://www.eldiarioar.com/opinion/guzman-hombre-sigue-espera_129_7914258.html). Aceso em: 9 de maio de 2021.
- ROJO, Darío. **La playa**. Buenos Aires: Ediciones Deldiego, 2001.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Zona de sombra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- RUBIO, Alejandro. **Música mala**. Bahía Blanca: VOX, 1997.
- RUBIO, Alejandro. “Ars poetica”. In: CARRERA, Arturo (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. P. 160-161.
- RUBIO, Alejandro. “Contratapa a **Ministerio de Desarrollo Social**, de Martín Rodríguez”. In: RODRÍGUEZ, Martín. **Ministerio de desarrollo social**. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- RUIZ GALVETE, Marta. “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”. **El Argonauta español**, n.3, 2006. Disponível em: <http://argonauta.revues.org/1095>. Aceso em: 14 dez. 2015.
- RUVITUSO, Federico L. “El héroe”. In: BURUCÚA, José Emilio et al. **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. P. 44-61.
- SACCO, Gianluca. “Da teologia política à teologia econômica. Entrevista com Giorgio Agamben”. Tradução Selvino Assmann. **Revista Interthesis**, v.2, n.2, p. 1- 11, julho-dezembro de 2005.
- SACCOMANNO, Guillermo. “Una minicalculadora, unos grafismos y una cuenta regresiva”. **HUM@**. n.61, p. 58-59, julho de 1981.
- SALVÀ, Peppe. ““Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro”. Entrevista com Giorgio Agamben”. Tradução Selvino J. Assmann. **Revista IHU online**, agosto de 2012. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/172-noticias/noticias-2012/512966-giorgio-agamben>. Aceso em: 28 de abril de 2021.
- SANTAMARINA, Silvio. **Historia de la guita. La cultura del dinero en la Argentina**. Buenos Aires: Planeta, 2018.
- SANTOS, Antonio Carlos. “Onde é que fica minha ilha: Formação e política racial em Jorge de Lima”. **Revista Landa**, vol. 8, n. 2, p. 316-356, segundo semestre de 2020.
- SAPIRO, Gisèle. « Introduction ». En : SAPIRO, Gisèle et RABOT, Cécile. **Profession ? Écrivain**. Paris : CNRS editions, 2017. P. 7-16.
- SAPIRO, Gisèle. « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain ». En : SAPIRO, Gisèle et RABOT, Cécile. **Profession ? Écrivain**. Paris : CNRS editions, 2017. P. 19-41.
- SAPIRO, Gisèle. « Devenir écrivain : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle ». En : SAPIRO, Gisèle et RABOT, Cécile. **Profession ? Écrivain**. Paris : CNRS editions, 2017. P. 43-76.
- SARLO, Beatriz. “Neopopulismo Macri”. **Noticias**, ano XXXIII, n. 2085, p. 28-34, 7 de dezembro de 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. “No tuvo la vida que merecería”. In: BAUDELAIRE, Charles. **Diarios íntimos**. Tradução Mario Giacchino. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978, p. 7-9.
- SCHEIBE, Fernando. “Apresentação do tradutor”. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 9-18.
- SCHETTINI, Ariel. “Ars poetica”. In: CARRERA, Arturo (comp.). **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. P. 178-179.

- SCHRAENEN, Guy. “Un affaire transatlántico”. In: PÉREZ RUBIO, Agustín (ed). **Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!** Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. P. 33-47.
- SCRAMIM, Susana e NICASTRO HONESKO, Vinícius. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo? & O amigo.** Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014. p. 7-19.
- SISCAR, Marcos. “Crítica: o humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques”. **O Globo.** Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2015 (Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martins-marques-17984159>) Acesso em: 7 de agosto de 2017.
- SOTO, Facundo R. **Conversaciones con Washington Cucurto.** Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2017.
- STEGMAYER, María. “Bajo el signo de Venus: deseo, amistad, política en la Argentina post-2001”. In: BORISONIK, Hernán. **Soprote: el uso del dinero como material en las artes visuales.** Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. P. 136-151.
- STUDART, Júlia. “Imagem, deriva e dança”. **Caderno de Leituras**, n. 5, 2012.
- STUPIÁ, Eduardo. “Mirtha Dermisache”. **Diario de Poesía.** n. 62, p. 26, dezembro de 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”. **Inimigo Rumor.** São Paulo / Rio de Janeiro, n. 20, 2008. p. 29-65.
- SÜSSEKIND, Flora. “2019, ano regido sob o signo do “menos””. **Suplemento Pernambuco**, n. 166, p. 12-17, dezembro de 2019.
- SZIR, Sandra. “La ninfa”. In: BURUCÚA, José Emilio et al. **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. P. 22-25.
- TARSITANO, Carlos. “Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”. In: WALSH, Rodolfo. **Ese hombre y otros papeles personales.** Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007. P. 238-250.
- TRICHET, Jean-Claude. **¡Dinero! ¿Para qué sirve?** Tradução de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2018.
- “Un millón de ejemplares: 33 semanas junto al pueblo”. **Semanario CGT de los argentinos.** Edição comemorativa, tomo III. Buenos Aires: Página 12, Universidad Nacional de Quilmes, 1997a [n.33, 12 de dezembro de 1968]. P. 38-40.
- VARELA PAGLIARO, Nando. “Entrevista a Fabián Casas: «Admiro a la gente que no tiene deseo de trascendencia»”. **Polvo**, 12 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.polvo.com.ar/2016/01/fabian-casas/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.
- VEGA, Santiago. “Retrato de época”. **Diario de Poesía.** n. 35, p. 37, primavera de 1995.
- VEGA, Santiago. “Zelarayán”. **Diario de Poesía.** n. 41, p. 6-7, outono de 1997.
- VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. “Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró”. **Crítica Cultural – Critic**, v. 11, n. 2, p. 205-223, jul./dez. 2016.
- VILLA, Javier. “Final y felicidad”. **adn Cultura, La Nación**, 29 de dezembro de 2007. Disponível em: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=974095](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=974095) Acesso em: 6 de dezembro de 2019.
- WALSH, Rodolfo. “Un oscuro día de justicia”. In: \_\_\_\_\_. **Un oscuro día de justicia. Zugzwang.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006. P. 21-52.
- WALSH, Rodolfo. **Ese hombre y otros papeles personales.** Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

- WALSH, Rodolfo. “La novela geológica”. In: \_\_\_\_\_. **Ese hombre y otros papeles personales**. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007. P. 110-112.
- WALSH, Rodolfo. “¿Lobo estás?”. In: \_\_\_\_\_. **Ese hombre y otros papeles personales**. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007. P. 139-146.
- WALSH, Rodolfo. “La revolución palestina”. In: \_\_\_\_\_. **Ese hombre y otros papeles personales**. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. P. 385-413.
- WALSH, Rodolfo. “Crónica del terror. Informe N° 1 (Diciembre de 1976)”. In: \_\_\_\_\_. **Ese hombre y otros papeles personales**. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. P. 421-424.
- WALSH, Rodolfo. “Carta a Roberto Fernández Retamar”. In: \_\_\_\_\_. **Cartas y documentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. P. 13-22.
- WALSH, Rodolfo. “Carta a Paco Urondo”. In: \_\_\_\_\_. **Cartas y documentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. P. 23-32.
- WALSH, Rodolfo. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76 (23 de noviembre de 1976)”. In: \_\_\_\_\_. **Cartas y documentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. P. 59-94.
- WALSH, Rodolfo. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a la discusión del informe del Consejo (13 de diciembre de 1976)”. In: \_\_\_\_\_. **Cartas y documentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. P. 95-115.
- WALSH, Rodolfo. “Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977)”. In: \_\_\_\_\_. **Cartas y documentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. P. 116-140.
- WARBURG, Aby. “De arsenal a laboratório”. In: \_\_\_\_\_. **A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. P. 37-52.
- WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento”. In: \_\_\_\_\_. **A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. P. 91-140.
- WARBURG, Aby. “A influência da Sphaera barbárica sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente. Em memória de Franz Boll”. In: \_\_\_\_\_. **A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 141-196.
- WARBURG, Aby. “O antigo romano na oficina de Ghilandaio”. In: \_\_\_\_\_. **A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 197-215.
- WARBURG, Aby. “*Mnemosyne*. O atlas das imagens”. In: \_\_\_\_\_. **A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 217-229.
- WILKIS, Ariel. “Sobre el capital moral. El itinerario de un concepto”. **El taco en la brea**. Año 3, v. 3, n. 3, p. 172-176, maio de 2016.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez. In: \_\_\_\_\_. **Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza**. Madrid: Gredos, 2010. p. 1-153
- WOLFF, Jorge H. “Entre **Los Libros y El Cielo**”. **Cuadernos LIRICO**. Paris, n. 15, 2016.

WOLFF, Jorge Hoffmann. “Joaquim Bandeira: Jogos onomásticos e nova gnomonia. De Manuel Bandeira a Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade II”. **Boletim de Pesquisa NELIC**. v.19, n. 30, p. 25-38, primeiro semestre de 2019.

YUSZCZUK, Marina. **Lo que la gente hace**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2012.

YUSZCZUK, Marina. **La ola de frío polar**. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones, 2015.

YUSZCZUK, Marina. **¿Alguien será feliz?** Buenos Aires: Blatt & Rios, 2019.

ZUNINI, Patricio. “Alan Pauls y el lugar sin límites del enamoramiento, en su nueva novela: “El amor es una fábrica de problemas””. **Infobae**, 18 de abril de 2021. Disponible em: <https://www.infobae.com/cultura/2021/04/18/alan-pauls-y-el-lugar-sin-limites-del-enamoramiento-en-su-nueva-novela-el-amor-es-una-fabrica-de-problemas/>. Aceso em: 18 de abril de 2021.