

O artista fantasma e a máquina mitológica

*Raúl Antelo**

RESUMO: A máquina mitológica é um mecanismo que subjaz a nossos modos convencionais de estabelecer a diferença humano-animal. Busca compreender a emergência do humanismo autonomizado, a partir do âmbito animal humano, e tenta atribuir uma certa animalização a certos aspectos da vida nua, numa tentativa de separar o primitivo do civilizado. Quem estiver situado nos limites do humano sofre consequências similares às daqueles seres captados pelo funcionamento da máquina mitológica, de modo que a biopolítica contém em si mesma a possibilidade virtual de certos meios nihilistas de produzir e controlar a vida nua. O movimento inje-inje, um grupo de modernistas novaiorquinos, mostra-nos que a diferenciação humano-animal precisa ser abolida junto com a máquina mitológica e antropológica que produz essa diferenciação.

PALAVRAS-CHAVE: vanguarda, primitivismo, vida nua.

ABSTRACT: The mythological machine is a mechanism underlying our current means of determining the human-animal distinction. It seeks to understand the emergence of the fully constituted humanism from out of the order of the human animal and tends to involve an animalization of certain modes of human life, in an attempt to separate out what precisely is primitive on the one hand and civilized on the other. Beings situated at the limits of humanity suffer similar consequences to those beings caught within the working of the modern mythological machine so biopolitics contains within it the virtual possibility of certain nihilistic means of producing and controlling bare life. The inje-inje movement, a group of New York avant-garde artists, shows us that the human-animal distinction needs to be abolished altogether along with it the mythological and anthropological machine that produces the distinction.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

KEYWORDS: avant-garde, primitivism, bare life.

...there was one, the ghost artist, and there was one about the famous so-called Inje-Inje, which John Baur at the Whitney Museum wrote about...

(Cahill, 1960)

Todos nós nos lembramos da associação que Walter Benjamin faz entre a ficção de Kafka e o mundo primordial das hetairas. As fontes para estas considerações benjaminianas a respeito da proto-história remontam aos estudos de Ludwig Klages (*Vom kosmogonischen Eros*, 1922), e também aos escritos de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), autor sobre o qual Benjamin chegou a escrever um pequeno ensaio, em 1934, em francês, onde compara Aby Warburg, como exemplo do teórico *grand seigneur*, à maneira de Alöis Riegl, por seu resgate do bizarro, ao seu complemento, o anarquista Elisée Reclus, autor de uma teoria onicompreensiva de espaços e tempos.¹ Mas há outro aspecto da teoria de Bachofen que eu gostaria de relembrar aqui. Em seu ensaio sobre o teórico da Basileia, recentemente editado de forma póstuma, Furio Jesi (1941-1980) ilumina um aspecto da teoria da **máquina mitológica**, tributária das teses sobre filosofia da história de seu antecessor, que vale a pena recordar:

Mentre il rapporto con l'antico, fin dalle prime riscoperte dei monumenti romani e greci, ha dato vita nella cultura occidentale ad un filone di indagini esotericistiche, parallele e sovente intrecciate a quelle propriamente filologiche, il rapporto con i "selvaggi", fin dagli esordi dell'etnografia e dell'etnologia, è di solito rimasto alieno da un approccio di tal genere: quasi che i **diversi in quanto antichi** possedessero segreti e i **diversi in quanto "selvaggi"** ne fossero privi. Ricorderemo un solo esempio. Il benedettino Dom Pernety, archeologo, filologo, esoterista, da un lato era disposto a riconoscere nella tradizione mitologica circa la guerra di Troia i simboli dell'operazione alchemica, d'altro lato, nella relazione del suo viaggio con Bougainville alle Isole Malvine, si limitava ad assumere la parte dell'etnografo e descriveva i costumi dei "selvaggi" senza

¹ Cf. Benjamin, 2002, p. 11-24. Sobre Reclus me detive em *As flores do mal*: sintoma e saber anti-modernos. In: *Ausências*, 2009, p. 13-33.

² Anteriormente, em *Mito* (1973), dizia Jesi: “Neste quadro global, Creuzer e Bachofen colocam-se imediatamente a uma luz equívoca aos olhos daqueles que do Iluminismo tinham escolhido unicamente a ‘face luminosa’, arrastando a luz para a ‘objectividade filológica’. Tanto Creuzer como Bachofen dirigiam-se, pelo contrário, às ‘profundidades do ser e do pensamento’, à região obscura que se apresentava como um perigo, como um terreno de perigosas areias movediças ou de pântanos cheios de fantasmas, frente às certezas iluministas. E o perigo era particularmente grande porque a essência do pensamento iluminista implicava uma precisa dialéctica entre luz e trevas, que desaguava frequentemente em exorcismo das trevas: na luz entendida como ‘o contrário das trevas’, mais do que na convicção – agostiniana – da ‘treva’ como ‘ausência de luz’. Creuzer era culpado de ter atribuído à ‘ciência’ do símbolo e do mito – por conseguinte, à filologia – características de ‘ciência’ do sentido da história. Mais culpado ainda era Bachofen, o qual propunha um fundamento funerário da propriedade (núcleo da propriedade é a propriedade fundiária, núcleo da propriedade fundiária é o túmulo) e punha o estudioso da mitologia frente à responsabilidade rousseauiana de exegeta das características das

ricercarvi alcun segreto, da puro e semplice viaggiatore curioso e discretamente obiettivo² (Jesi, 2005, p. 25).

Jesi nos diz, em poucas palavras, que, para equacionar as relações entre o antigo e o selvagem, é necessário, antes de mais nada, analisar os modelos gnoseológicos utilizados para produzir as múltiplas categorias do **diverso** às quais recorreremos quase sem pensar. Diz-nos que os primeiros viajantes às Malvinas eram esotéricos na medida em que reconheciam, nas formas simbólicas, a precedência de antigos esquemas, mas, não obstante, eram igualmente científicos enquanto, abolindo o segredo, descreviam usos e práticas culturais com uma suposta objetividade universal. Jesi planta assim, no coração mesmo do mito (a fábula), o espelho da mitologia (a ficção). Diz-nos, pois, que a lógica da representação (a história) está minada, então, pelo regime da verdade (da ambivalência). E explica:

Nell’attribuire ai diversi-antichi e non ai diversi-selvaggi la proprietà del segreto, gli esoteristi non si limitano a custodire passivamente la loro ricchezza, ma la difendono attivamente, usufruendo della dimensione temporale (in cui collocano l’esibizione dei beni) per conferire fondamento alla progettazione della durata dei beni esibiti. La sfera dei diversi-antichi custodisce come un astuccio definitivamente suggellato la radice del segreto, inteso quale differenza per eccellenza. Nel dichiarare riposta laggiù quella radice, gli esoteristi la pongono deliberatamente al riparo dai turbamenti della storia: al sicuro, in un luogo ove essa non potrà mai essere tagliata e quindi potrà sempre fondare e alimentare la durata futura della pianta. I diversi-selvaggi, che godono della contemporaneità con gli esoteristi, sono invece esposti quotidianamente ai pericoli della storia – e tanto più dall’istante in cui la loro scoperta da parte dei “civili” ha rotto le ultime barriere che separavano il loro tempo da quello dei “civili”, la loro storia dalla storia d’Europa. Ciò significa, d’altronde, che la vera diversità, la diversità per eccellenza, quella che può coincidere con il segreto in quanto somma diversità, è solo

la diversità nel tempo, poiché solo la diversità nel tempo è configurabile come efficace elemento di rottura del modello della storia quale unico continuum. E proprio tale rottura è l'obiettivo preliminare delle dottrine e delle prassi esoteriche (Jesi, 2005, p. 27-28).

Em 1916, um poeta claramente esotérico, Ezra Pound, pretendia traduzir um texto de Vicente Huidobro, *Horizon carré*, para o inglês. Nesse mesmo ano, em sua "Arte poética", o poeta chileno se perguntava: "Por qué cantáis la rosa ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema"³ (Huidobro, 1916), ideia que pouco depois o mesmo Huidobro admitiria, em francês, que havia sido transmitida, como em uma revelação, a ele mesmo, por um poeta aimará: "esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la transmitió un viejo poeta indigena de Sudamérica (aimará) que dijo: 'El poeta es un dios; no cante a la lluvia, poeta, haz llover'"⁴ (Huidobro, 1921). Do mesmo modo, o mexicano José Juan Tablada também registrou, em 1923, que a decadência dos velhos padrões da arte greco-romana inclinava os artistas modernos até os primitivos da Etrúria, Ásia, África e América, em uma busca ardente do Paraíso Perdido e seus frutos dourados, pela visão direta, a forma pura e a expressão clara. Em 8 de abril deste ano, depois de proferir uma conferência sobre a arte mexicana em Washington, Tablada copia em seu diário uma passagem da *História da arte*, de Élie Faure, em que o crítico francês argumenta que uma civilização é um fenômeno lírico e é por meio dos monumentos que eleva e deixa para trás de si que apreciamos sua grandeza e qualidade.⁵

Nesta mesma linha de trabalho poético, temos, na Nova York de 1920, uma insólita derivação que não é de fonte científica, mas sim esotérica. Com efeito, Holger Cahill (1887-1960) lança ali o movimento *inje-inje*, de declarada inspiração indígena sul-americana. Mas quem era Cahill, figura hoje completamente esquecida?⁶ Recordemos que Holger Cahill organizou as primeiras exposições sobre arte etnográfica norte-americana, *American primitives* e *American*

sociedades 'primitivas' e, por conseguinte, de todas as sociedades humanas, graças à equivalência 'primitivo' = 'primordial', portanto fundamento perene" (Jesi, 1977, p. 70).

³ Na tradução de Dante Milano, a *Arte Poética* de Vicente Huidobro torna-se "Que o verso seja como uma chave / Que abra mil portas / Cai uma folha. Algo passa voando / Criado seja tudo que os olhos veem / E a alma do ouvinte se extasie trêmula. / Inventa mundos novos e escolhe a tua palavra / O adjetivo quando não dá vida mata / Estamos no ciclo dos nervos / O músculo está pendente / Como uma recordação nos museus / Mas nem por isso temos menos força / O vigor verdadeiro / Reside na cabeça. / Poetas por que cantais as rosas? / Fazei-as florescer no poema / Todas as coisas debaixo do sol / Existem só para nós / O poeta é um pequenino Deus".

⁴ "Cette idée de l'artiste créateur absolu, de l'Artiste-Dieu me fut suggérée par un vieux poète indien de l'Amérique du Sud (Aimara) qui dit: 'Le poète est un Dieu, ne chante pas la pluie, poète, fais pleuvoir'". Ao que Huidobro acrescenta sua ponderação bem século XIX e autonomista: "Bien que l'auteur de ces vers tombât dans l'erreur de confondre le poète avec le magicien et de croire que l'artiste pour se montrer créateur doit troubler les lois du monde, alors que ce qu'il doit faire c'est créer son monde propre et indépendant

parallèlement à la nature” (Huidobro, 1921, p. 772). *L'Esprit Nouveau* era a revista do cubismo construtivista animada por Le Corbusier. Seu crítico literário era Paul Dermée, que defendia uma teoria da modernidade de inspiração baudelairiana. Tanto os ensaios de Dermée como os de Huidobro são de capital importância na elaboração do modernismo primitivista de Mário de Andrade. José Maria Arguedas é outro escritor que poderíamos associar a esta dinâmica transcultural. Recordemos seus ensaios sobre “El valor poético y documental de los himnos religiosos kechuas” (*La Prensa*, Buenos Aires, 28 jan. 1945) ou sobre as “Canciones quechuas” (*Américas*, Washington, Unión Panamericana, n. IX, out. 1957, p. 33-34).

⁵ Cf. Tablada, 1992, p. 221.

⁶ Para as informações sobre Cahill, baseio-me no trabalho de Alan Moore, que defendeu uma tese sobre o autor, em 1996, e a quem agradeço as informações recebidas. Devo a primeira leitura deste texto a Antonio Saborit, que também se ocupou da sua tradução ao espanhol. Cf. Moore, 2005.

⁷ Ver, a este respeito, Baur, 1957. A edição foi promovida por Jorge Romero Brest, que inovara na crítica de artes plásticas latino-americana, primeiramente, com seu livro sobre arte norte-americana e, a seguir, em 1945, com seu ensaio sobre a pintura brasileira contemporânea.

folk sculpture, no Museu de Newark, entre 1929 e 1931, e mais tarde, em 1932, outra, *American folk art: The art of the common man in America, 1750-1900*, seguida por *American sources of modern art*, no ano seguinte, no mesmo Museu de Arte Moderna de Nova York, instituição da qual foi diretor, assistindo, aliás, nessas tarefas, Alfred H. Barr Jr. Estudante de jornalismo na Universidade de Nova York, Cahill travou amizade, nessa época, com Irwin Granich, mais conhecido como Michael Gold, o eminente escritor comunista americano. Em 1914, Gold conseguiu para o seu amigo o primeiro emprego profissional, como editor de dois jornais de Westchester, o *Scarsdale Inquirer* e a *Bronxville Review*. Uma crônica apresenta esses dois recém-chegados aos círculos artísticos de Nova York e os descreve como o “moreno judeu estadunidense volúvel”, no caso de Gold, e no de Cahill, como “um loiro de olhos azuis, forte, com a pálida expressão fanática de William Blake”, ambos, entretanto, unidos fervorosamente em torno do movimento poético *inje-inje* (Gold, 1921, p. 28-31).

Em 1918, de fato, Cahill lembra-se de ter lido uma obra etnográfica escrita por um membro da Real Sociedade Geográfica, que bem poderia ser *Exploração na Guiana Brasileira*, de Alexander Hamilton Rice, em que se narra a história de “uma tribo em uma região localizada entre o Amazonas e os Andes que era tão primitiva que só contava com duas palavras, e o resto de sua comunicação era suprida com os gestos. As palavras eram *inje-inje*”⁷ (Cahill, 1957, p. 118). Esta esotérica **fundação mitológica de Nova York** os fez prestar atenção em outros fenômenos coincidentes. Dois amigos de Cahill, os artistas plásticos John e Dolly Sloan – que, em 1919, visitaram Santa Fé, no Novo México, inspirados aliás por uma figura que, à época, gravitava nos círculos de vanguarda, o francês Robert Henri, que, por sua vez, havia estado ali anteriormente, em 1917, levado pelo etnólogo Edgar L. Hewett –, são os que de algum modo **importam** a arte pueblo para Nova York. A paisagem do deserto e os cerimoniais dos índios pueblo le-

varam Sloan a pintar e a promover mais tarde, em Manhattan, a arte ameríndia, exibindo, na mostra da Sociedade de Artistas Independentes, pinturas de artistas pueblo provenientes das coleções do doutor Hewett e de Mabel Dodge Sterne.

Mas à diferença de Sloan, um esteta, a relação de Cahill com os indígenas americanos teve, segundo um estudioso, Allan W. Moore, uma dimensão extraestética e até mesmo autobiográfica, que remontava a sua infância em Dakota do Norte, onde Cahill havia conhecido os índios sioux e os chipequa. Seja como for, por experiência direta ou constituição teórica *a posteriori*, o fato é que a exposição novaiorquina dos pueblo precipita, de algum modo, a divisão no seio da Sociedade de Artistas Independentes.

Com efeito, organizada na base do modelo francês, a Sociedade de Artistas Independentes era o reflexo fiel das ideias estéticas de Robert Henri e, entre seus diretores, figuravam tanto realistas antiacadêmicos como modernistas radicais. Entretanto, a contratação de Cahill, como promotor da exposição da Sociedade de Artistas Independentes, em fevereiro de 1921, acabou por derrubar o ex-diretor da instituição, Hamilton Easter Field e, em pouco tempo, suas atividades à frente da agremiação precipitaram também a divisão irreconciliável entre seus membros. O setor mais conservador, com Walter Pach na liderança, abateu-se, com intolerância iconoclasta, contra as iniciativas de Cahill, tal como ficou refletido na exposição das aquarelas dos índios pueblo. Cahill escreveu então um artigo sobre essas obras para a *International Studio*, “America has its ‘Primitives’”⁸ (Cahill, 1922, p. 80-83), onde dizia apreciar particularmente essas obras, primeiro, por testemunharem cerimônias em perigo de extinção, dramas dançantes nos quais se imitam os atos de seres sagrados que auxiliam e sustentam os homens, onde o índio pueblo surge “como artista de uma pantomima simbólica”, sem comparação em qualquer outro lugar do mundo. À diferença do “pintor americano ou do europeu”, os quais pintam “o fenômeno”, consignando as sensações visuais, o “índio se

⁸ Ao escrever sobre os índios pueblo, Cahill teve o antecedente de vários artigos de Hewett, em que se reconheciam os rastros prévios de Waldo Frank, tal como a nota linguística sobre a beleza e a felicidade que o próprio Cahill atribui a Frank. A ideia é profícua. Permite-nos, ao mesmo tempo, pensar a relação entre mito e máquina. Quando Waldo Frank visitou *Amigos del Arte*, em Buenos Aires (1929), suas duas primeiras conferências se chamaram “Whitman: El artista, el profeta, el americano” e “Profetas en el arte moderno de Norteamérica. Isadora Duncan y la danza. Alfredo Stieglitz y la pintura. Eugenio O’Neil y el teatro. El desarrollo del jazz. Chaplin y la revolución”. Podemos imaginar suas palavras a partir do que consigna seu livro *Ustedes y nosotros*, em que Waldo Frank atribui o papel de pai fundador do clã americano a Alfred Stieglitz: “Stieglitz ha sido fotógrafo. Sus obras están en algunos de los más grandes museos del mundo: Nueva York, Londres, París – en tiempos pasados también en Berlín y Viena, hasta que el hecho de ser judío quitó todo valor a la obra de este fervoroso americano. Siempre rechazó el término ‘artista’; nunca retoca un negativo; y es el enemigo jurado del ‘arte fotográfico’. ‘Soy un artesano – dice – un hombre que usa una máquina, humildemente, ante la naturaleza’. Muchos de nosotros creemos que sus

fotografías de Nueva York, sus estudios de nubes, sus retratos mágicamente reveladores del carácter, sus desnudos de mujer que tienen un dinamismo estilizado, no sin relación con la escultura egipcia, hacen de él el más grande fotógrafo que haya vivido. Y si esto es así, es importante que en nuestra tierra de máquinas, nuestra tierra selva de máquinas, el hombre de sensibilidad más profunda, de visión más personal, quizás, haya elegido una cámara fotográfica, – una máquina – para expresar su visión. Stieglitz no es un filósofo. Pero, con todo, si un verdadero Nuevo Mundo nace en América, los filósofos discutirán la significación metafísica de Alfred Stieglitz. Sin embargo, mis pensamientos están hoy con él, no como el artesano cuya humildad ante el hecho ha producido milagros (solo el amor – cuyo otro nombre es humildad – hace milagros): sino como el Sócrates americano que ha nutrido a toda una generación de pintores, escritores, hombres y mujeres creadoras. Digo: nutrido, y no mimado. Este hombre ha sido duro y despiadado. Muchas veces, en los tiempos idos, fuí a él, angustiado, buscando consuelo. Nunca encontré el consuelo; obtuve, en cambio, una visión de la verdad que curaba el egoísmo de mi angustia” (Frank, 1942, p. 146-147).

concentra na coisa mesma... O índio consigna o que ele sabe, corrigindo sua visão por meio de seu conhecimento e de sua compreensão instintiva”.

Mais tarde, em 1934, Cahill colabora no catálogo da exposição de Arshile Gorky, para as Galerias Mellon da Filadélfia, junto a outros artistas conceituais como Frederick Kiesler e Stuart Davis e, nos anos 50, chegou a resenhar para a *New York Times Book Review* duas obras, *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent, Indian Art of the Americas* (1954) e *Indian Art of Mexico and Central America* (1957), de alguém muito vinculado ao surrealista Wolfgang Paalen, o pintor mexicano Miguel Covarrubias. Trata-se de peculiares experiências de anacronismo que, na América Latina, tinham sido propostas, inclusive, por Lucio Fontana, que acreditava que os homens pré-históricos, ao perceberem, pela primeira vez, um som produzido por golpes dados sobre um corpo oco, se sentiram subjugados por essas combinações rítmicas, a ponto de transformarem a arte em uma questão de toque e contato (Fontana, *in* Cipollini, 2003, p. 192), algo em sintonia com as experiências de John Cage, em *Totem ancestral* (1943), *Terra espontânea* (1944) ou *Música para Marcel Duchamp* (1947). É a época, aliás, em que Sérgio de Castro, frequentando o Atelier Torres Garcia, empreende uma viagem pela região andina, para aprofundar o conhecimento das culturas pré-colombianas.

Cahill, pioneiro nesse aspecto, compreende, portanto, na **coisa mesmo**, a unidade da cultura indígena, entendida como uma vida estética e religiosa integrada à natureza. Aludindo a “algumas das línguas indígenas”, que só contam com uma palavra para descreverem a felicidade e a beleza, Cahill contrasta este fato com o mundo contemporâneo, descrito, em um arroubo crítico, como uma “sórdida Babel industrial”, produto do “Povo da Máquina”, que levou o feio à sua apoteose. Sua proposta estética, o *inje-inje*, não passaria, pois, de uma imitação performativa pausada pelo esforço de empregar elementos ameríndios para

a estética da vanguarda que ele compartilhava com seus colegas, George Bellows, Max Weber, Mark Tobey, Walt Kuhn, Jules Pascin, Joseph Stella e William Zorach. Cahill, como disse, situa essa experiência do *inje-inje* em torno de 1920:

En esa época, como saben, muchos de nosotros estábamos muy interesados en el arte precolombino. Yo solía recorrer el Museo de Historia Natural, y ahí tenía un amigo especial, el doctor Mead, el curador de lo peruano. De haberse realizado alguno de nuestros conciertos, él me iba a prestar la flauta de percusión, un instrumento curioso hecho de bambú, partido en uno de sus extremos, de origen filipino, y también algunos gigantescos tambores de señales africanos⁹ (Cahill, *apud* Moore, 2005, p. 85-112).

Ainda que o motivo desta busca das “qualidades abstratas”, como dizia Cahill, absolutamente panculturais e pan-históricas, não pareça transcender o ecletismo da cultura *art-nouveau*, as questões sociais, históricas e culturais provocadas pelo primitivismo modernista são, não obstante, inegáveis consequências deste processo de ampla transculturação estética.¹⁰ Waldo Frank, um dos mentores indiretos de Cahill, havia construído seus relatos de *City Block* (1922) segundo a tensão entre o eu inato e o eu adquirido, a pessoa e o ambiente, o que aproximava Frank de narradores como Sherwood Anderson ou Hemingway.¹¹ Mas essa mesma divisão subjetiva explicava igualmente a fascinação de Frank por processos ameríndios soberanos de fusão.¹² Essa tensão nos mostra, além disso, que a estética *inje-inje* se baseava, segundo Moore, no que parecia ser uma etnografia fantástica, mas de base linguística efetiva.

De forma semelhante à de Ana Cristina César, que, em *Correspondência completa* (1979), inclui uma única carta,

Inje-inje, una lengua de una sola palabra, ubica esencialmente a un pueblo amerindio en el silencio, desplazado del habla, del discurso, en un dominio de pura presencia

⁹ Segundo Moore, Charles W. Mead, o curador de cultura incaica no Museu de História Natural, pode ter colaborado de maneira significativa no *inje-inje* de Cahill. Mead empenhou-se fortemente pelas coleções de objetos peruanos do Museu, tanto entre os artistas como com o público. Cf. Eberle, 1921, p. 5; Einstein, *in* Antelo, 2008.

¹⁰ Cahill é, neste sentido, pioneiro do “primitivismo” na arte moderna. Ver, a esse respeito, Goldwater, 1966; Rubin, 1984; Rhodes, 1994; Clifford, 1988.

¹¹ É a opinião de Luis Saslavsky, que anos mais tarde filmaria um pastiche de travestimento como *Vidalita* ou uma ficção *Unheimliche* como *Las ratas*, baseada no romance de Pepe Bianco. Cf. Saslavsky, 1929, p. 131-132. Nesta mesma ocasião, a grande amiga de Saslavsky, a escritora Maria Rosa Oliver, traduz para *Síntesis* “Accolade” e “Esperanza”, dois relatos de *City block*.

¹² Em seu clássico *América Hispánica*, diz Frank que “filhos do Sol, os incas se tornaram absolutos na sua outorga das leis do Sol. Nenhum dirigente desrespeitou essas leis, cujos verdadeiros intérpretes e expositores eram os *amuatas*. O *ayllu* dos incas era sujeito a uma impiedosa disciplina do espírito e do corpo, a qual recorda os Brâmanes e os pitagóricos. O jovem que fraquejava era degradado. Ser Filho do Sol significava estar perpetuamente preso como o

próprio Sol. E tão raramente as pessoas desrespeitavam as leis, que crimes individuais se tornaram históricos; em todos os anais de Tahuantin-suyu, não há exemplo de uma virgem inca dedicada ao Sol ter fugido à virtude. Dia a dia, o Sol perfazia o seu ciclo; e a gente ligada ao Sol não imaginava atos em desacordo com a cadência dele. Contudo, havia liberdades permitidas por lei: a embriaguez parece ter sido costumeira em todas as festas e o canto e a dança irradiavam da vida comunal como os raios se desprendem do sol. O segredo dessa cadência universal encontra-se no fato decisivo de que a vontade pessoal era instintivamente transfigurada pela aceitação instintiva do *ayllu* como a unidade do eu. Um grupo não pode fazer mal a si mesmo; só o grupo que se julga separado de outros ou que é dirigido por um homem que se sente separado dele pode cair em desvario. Mas esses grupos, desde o mais humilde *ayllu* sob o seu *curaka* até Tahuantin-suyu sob o seu inca universal, compunham-se de homens e eram dirigidos por homens que se sentiam não pessoas no sentido europeu de almas, mas meras cargas elétricas do *ayllu*. E o *ayllu* sentia-se uma função de Tahuantin-suyu; e o império sabia que era um esboço do *ayllu*. Por isso, embora o inca fosse o senhor supremo, era o oposto do monarca, sendo o foco articulado do povo” (Frank, 1946, p. 74-75).

¹³ Alan Moore interpreta que, linguisticamente, “inje-

física, “la cosa en sí”. El teatro que *Cahill* [...] derivó de los injes fue la pantomima, y así la describe él. “Una de nuestras reglas para el teatro era que las caras y las manos debían estar enmascaradas pues ellas ya habían aprendido muchos sobre las mentiras. Sólo debían estar expuestas las partes más voluminosas del cuerpo” [...]. “La idea de las máscaras en las representaciones dancísticas y teatrales (una máscara blanca para la cara, una especie de mitones-máscara-no-guantes para las manos) era que la cara y las manos ya habían sido muy usadas para una expresividad remilgada y sin sentido y hasta falsa y que el bailarín y el actor dependan más de las partes masivas del cuerpo, las cuales, al igual que la tierra, no ofrecen respuestas falsas” (1950). La idealización que hace Cahill de lo primitivo se basa en la búsqueda de la verdad. Él no buscaba principios universales de dibujo, como *Arthur W. Dow* o *Jay Hambidge*, sino variedades de expresión universales en un pastiche ideal primitivo.¹³

O primitivismo performativo e a teatralização da etnicidade reconciliavam assim, aos olhos de Cahill, a figura do poeta com o histrião, ou seja, filiavam-no à tradição teatral de canção cômica e do teatro de revista, gêneros fortes nos Estados Unidos. Ainda que tanto os espetáculos locais de mímica quanto o *vaudeville*, de aberta raiz europeia, logo entrariam em decadência, é inegável que as dinâmicas de identificação étnica se incorporaram, entretanto, à música do jazz e ao cinema, monopolizado por Al Jolson e Irving Berlin, incorporando, efetivamente, a fala afro-americana, retrabalhada, por sua vez, na literatura, por escritores como, por exemplo, Ezra Pound, T. S. Elliot e Gertrude Stein. Na Argentina, isso também se manifesta sintomaticamente em um filme como *Embrujo* (1941), baseado no romance histórico *A Marquesa de Santos*, de Paulo Setúbal, em que Enrique Susini, fundador da Rádio Municipal e autor de um clássico como *Los tres berretines*, não hesita em escalar o cantor cubano Bola de Nieve para interpretar o criado Chalaça, nem em pô-lo para cantar, em uma taberna paulista do século XIX, uma

modinha que não é outra coisa senão um poema afro-cubano de *Songorocosongo*, o livro de Guillén.¹⁴ Não nos esqueçamos tampouco que nos salões dos *Amigos da arte*, na rua Florida, era possível ouvir, nessa época, tanto o quarteto de alaúdes dos irmãos Aguilar como a música atonal do grupo *Renovación* ou a voz da cantora francesa Jane Bathori, íntima de Satie ou Debussy, junto a algumas experiências de *music-hall*, recitais de música negra na voz de Blackie ou tangos suburbanos cantados por Olinda Bozán ou Azucena Maizani.¹⁵ Ali mesmo, nos salões de Van Riel, María Dalbaicín – bailarina que se integrara à trupe de Diaghilev, logo após a saída de Massine, aportando a sensualidade de seu *Cuadro flamenco* (1921), artista retratada por Picasso, e que trabalhara, ademais, entre outros filmes, em *Surcouf*, com Antonin Artaud – organizou uma série de bailes, “Una tarde española”, “Una tarde vasca”, “Una tarde criolla” e “Una tarde peruana”. Também a cantora paulista Germana Bitencourt, casada com o poeta martinfierrista Pedro J. Vignale, ofereceu ali mesmo recitais de música brasileira, que se somaram ao concerto vocal da Sociedade Cultural de Concertos, dirigida por Gastón Poulet, ou aos poemas de Baudelaire, recitados por Victoria Ocampo.

A experiência social do baile estava, portanto, intimamente ligada aos atos de vanguarda. No Brasil são famosas as festas de carnaval promovidas pela Sociedade de Proteção da Arte Moderna (Spam), cujos salões eram decorados por artistas como Lasar Segall e louvadas por Mário de Andrade. O autor de *Macunaíma* chegou mesmo a compor um poema para o baile carnavalesco “A cidade de Spam”, cujos cenários eram de Lasar Segall. Diz o poeta:

E se abre a farra fanfarrã!
Doutores, mendigos, exóticas
Pernas, carruagens estrambóticas
Barcarolas a rataplã,
Heróis nascidos na antevéspera,
Jogadores de box e víspora,
Esporas, cascos, besta ruã...

inje” é uma solução reduplicativa, um eco, como “dadá”, “ismism” e muitos outros conceitos que dão cor à linguagem dos anos 1920. Outros, como “choo-choo” ou “fuck-fuck”, aparecem na linguagem infantil e no inglês macarrônico usado na China, segundo explicam Wentworth & Flexner no *Dictionary of American Slang*. *Inje* remete logo a *Injun*, uma palavra com rica história em gírias nos Estados Unidos e que equivale a um juramento de honestidade, “*honest Injun!*”, a uma expressão de ira, como em “*get up one’s injun*” e a uma expressão de sinceridade aos princípios “*Injun Here!*”.

¹⁴ *Embrujo*. Diretor: Enrique T. Susini. Produção: Lumiton Cinematografica. Argumento: Enrique T. Susini e o poeta martinfierrista Pedro Miguel Obligado. Música: George Andreani. Coreografia: Maria Ruanova. Intérpretes: Georges Rigaud (D. Pedro), Alicia Barrié (Domitila de Castro), Pepita Serrador, Ernesto Vilches, Santiago Gómez Cou, Carlos Tajés, Maria Ruanova, Amery Darbon, Pablo Donadio, Carlos Bouhier, Pablo Lagarde e Bola de Nieve.

¹⁵ Oposta à dos *Amigos da arte* era a estética de um cronista mundano como Juan José de Soiza Reilly, redator de *El Hogar*, que, como nos informa Verónica Meo Zilio, escreveu um extenso artigo insultando “La cultura chic en Buenos Aires. Asociaciones protectoras del arte que terminan en casa de

juego o en algo peor”, no qual vaticinava que Amigos da arte, “una vez que obtenga su personería jurídica, empezará a mostrarse tal cual es. Ya nos imaginamos que en sus bellos salones se jugará a las cartas. Al treinta y cuarenta. Ruletita. Timba... Después se pondrá una jazz-band. Mesitas en cuadro. Bailes de cultura ‘chic’. Y gracias a la miseria de los artistas, la institución podrá convertirse en un aristocrático cabaret con anexos donde algunas señoras y niñas de cultura ‘chic’ irán como antes iban a las casas de moda”.

¹⁶ Cf. Zayas, 2005; Einstein, 1986, p. 344-353; Einstein, 2002. Incluí “Escritos de Carl Einstein sobre arte africano”, de Liliane Meffre; “La escultura negra” (1915), o ensaio de Carl Einstein; “Notas sobre un torso”, por E. Bassant y J.-L. Paudrat; e dois ensaios de Carl Einstein, “La escultura africana” e “A propósito de la exposición de la Galería Pigalle”. Uma derivação disso é a reflexão sobre a máscara aborígene. Cito somente uma contribuição póstuma, “Iconology and the masking complex in Eastern North America”, que recolhe as observações de um dos mais brilhantes discípulos de Franz Boas, Frank G. Speck, publicada na Filadélfia (*University Museum Bulletin*, The University of Pennsylvania, v. 18, n. 1, jul. 1950).

E a fauna urbana e suburbana
Dançando o fox, o quero-mana
Corda bamba, valsa alemã
Samba, tango, jongo e bolero!
Vinde ver isso ao Trocadero
Na carnavalada do SPAM!
(Andrade, 2000, p. 551)

Havia, por outro lado, as reuniões mais iconoclastas do Clube dos Artistas Modernos, chefiado por Flávio de Carvalho, mas, tal como a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes, o baile no meio artístico era reflexo de modelos europeus, à moda do Baile de Quat’z Arts, a festa anual dos estudantes de Paris. A tendência à fantasia, nessa tresloucada mascarada, sempre esteve presente na vida social dos artistas de vanguarda. Muitos artistas brancos, com a cara pintada de negro, fizeram parte dos eventos dadaístas na Europa. Philippe Soupault apareceu como artista de circo, com a cara pintada de preto, em Paris, na primavera de 1920 e se apresentou no Salão Dadá, no ano seguinte, fantasiado de presidente da Libéria. Em 1919, George Grosz se pintou de preto e imitou o sotaque afro como mestre de cerimônias em um evento dadá em Berlim. E, nas sessões dos *Amigos da arte*, o escritor espanhol Ramón Gomez de la Serna fez o mesmo com o rosto coberto de betume. Essa identificação tão explícita da vanguarda com os colonizados costuma ser interpretada como “negrofilia”, *le tumulte noir*, a loucura europeia pelo jazz dos Estados Unidos e o amor pela escultura africana.¹⁶

Não se pode ignorar, porém, que foi entre os índios pueblo ou, para ser mais exato, em uma dança ritual destes indígenas, a dança da serpente, que, pouco antes do descobrimento de Edgar L. Hewett, Robert Henri ou John Sloan, Aby Warburg encontraria o estímulo da mitologia (*Mnemosyne*) para escapar do mito evolucionista (o *factum*) da cientificidade e do tempo pleno. A saída, a seu ver, seria a de uma causalidade dançada, de estirpe dionisíaca, girando em torno do vazio de sentido do sentido.

Muito mais tarde, ao comentar *A fábula mística* de Michel de Certeau, Jacques Derrida aludiria a essa dança dos significantes em torno do **sim**:

Supposons un premier **oui**, le **oui** archi-originaire qui avant tout engage, promet, acquiesce. D'une part, il est originai-
rement, dans sa structure même, une réponse. Il est **d'abord second**, venant après une demande, une question ou un
autre **oui**. D'autre part, en tant qu'engagement ou promes-
se, il doit **au moins** et d'avance se lier à une confirmation
dans un prochain **oui**. **Oui** au prochain, autrement dit à
l'autre oui qui est déjà là mais reste pourtant à venir. Le
«je» ne préexiste pas à ce mouvement, ni le sujet, ils s'y
instituent. Je («je») ne peux dire **oui** (oui-je) qu'en pro-
mettant de garder la mémoire du **oui** et de le confirmer
aussitôt. Promesse de mémoire et mémoire de promesse.
Ce «deuxième» **oui** est a priori enveloppé dans le «premi-
er». Le «premier» n'aurait pas lieu sans le projet, la mise ou
la promesse, la mission ou l'émission, l'envoi du second
qui est déjà là en lui. Ce dernier, le premier, se double
d'avance: **oui, oui**, d'avance assigné à sa répétition. Com-
me le second **oui** habite le premier, la répétition augmente
et divise, partage d'avance le **oui** archi-originaire. Cette
répétition, qui figure la condition d'une ouverture du **oui**,
le menace aussi: répétition mécanique, mimétisme, donc
oubli, simulacre, fiction, fable. Entre les deux répétitions,
la «bonne» et la «mauvaise», il y a à la fois coupure et con-
tamination. «Cruelle quiétude», cruel acquiescement. Le
critère de la conscience ou de l'intention subjective n'a ici
aucune pertinence, il est lui-même dérivé, institué, cons-
titué (Derrida, 1987).

Promessa de memória e memória da promessa, o se-
gundo **sim**, o segundo *inje*, deve ser portador de uma reno-
vação absoluta, inaugural e livre de energias, uma autên-
tica ruptura antropofágica, de modo que o segundo *inje*
rompa com o primeiro *inje*, tal como o mesmo Derrida nos
demonstra em “Ulisses Gramófono”:

¹⁷ Em “Nietzsche e a máquina”, Derrida reitera que “There is a time and a spacing of the ‘yes’ as ‘yes-yes’: it takes time to say ‘yes’. A single ‘yes’ is, therefore, immediately double, it immediately announces a ‘yes’ to come and already recalls that the ‘yes’ implies another ‘yes’. So, the ‘yes’ is immediately double, immediately ‘yes-yes’. This immediate duplication is the source of all possible contamination.... The second ‘yes’ can eventually be one of laughter or derision at the first ‘yes’, it can be the forgetting of the first ‘yes’... With this duplicity we are at the heart of the ‘logic’ of contamination. One should not simply consider contamination as a threat, however. To do so continues to ignore this very logic. Possible contamination must be assumed, because it is also opening or chance, our chance. Without contamination we would have no opening or chance. Contamination is not only to be assumed or affirmed: it is the very possibility of affirmation in the first place. For affirmation to be possible, there must always be at least two ‘yes’s’. If the contamination of the first ‘yes’ by the second is refused – for whatever reasons – one is denying the very possibility of the first ‘yes’. Hence all the contradictions and confusion that this denial can fall into. Threat is chance, chance is threat – this law is absolutely undeniable and irreducible.

La repetición del **oui** puede tomar formas mecánicas, serviles, que a menudo doblegan a la mujer ante su amo; pero no es por accidente, aun si toda respuesta a otro como otro singular, parece, debe escapar a eso. El **sí** de la afirmación, del asentimiento o de sentimiento, de la alianza, del compromiso, de la firma o del don debe llevar la repetición en **sí** mismo para valer lo que vale. Debe confirmar inmediatamente y a priori su promesa y prometer su confirmación. Esta repetición esencial se deja asediar por la amenaza intrínseca, por el teléfono interno que la parasita como su doble mimético-mecánico, como su parodia incesante. Regresaremos a esta fatalidad. Pero ya escuchamos esta gramofonía que registra la escritura en la voz más vivaz. Ella la reproduce a priori, en ausencia de toda presencia intencional del afirmador o la afirmadora. Tal gramofonía ciertamente responde al sueño de una reproducción que **guarda**, como su verdad, el **sí** viviente, archivado en su más viva voz. Pero por eso mismo, da lugar a la posibilidad de una parodia, de una técnica del **sí** que persigue el deseo más espontáneo y más dador del **sí**. Este, para responder a su destino, debe reafirmarse inmediatamente. Así tal es la condición de un compromiso firmado. El **sí** no puede **decirse** a menos que se prometa la memoria de **sí**. La afirmación del **sí** es afirmación de la memoria. **Sí** debe conservarse, o sea reiterarse, archivar su voz para volverla a dar a oír.

Es lo que llamo el efecto de gramófono. **Sí** se gramofonea y se telegramofonea a priori.

El deseo de memoria y el luto del **sí** ponen en marcha la máquina anamésica. Y su aceleración hipermnésica. La máquina reproduce lo vivo, lo duplica con su autómeta¹⁷ (Derrida, 2002, p. 74-75).

Este efeito da **máquina gramofônica**, como a chama Derrida, está presente, como assinalávamos antes, nos trabalhos de Warburg. José E. Burucúa, grande estudioso argentino da obra de Warburg, lembra que esse método sofreu, entre 1933 e 1948, um certo congelamento humanista, uma súbita autonomização, quando Fritz Saxl buscou ampliar os registros das *Pathosformeln* da civilização europeia

e incorporou a essa série criada por Warburg a figura do varão que luta contra o animal, a figura do sofrido e a do mensageiro celeste. A partir de então, a vida das *Pathosformeln* se converteu na vida de simples imagens e a descrição passional de seus avatares históricos se degradou em um mero itinerário iconográfico. Isto quer dizer que

el método trágico de Warburg, trágico debido al desgarramiento que produce una construcción historiográfica tensada entre lo universal de una categoría, por más históricamente determinada que se la considere, y lo particular, individual y fragmentario de sus concreciones reales sucesivas, se transformó en un apaciguado método iconográfico merced a Saxl y, mucho más todavía, a los trabajos de Erwin Panofsky.

Por isso Burucúa se impôs a tarefa de “retomar el camino abierto por Aby Warburg e intentar hacer el repertorio de las *Pathosformeln* que han tejido y tejen todavía la experiencia cultural y civilizatoria de quienes nos tenemos por sucesores de la modernidad euroatlántica”. Porque esas formas representativas e significantes, autênticos vetores de uma constelação emocional, são

las intermediarias necesarias en todo proceso de pasaje o transferencia entre las esferas de lo racional-tecnológico y lo mágico que, según la teoría histórica de la cultura de Aby Warburg (replicada en este sentido por la teoría antropológica general de Bronislaw Malinowski), es el prototipo de cualquier práctica de permanencia o de cambio cultural,

com o qual, apoiado em Warburg, Burucúa está nos dizendo, em poucas palavras, que toda leitura descansa

casi exclusivamente en los términos de los conflictos, conciliaciones, coexistencias y combates entre la ratio de la iluminación científica, asociada al dominio técnico de la naturaleza, y la comprensión analógica que nos conduce a creer en una unidad mágica y consoladora del mundo, más

If one does not accept it, there is no risk, and, if there is no risk, there is only death. If one refuses to take a risk, one is left with nothing but death.” (Derrida, 2002, p. 247-248).

allá del principio de no contradicción. Las *Pathosformeln*, llevadas a la plenitud de su intensidad significativa y emocional en el plano de la estética, serían así los eslabones que, aun en los momentos de lucha más encarnizada entre los hombres tecnológicos y los hombres mágicos [...] o bien en los momentos de derrumbe de los sistemas racionales que provocan las grandes crisis de la economía y de la sociedad, salvan y hacen posible la comunicación mínima entre el *logos* y las analogías emocionales, la relación que preserva la unidad y la continuidad de la vida humana o de la cultura.

Desprende daí que, para Burucúa, una *Pathosformel* é

un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular (Burucúa, 2006, p. 12-13).

Tanto na obra de Roberto Calasso (2005) como na de Giorgio Agamben (1998; 2007) ou na de Georges Didi-Huberman (2002-2007),¹⁸ há um evidente retorno aos postulados dinâmicos warburguanos, mas é alguém que vem do cinema, Philippe-Alain Michaud, que, talvez, tenha mostrado mais cabalmente, na montagem warburguiana, em sua **máquina mitológica**, os primeiros passos das *histoire(s)* ou passagens que podemos propor a partir dos limites de experiência e memória.¹⁹

Por tudo isso, neste ponto, caberia retomar a distinção entre mito e mitologia que Furio Jesi nos propunha no início. Ou melhor, repensá-la à luz de uma releitura muito sintomática, a de Giorgio Agamben. Reconhecendo em Jesi um precursor, alguém que não se adaptou ao pobre

¹⁸ Sobre o autor, consultar Zimmermann, 2006.

¹⁹ Cf. Michaud, 2007.

dualismo do pós-guerra, dilacerado entre racionalidade / irracionalidade, história / mito, religião / laicismo, direita / esquerda, Jesi, que, segundo Agamben, desenha a cartografia imaginária de um território limítrofe – os limiões – entre história e mito, tem em suas mãos um dispositivo – um talismã – com o qual condensa seus “pensamentos secretos”, retomando aporias e paradoxos, que não são só teóricos, mas sim abertamente políticos. A mais emblemática dessas contradições, nos diz Agamben, é a tensão entre **rebelião** e **revolução**, entre a experiência de suspensão do tempo histórico e a de introduzir, no tempo histórico, uma determinada ordem. Isso nos leva a entender que a sociedade contemporânea, por meio do controle, não busca disciplinar a ordem, mas sim criar uma ordem que justifique a presença onímoda da vigilância.²⁰ Note-se quão longe estamos da bem-pensante e evolutiva teoria do moderno de Octávio Paz, com sua naturalização da revolução, ao preço de desativar a rebelião.

Muito pelo contrário, Jesi busca ativar a **máquina mitológica**, que é uma forma de confrontar “este mundo” com o “outro mundo”, mostrando que o mito não tem substância, não tem matéria, mas é uma dobra, um modo de ação da máquina mitológica – a linguagem, as instituições, a crença que as sustenta. O **ser ou não ser** se mostra, assim, impotente no presente. A questão que diz respeito aos limites da cultura, ao contrário, consiste em conhecer a potência da tensão que ela mesma pode produzir entre mito e mitologia, entre o pré-existente e o existente, ou seja, gerar a diferença inerente ao próprio ser.

Jesi, muito influenciado pelo transformismo de Humboldt, chega a dizer que toda língua desenha, em torno do povo que a fala, uma sorte de círculo mágico, que a protege do risco de entrar no círculo de outra língua e de outro povo. Não há, pois, valor intrínseco. Todo valor só revela uma força. Não é uma forma. Não é possível lê-los autonomamente. Assim, o *inje-inje* foi, para Cahill, um laboratório macartista, uma América pura, ao passo que, para

²⁰ É a tese foucaultiana defendida por Agamben em resposta à visão funcional de Bauman. Cf. Bauman, 2008.

²¹ Em seu prefácio às *Poesias* de San Juan de la Cruz, Agamben assinala que “il paradosso della teologia mistica è appunto questo: che, in quanto è opacità e spossamento integrale, l’esperienza finale che essa implica è quella, puramente negativa, di una presenza che non si distingue in nulla da un’assenza; in senso proprio, essa non è anzi una *teologia* (una scienza di Dio), ma una *teo-alogia*, che approda a un’inconoscibilità ultima, o, almeno, a un conoscere soltanto per opacamento e negazione, a un’appropriazione il cui oggetto è l’Inappropriabile stesso, e che non è, perciò, sostanziabile in un *habitus* dottrinale positivo, ma soltanto metaforizzabile e alludibile per ossimori, catacresi a altre ‘figure e similitudini stravaganti’”. Esta ideia, que reaparecerá em sua obra mais recente (recordemos a definição de poesia moderna, em *Il regno e la gloria*, como teo-alogia), o leva a apontar a concomitância entre o poeta espanhol e um pensador como Georges Bataille, que, em sua *Somme athéologique*, nos revela a dívida com o precursor, não só em conceitos como a *nudité souveraine* de um e a *suma desnudez* do outro, o *non-savoir* de Bataille e o *saber* do poeta místico. Este mesmo haveria nos mostrado, diz Agamben, por meio da experiência interior, a *opacidade do mal*, razão pela qual San Juan poderia ser lido como fundador da

Huidobro, funcionou como seminal laboratório concretista. “Il mito è questo cerchio magico e la sfera delle cose che ci non-sono con cui esso s’identifica è quella che il linguaggio umano incessantemente produce e presuppone nel suo cuore di non-essere” – nos resume Agamben –, e essa observação fortalece a prévia análise de Jesi, para quem o vazio – a disponibilidade, a linguagem – é aquilo que, a rigor, habita a máquina mitológica.

L’una e l’altra, del resto, la rivolta e la rivoluzione, non contraddicono a livello concettuale il modello proposto dalla macchina mitologica. Anzi: nella prospettiva aperta sia dall’una sia dall’altra, codesto modello finisce per identificarsi con l’*a priori* che resta quale fondamento solido e oscuro del processo gnoseologico. Di fronte all’essenza del luogo comune – o all’essenza del mito – non vi è autentica alternativa concettuale, bensì soltanto alternativa gestuale, di comportamento, ma di comportamento che resta comunque circoscritto entro la scatola delimitata dalle pareti della macchina mitologica. Rivolta e rivoluzione, al livello concettuale, restano null’altro che diverse articolazioni (sospensioni del tempo; tempo “giusto”) del tempo che vige all’interno di quella scatola (Jesi, 1996, p. 30-31).

A ideia, pensada para ler o *Bateau ivre*, obviamente, não se esgota em Rimbaud. É inerente à poesia e podemos reconhecê-la, muito antes do *inje-inje*, na *suma desnudez* ou na *noche oscura* de San Juan de la Cruz.²¹ Segundo Agamben, neste ponto, autêntico limiar de sua própria subjetividade, o crítico contempla, por um instante, em uma sorte de “disincantata divinazione”, o autêntico *aleph* de uma modernidade sem centro e sem matéria, absolutamente pós-autonomizada. “Giunto a questo limite” assinala, conclusivamente, Agamben “in cui il cuore della macchina coincide con la sua stessa esistenza, il mitologo” – ou, poderíamos dizer, o crítico das ficções – “deve deporre i suoi strumenti. L’ esistenza e la non-esistenza della macchina coinvolgono ora la sua strategia vitale, si

decidono alle frontiere dello stesso linguaggio” (Agamben *in* Jesi, 1996, p. 8).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. La ‘noche oscura’ de Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974. p. VI-VII.

———. Il talismano di Furio Jesi. In: JESI, Furio. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. p. 8.

———. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.

———. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

———. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

———. *Il sacramento del linguaggio: archeologia del giuramento*. Bari: Laterza, 2008.

ANDRADE, Mário. A cidade do SPAM. In: MORAES, Marcos Antônio de (Ed.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 551.

ANTELO, Raúl. *As flores do mal: sintoma e saber anti-modernos*. In: ———. *Ausências*. Florianópolis: Casa, 2009. p. 13-33.

BAUMAN, Zygmunt. *Archipiélago de excepciones*. Comentários de Giorgio Agamben e debate final. Buenos Aires: Kats, 2008.

BAUR, John I.H. *Revolucion y tradicion en el arte moderno norteamericano*. Buenos Aires: Poseidón, 1957.

BENJAMIN, Walter. Johann Jakob Bachofen. In: JENNINGS, Michael (Ed.). *Selected writings*. Harvard: Belknap, 2002. p. 11-24.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 12-13.

CAHILL, E. H. America has its ‘primitives’: aboriginal watercolorists of New Mexico make a faithful record of their race. *International Studio*, v. 75, n. 299, p. 80-83, mar. 1922.

———. Entrevista concedida ao programa de História Oral de Columbia University, Nueva York, 1957. p. 118.

———. Entrevista. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, abr. 1960.

linhagem da potência passiva ou potência do negativo, que, dois séculos mais tarde, seria enunciada por Hegel, que a situaria no centro de seu sistema, como autêntico “poder mágico”. Cf. Agamben *in* Cruz, 1974, p. VI-VII. Para desenvolvimentos mais recentes dessas ideias, consultar, do mesmo autor, *La potencia del pensamiento* (2007) ou *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento* (2008).

CALASSO, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi, 2005.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard, 1988.

DERRIDA, Jacques. Nombre de oui. In: _____. *Michel de Certeau: cahiers pour un temps*. Paris, 1987.

_____. Nietzsche and the machine. Trad. R. Beardsworth. In: ROTTENBERG E. (Ed.). *Negotiations: interventions and interviews, 1971-2001*. Stanford: University Press, 2002. p. 247-248.

_____. *Ulises gramófono: dos palabras para Joyce*. Trad. Mario E. Teruggi. Buenos Aires: Tres Haches, 2002. p. 74-75.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L' image survivante: histoire de l' art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Trad. M. Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito and Co, 2007.

EBERLE, Louise. Peruvian tapestries that surpass gobelins. *New York World*, 20 fev. 1921. Sunday Magazine, p. 5.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. In: _____. *Qu' est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p. 344-353.

_____. *La escultura africana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. Tapeçaria peruana da coleção Gans (1922). In: ANTELO, Raul. Carl Einstein: a construção de uma realidade mitológica. *Crítica Cultural*, Florianópolis, v. 3, n. 1, jan. - jun. 2008.

FONTANA, Lucio. Manifiesto Blanco. In: CIPOLLINI, Rafael. *Manifiestos argentinos: política de lo visual*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. p. 192.

FRANK, Waldo. *Ustedes y nosotros: nuevo mensaje a Ibero-América*. Buenos Aires: Losada, 1942. p. 146-147.

_____. *América hispânica*. Trad. Anna A. de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946. p. 74-75.

GOLD, Michael. Two critics in a bar-room. *Liberator*, p. 28-31, set. 1921.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism and modern art*. Harvard: Belknap, 1966 [1ª edición, 1938].

HUIDOBRO, Vicente. La création pure. *LEsprit Nouveau*, Paris, n. 7, p. 772, 1921.

JESI, Furio. *O mito*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1977. p. 70.

———. *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. p. 30-31.

———. *Bachofen*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005. p. 25.

MICHAUD, Phillippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Trans. S. Hawkes. Foreword by G. Didi-Huberman. New York: Zone Books, 2007.

MOORE, Alan W. Holger Cahill y el inje-inje. La historia del primitivismo modernista. *Historias: revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Mexico, n. 61, maio-ago. 2005.

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

RUBIN, William (Ed.). *"Primitivism" in 20th century art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1984.

SASLAVSKY, Luis. El cuentista Waldo Frank. *Síntesis*, Buenos Aires, n. 29, p. 131-132, out. 1929.

SPECK, Frank G. Iconology and the masking complex in Eastern North America. *University Museum Bulletin*, Filadélfia, The University of Pennsylvania, v. 18, n. 1, jul. 1950.

TABLADA, José Juan. *Diario (1900-1944)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. p. 221.

ZAYAS, Marius de. *Cómo, cuando y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*. Estudo introdutório e tradução de Antonio Saborit. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

ZIMMERMANN, Laurent (Ed.). *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Cécile Defaut, 2006.