

TERESA NAZAR: IMAGEM E RECAPITULAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i42p182-214>

Raul Antelo

RESUMO

Após a hegemonia da arte como paradigma de valores estéticos, a contemporaneidade reconhece-se a si mesma numa pluralidade de práticas em que até mesmo o não-estético é pensado como estético. Qual é a formação de uma artista em tais circunstâncias? Analisaremos o caso de Teresa Nazar.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência estética; formatividade; performance; práticas do mundo contemporâneo.

ABSTRACT

After the dominance of art as paradigm of aesthetic values, contemporaneity has recognized itself in a plurality of practices where even the non-aesthetic is thought as aesthetic. Which is the formation of an artist under such circumstances? We will analyze the case of Teresa Nazar.

KEYWORDS: aesthetic experience; formativeness; practices of the contemporary world.

RESUMEN

Luego del predominio del arte como paradigma de los valores estéticos, la contemporaneidad se ha reconocido a sí misma en una pluralidad de prácticas, en las cuales incluso lo no-estético es pensado como estético. ¿Cuál es la formación de una artista en esas circunstancias? Analizaremos el caso de Teresa Nazar.

PALABRAS CLAVE: Experiencia estética; formatividad; performance; prácticas del mundo contemporáneo.

“Nel corso della nostra esistenza, in momenti decisivi, noi facciamo piú volte esperienza di una ricapitolazione e sentiamo che solo in questo modo possiamo continuare a vivere. E, tuttavia, il passato da cui ci siamo cosí separati acquista soltanto ora il suo pieno significato, soltanto ora possiamo veramente ricordarlo e non semplicemente archivarlo nei registi della memoria. Solo ciò che, nella ricapitolazione, si è consegnato a un gesto e si è cosí distaccato dai nostri impulsi e dai nostri desideri immediati, solo ciò che contempliamo in questo senso *sub quadam aeternitatis specie*, può ora nutrirci e farci vivere”.

Giorgio Agamben - *La lingua che resta*. Il tempo, la storia, il linguaggio (2024).

A recente exposição “Pop Brasil: vanguarda e nova figuração 1960-70”, curada por Pollyana Quintella e Yuri Quevedo, na Pina Contemporânea de São Paulo, reabriu a atenção sobre a obra de Teresa Nazar. Como se forma uma artista situada entre o pop (consumo da arte) e a pós-modernidade (arte do consumo)? Qual a relação entre a teoria da formatividade, aprendida na Universidade nos anos 50, e a experiência urbana dos happenings nos 60? A essas, dentre outras questões, pretende responder este ensaio.

Processo

É impossível entender a arte contemporânea, mesmo figurativa, para além do processo que a torna obra. O produto final, além de ser avaliado como resultado, é sem sombra de dúvida uma pesquisa, um conjunto de croquis, esboços, testes e projetos, de caráter transitivo. Por esse motivo é importante reintroduzir, na leitura do objeto artístico, fixo ou estanque, o movimento. A experiência estética é, fundamentalmente, dinâmica, uma vez que questiona não exatamente a matéria, mas a própria experiência com a matéria, ou, em palavras de Proust, ela é “préexistante à nous”.

Mas em que consiste essa pré-existência da obra? É que ela passa a funcionar só quando completa, muito embora esteja já ativa, antes mesmo de existir. A obra de arte é, simultaneamente, a lei e o resultado de seu processo ou, em palavras de Luigi Pareyson, *forma formata* e *forma formans*. Quando Teresa Nazar (Mendoza, Argentina, 1 abr.1933 – São Paulo, Brasil, 16 jun. 2001) era ainda criança, Pareyson lecionava Filosofia na Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, de modo que, em sua adolescência, como estudante de artes plásticas, não devem ter sido poucos os ecos do ensino de Pareyson. A título ilustrativo, pensemos que a identidade entre *forma formata* e *forma formans* desdobra-se, inequivocamente, numa outra. A tradição não é uma simples matéria condenada a se dissolver numa origem recuada e absoluta, nem mesmo uma realidade normativa a ser imposta exteriormente ao artista, mas é uma realidade viva, capaz de alterar o ritmo interior de uma prática constantemente renovada.

Pareyson, uma figura de tríplice fronteira (Itália, França, Alemanha), estudou em Heidelberg (1937) com Karl Jaspers, a quem reencontraria em Mendoza em 1949 (JASPERS, 1950, p. 922-930)¹. Através dele consolida sua admiração por Heidegger, cujo ateísmo é temperado pela leitura de Pascal ou Marcel, elaborando assim um existencialismo renovado que ele próprio denomina personalismo ontológico, empenhado num conceito pluralista, embora não relativista, da verdade. Nesse ponto de sua elaboração conceitual, Pareyson desembarca em Mendoza. A filosofia deve então, a seu ver, apoiar-se na verdade e no ser, mas nem por isso renunciar a ser sempre profundamente pessoal (PAREYSON, 1950, p. 1079-1083)². Positiva e parcial, a pessoa é também, simultaneamente, ativa e receptiva. É receptiva porque sua existência e autonomia provêm de um Outro; mas é ativa

¹ Embora Martín Heidegger não tenha podido comparecer, enviou sua conferência e suas ideias estiveram presentes através de discípulos como Gadamer, Fink, Landgrebe, Gabriel Marcel, Abbagnano e os anfitriões, Carlos Astrada e Luis Juan Guerrero, além de pensadores de outras tendências, como Jean Wahl ou Galvano Della Volpe.

² IDEM – “La filosofía italiana contemporánea”, *op.cit.*, vol. I, p. 480-492. Escreverá mais tarde que “este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque fala a todos, mas fala a cada um no seu modo. De fato, não se tem acesso à obra de arte senão pessoalmente, no sentido de que a obra de arte exige interpretação, isto é, suscita, por si mesma, uma leitura múltipla, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores” (PAREYSON, 2001, p.108). Podemos reconhecer, neste ponto, a matriz de pensamento de dois dos discípulos mais significativos de Pareyson: Umberto Eco e Gianni Vattimo.

porque essa mesma autonomia a conduz a agir sempre livremente, nunca abdicando de sua soberania.

A arte ignora qualquer outro fazer que não seja aquele implícito no próprio conhecer. O quanto este 'espiritualismo artístico' é inadequado, sabem-no bem os artistas, às voltas com a matéria e a técnica de sua arte, e com a obra que exige ser *feita*, executada, realizada. Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções (PAREYSON, 2001, p. 24-5).

A dialética entre *forma formans* e *forma formata* leva Pareyson, portanto, a enunciar a *performatividade* da obra artística, graças à qual o princípio antropológico da pessoa equilibra-se com o princípio ontológico do ser e da liberdade.

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples 'fazer' não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada (PAREYSON, 2001, p. 25-6).

Todo pintor trabalha com uma forma deformada. Depois de Cézanne, já não se trata de transformar o que quer que seja. Os pintores não transformam; eles deformam a força que se exerce sobre as coisas. Mas, como a força não tem forma, é a deformação da forma o que, em última análise, torna visível essa força informe da pintura.

Teresa se forma

“Mendoza me cansa”.

Julio Cortázar, em carta a Fredi Guthman (14 dez. 1948).

No século XIX, a região de Cuyo foi visitada por pintores viajantes, como Raymond Monvoisin, mas já para inícios do século XX, a institucionalização dos estudos artísticos tornava-se imperiosa. Vicente Lahir Estrella (1890-1980), recém-chegado de uma formação na academia de Joan Baixas i Carreté, em Barcelona, e posteriormente na Real Academia de San Fernando, em Madri, funda, em Mendoza, uma Academia de Pintura e Desenho, de efêmera existência (1915-1920). Anos mais tarde, em maio de 1933, cria-se, porém, a Academia Provincial de Belas Artes, que a partir de 1934 seria rebatizada como Academia Provincial de Belas Artes e Escola de Artes Decorativas e Industriais. Os estudantes frequentavam a rua San Martín, 1143 em dois períodos (o diurno, de 15 a 17 h. e o vespertino, de 20 a 22 h.). Ali se estudava Pintura, Escultura, Desenho Arquitetônico, Desenho Industrial, Ourivesaria, Cinzelamento, Ferro forjado, Móvel, Pintura decorativa, Escultura decorativa. Gravura (água-forte e xilogravura), além de disciplinas complementares como Geometria, Perspectiva, História da Arte, Anatomia Artística e Mitologia. Dentre os professores, cabe mencionar ao arquiteto racionalista Manuel Civit; um discípulo de Fernando Fader como Antonio Bravo; Fidel de Lucía, fundador do Museu Provincial de Belas Artes; o já citado Lahir Estrella; o músico e gravurista José Alaminos; Rafael Rufino Cubillos; o renomado arquiteto César Jannello; o escultor catalão Juan José Cardona Morera e o desenhista Julio Ruiz López. Predominava, claramente, o paisagismo impressionista e uma comedida representação do nacional (MUÑOZ, 1998; PENHOS e WECHSLER, 1999)³. Mesmo assim, a existência da Academia permitiu a instalação, em Mendoza, de artistas nacionais de vulto, como Ramón Gomez Cornet, ou mesmo estrangeiros como o belga Victor Delhez, o triestino Sergio Sergi ou o escultor chileno Lorenzo Dominguez. Em 1939, surge a Universidad Nacional de Cuyo, que abriga uma Escola Superior de Belas Artes, com

³ O Museu foi criado junto com a Escola, porém, demorou muitos anos em se consolidar. Tinha obras de John Sargent, Ramón Gómez Cornet, Lorenzo Domínguez, Fidel de Lucía, Francisco Bernareggi, Víctor Delhez, Rosa S. de Ramponi, Héctor S. Nieto, Sergio Sergi, Roberto Azzoni, Roberto Cascarini, Carlos Alonso e mais 24 autores, todos graduados na Escola Superior de Artes Plásticas.

um plano de cinco anos de estudos, em vinte e cinco disciplinas, e cujos graduados chegaram a ocupar cátedras não apenas nacionais, mas também na Sorbonne e em Ulm. Permanece, porém, a Academia como o espaço da formação de artistas, enquanto a nova Escola Superior (na época de Teresa, à rua San Martín, 886) especializou-se como a instituição preparatória de docentes.

A faculdade nasce, em suma, como um clube de ideias⁴. Ali formada, em 1958, como professora de Artes Plásticas, Teresa Nazar será nela professora de Pintura, entre 1958 e 1961⁵. Em agosto de 1959, ganha uma bolsa da Universidade Central

⁴ Em carta a Mercedes Arias (29 jul. 1944), admira-se Cortázar: “¡Los mendocinos me han sorprendido! La Facultad tiene un club universitario hermosamente decorado, que ocupa varias habitaciones de un subsuelo. Hay allí bar, discoteca con abundante ‘boogie-woogie’, banderines de todas las universidades de América, y tanto profesores como alumnos van allá a charlar, seguir una clase inconclusa, beber e incluso bailar. ¿Cree usted posible eso en Mendoza? A mí me pareció, cuando me llevaron que entraba en Harvard, o Cornell; todo menos aquí” (CORTÁZAR, 2000). Além das instituições de ensino houve pinacotecas como na biblioteca pública General San Martín, criada no início de 1957, com obra local, mas também com gravuras de Joan Miró e Ives Tanguy. Respiravam-se novos ares. Com a interrupção democrática, porém, o controle ideológico tornou-se severo. Um relatório do período 1966-7 afirma: “No existe problema político alguno. La situación actual sobre tendencias políticas de extrema izquierda, está totalmente controlada. En 1964 se efectuó un sumario mediante el cual se aplicaron sanciones de hasta 5 años de suspensión (Res. Nº 366/64). A raíz de estas medidas el control es total y en la actualidad el ambiente es de estudio solamente”.

⁵ “Acaso el primero que hace abrir los ojos a algo distinto, por su aprendizaje europeo, es Fader, claro está que ya en pleno Siglo XX. El tiempo que pasa aquí es el de esa época de su pintura que González Carbalho ha indicado por obediencia a las teorías físicas de la luz (Zuegel), pero sin atenerse exclusivamente a ellas. ¿Cómo gravita Fader en el ambiente? A través de algunas personas: por ejemplo, Julio Preciado que finalmente no se definió como pintor, sino como docente. Recién en la segunda década de esta centuria prende en forma parcial el impresionismo, que cederá como lo más nuevo y avanzado que se cultive en Mendoza recién con el desenvolvimiento de la pintura de Azzoni y más adelante, tras la fundación de la Universidad y con la aparición de las nuevas generaciones, cuando la asimilación de tendencias modernas sea total y más rápida. Esto se ve facilitado por la circulación de buenas reproducciones en color, la presencia de artistas y profesores evolucionados artísticamente y, a partir de 1945, la multiplicación de las exposiciones.

Pero, insistimos, mientras en Europa habían pasado el neoimpresionismo, el divisionismo, el puntillismo; mientras se había operado como una veteranía del cubismo, del futurismo, del surrealismo, del dadaísmo, aquí la línea máxima de avanzada era el impresionismo. Pero tal vez eso no sea lo más importante, sino que escaseaba el deseo o la idea de un acento propio. Salvados de esto se hallan aquellos pintores que, como de Lucía, Bravo, Estrella y Azzoni, realmente no académicos, establecieron la comunicación entre el paisaje y el público, y un Subirats que efectuó el rescate sensitivo y estético de los tipos de la tierra. (...) La creación del Museo de Bellas Artes de Mendoza, inaugurado el 4 de agosto de 1928, es el antecedente inmediato de la decisiva década del 30, en el cual aparecen las academias, los hornos donde se han cocido los centenares de maestros y artistas que la región de Cuyo tiene en 1957. Curiosamente, la iniciativa del museo no partió de los artistas plásticos, ni por cierto de la esfera gubernamental: se le ocurrió a un escritor, Sixto C. Martelli, y fue impulsada por el doctor Juan Agustín Moyano, primer director, con de Lucía de secretario. Martelli consiguió la donación de casi todas las obras con que el museo fue habilitado en lo que se llamaba el ‘chalet’ del parque; que está a la entrada. a la izquierda.

Se abrió con 32 piezas: esculturas de Correa Morales, Oliva Navarro, J. C. Iramain, Alfredo Bigatti, Luis Perloti y S. Cali; óleos de Luis Tesandori, Minervono Pavarello, Víctor Curasolo, Benito Quinquela Martín, Juan Alonso, Fidel de Lucía, Atilio Maliverno, Ana Weiss de Rossi, Indalecio Pereyra, Augusto Marteau, Italo Botti, Romilda Ferraria, Ernesto Geotti, Ángel Vera y F. Vidal; acuarelas de Juan del Prete y S. Carón; aguafuertes de Lola Nucifora y Edgardo Tartaglione; dibujos de Marco D. Agrelo y Nelly Marchesi. Como se ve, una agobiante pobreza inicial; pero transcurrido un lustro está mejor

del Ecuador para visitar o país. Entrevistada por *El Comercio* de Quito cita, previsivelmente, Pettoruti, Butler, Battle Planas e Spilimbergo como os grandes nomes da plástica argentina, a eles acrescentando o de seu mestre em Mendoza, Roberto Azzoni (1899-1989), discípulo de Ramón Subirats (1891-1942), artista formado na academia barcelonesa de Belas Artes, e ele próprio “paisajista fuerte y áspero”, segundo Cortázar, o que revela, a essas alturas, da parte de Teresa, uma peculiar sintonia com o expressionismo americanista (NAZAR, 1959). Teresa não seria uma pintora de *pictura* mediterrânea, visual, da estirpe linha/cor, mas uma pintora da *macula* (o *malerei* dos alemães) preocupada pelo traço/mancha. Ao retornar a Mendoza, em novembro, Teresa exhibe esse *parti pris* ao traçar um balanço da viagem:

Actualmente Ecuador se encuentra en un momento plástico vigoroso. Hay un esfuerzo de superación, sin que falten los auténticos valores que dan relieve a las nuevas corrientes. En principio, la pintura ecuatoriana es figurativa y basada en los problemas nacionales. Pero no es de ningún modo de carácter nacionalista, como podría suponerse, sino que por el contrario, tiende con efectividad hacia una exteriorización de carácter universal. Además es relativamente bajo el caudal de influencias extrañas que pueda hallarse en la obra de artistas, quienes soportan con amplia personalidad los impactos que llevan a cabo los mismos europeos y extranjeros en general. A veces se vislumbra algo del arte mejicano, pero quizás sea inevitable en estos países, por el espíritu común y los problemas sociales que los vinculan.

Sólo el ambiente y la fisonomía de Quito justifican en pleno la aparición de valores que han superado las fronteras, como el caso de Oswaldo Guayasamin, Galo Galecio, Jaime Andrade.

Una ciudad pictórica. Es una ciudad abrumadoramente pictórica. Sus cúpulas, que se insertan con los lomazos del paisaje, las torres, unidas con las aristas de las sierras cercanas, el alero melancólico de sus casas de otrora, que parece inclinado ante el dolor del indio y del cholo, la vuelven una ciudad para la cual el vocablo ‘única’ no resulta ni falso ni extremado.

instalado, en los altos del Banco de la Provincia (hoy de Mendoza), por calle 9 de Julio, y con 133 obras proporcionadas por el Museo Nacional. La representación mendocina ha crecido: Fader, Bravo, de Lucía, Estrella, Bermúdez Franco, Subirats, Azzoni, Alaminos y Cubillos. Esta último es el director” (DI BENEDETTO, 1957, p. 56). Reproduzido em *Escritos periodísticos (1943-1986)*. Ed. Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2026, p.105-118; (VIDELA DE RIVERO, 2000).

La mano del artista indio ha petrificado la arquitectura de templos que se han levantado de una vez para siempre; ha puesto en los retablos, en tallas, en lienzos, el destello que se resistía a morir en su alma, plagada de pesimismo, castigada por la rudeza del conquistador español.

Oswaldo Guayasamín. Todo esto lo ha aprehendido en forma magistral Oswaldo Guayasamín, que con su origen indígena ha sintetizado en sus cuadros el sentimiento y la plasticidad de una tierra múltiple, y de los diversos tipos de hombres que la habitan. Lejos de su obra está la anécdota que indica referencias. Su pureza plástica es de una fuerza tremenda y definitiva que expresa lo humano sin limitaciones ni prejuicios, para que se detenga en alusiones de historia o de leyenda. Guayasamín es un pintor telúrico y solar. El indio, el mestizo, el negro, tratados con verdad humanizada, dentro de una abstracción generalizadora, a través de formas y colores que definen realidades. Es un pintor dramático, lo afirman su factura enérgica, deformaciones voluntarias, la deliberada alteración de valores para obtener contrastes fuertes, así como su paleta, escueta y sorda de negros y pardos terrosos. Un grupo de pintores jóvenes sigue este movimiento indeanista, como Anibal Villacis, Oswaldo Viteri, Guillermo Muriel.

La historia del Ecuador, mural. Galo Galecio es quien mejor representa el arte de la xilografía. En sus obras aparece el mensaje humano y trágico del indio: rostros cuadrados, pétreos, invadidos de dramática ironía, indios llenos de humildad y de fatiga: el problema del 'huasipungo' y la tragedia de quienes lo habitan. A veces abandona las maderas y va a los muros. En Quito pude ver una obra monumental: *La Historia del Ecuador*. Es un mural de 40 metros cuadrados. La primera parte, correspondiente a la prehistoria y la conquista, fue pintada por Guayasamín, y la Colonia y la República, por Galecio. Existe en esta obra una identidad ideológica y plástica sorprendente pero sin confusión de personalidad.

En escultura Jaime Andrade se destaca, en especial por sus relieves en granito y obras monumentales, aparte de las tallas y el hierro forjado. Pude conocer entre otros un monumental relieve en piedra, en la ciudad universitaria de Quito. Todos aportan a su temperamento nuevos materiales, para hacer, de su arte, un arte vigoroso, rebelde, un arte americano (NAZAR, 1959).

Teresa Nazar capta, em Quito, aquilo que, após uma experiência no Chile, Siqueiros chamara de *oratória pictórica*, uma solução ao muralismo que escapasse do estático formalismo, tanto da inicial fase folclorizante, quanto do hieratismo de seus colegas muralistas no México. Nesse *eloquentismo* encontrava o artista mexicano uma redefinição da arte pública, da qual Teresa tiraria proveito, como no caso do mural que pinta para o Jockey Club de São Paulo (1963) (SIQUEIROS, 1943). Quirino da Silva (1897-1981), idealizador, junto a Flávio de Carvalho, dos Salões de Maio, quem colaborara aliás com Di Cavalcanti na confecção do primeiro mural (1931), no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro, analisando a pintura de Teresa Nazar, após o périplo dela pelo Equador, Peru, Colômbia e Chile, observa:

A pintura moça, a pintura que compreende que mentira está, hoje, dando cartas e saindo de mão, essa, na Argentina, parece, não se tem deixado embair. A aventura pura e simples lá, como aqui, deve ter assediado os valores plásticos moços. Deve haver naquele país vizinho os mesmos escribas improvisados em críticos, ou literatos falhados a deitarem regras, a condenarem ou aplaudirem. Lá, como aqui, deve haver 'grupinhos' louvaminheiros. Unidos na sua mediocridade, transformam-se em força. Chegam até a dominar as instituições artísticas, pretendendo indicar os destinos das nossas artes plásticas.

Eis porque as charadas chamadas pesquisas plásticas são altamente louvadas e premiadas. Os *snoobs*, pessoas destituídas do mais vago discernimento, então, adquirem esses 'trabalhos', recobrem as paredes de suas residências com essas charadas, às quais já deram aqui o nome de tachismo, a que daríamos mais acertadamente o de manchismo. Outros nomes, como abstracionismo, concretismo e sabemos mais o que, são apregoados por escribas afoitos para definir outras burlas, outros ardis. Ao mercador de quadros deve-se aceitação, a tolerância até de certas e determinadas pessoas avisadas em relação a essas chamadas pesquisas plásticas. Açambarcadas e disseminadas, sorrateiramente, por esse esperto mercador, as galerias, abarrotadas por essas supostas obras de arte, são logo derramadas por toda parte, acompanhadas de 'bulas' assinadas — como acima acentuamos — por literatos falhados, escribas ligeiros.

Dentro desse assustador panorama plástico vive, ou deve viver, hoje, o moço das Américas. Seus dotes artísticos, constantemente agredidos, sua sensibilidade

a todo momento ferida, pela mentira, pela esperteza da chamada arte de vanguarda.

O ímpeto criador de Teresa Nazar felizmente mantém distanciado dessas tendências. É pintora. Suas linhas — linhas que estruturam a sua pintura — entrelaçadas, paralelas, cruzadas ou não, acentuam, revelam a força plástica da moça argentina. Os caprichosos arabescos árabes e a festividade colorística de Espanha ressaltam na sua obra. Não há um momento sequer, na trajetória de suas linhas, de suas largas pinceladas, em que deixe de evidenciar-se o desejo de procura da pintora.

Se arrependimentos há, pontilham eles os seus entusiasmos gráficos e colorísticos; atestam uma vitalidade que, às vezes, contida, envolve a composição de um grande mistério. Os desenhos de autoria de Teresa, a sua grafia — essa, como linguagem primeira, estrutural, traduzem seus cânticos mais puros nos quais a virtualidade técnica se amalgama à vontade, à depuração, ao bom gosto, à sua continuidade para o espaço... Há instantes em que a luz que ilumina os grandes vitrais parece banhar a obra de Teresa. Aí, então, a sua religiosidade emerge, flui harmoniosa, pura, escoando-se emoldurada por uma beleza quase antiga⁶.

Parricidas

A geração dos artistas nascidos nos anos 30, os assim chamados *parricidas*⁷, arregimentam-se contra dois alvos principais, o nacionalismo regionalista e uma ascendente reconfiguração imperialista, no imediato após-guerra. Um pensador decolonial como Enrique Dussel (1934-2023) nasceu também em Mendoza. Um bom índice de como se processa essa transformação pode ser dado, em junho de 1953, pelo único número de uma revista de estudantes da Universidade de Buenos Aires, *Las Ciento y Una*⁸, claramente alinhada com o existencialismo de *Les Temps*

⁶ E conclui: “Teresa Nazar é o seu nome. Nasceu em Mendoza (Argentina) e lá estudou com Azzoni. Fez o curso de Belas Artes na Universidade Nacional de Cuyo. Já realizou três exposições individuais, em Buenos Aires e Mendoza. Ensina desenho e história das artes na Escola Normal de Mendoza e na Universidade de Cuyo. Teresa é andeja: já palmilhou as ruas das cidades do Peru, Chile, Colômbia e Equador. Agora a temos entre nós. E, como ela mesma o declarou em entrevista concedida ao *Diário da Noite*, se as circunstâncias o permitissem o seu desejo seria o de fixar-se nesta metrópole onde — observou — o artista tem oportunidades que não em outras. Gostaria — prosseguiu — de realizar os seus mais altos sonhos plásticos em São Paulo” (SILVA, 1961, p. 2). A matéria é ilustrada com reproduções de “Niños indígenas con rondadores” (óleo); “Calles de Quito” (óleo); “Paisagem urbana” (lito) e “Porto” (lito), todos trabalhos de Teresa.

⁷ (MURENA, 1949, p. 129-153); (MURENA, 1954); (CRISTÓFALO, 1999, p. 101-124); (DJAMENT, 2007); (MATTONI, 1999, p. 265-279); (ANTELO, 2015).

⁸ O título remete a um panfleto de Sarmiento, no século XIX, que inaugura, segundo Julio Schwartzman, a poética da injúria, ao difamar Alberdi. Consciente do conflito de projetos entre

Modernes, e de garantida leitura entre os estudantes universitários, mesmo em Mendoza. Dirigida por H. A. Murena, o futuro tradutor dos teóricos de Frankfurt, e secretariada por F.J. Solero (1920-2008), quem traduziria, em 1956, *Por uma moral da ambiguidade* de Simone de Beauvoir, a revista abre-se com uma sorte de manifesto do secretário: “O que é a América?”. O *incipit* é forte: A América é um simulacro (“apariencia”), em que a natureza é tudo e a população, um fantasma. Um clichê. Leitor de *El sentimiento de lo humano en América: ensayo de antropología filosófica* (1949, publicado em 1951 e 1953), obra do filósofo chileno Félix Schwartzmann, Solero sustenta que o americano foge do que perdeu e recua perante o desejado como posse. Essa fissura torna-o alguém à espreita (“prevenido”), condicionado pela fuga e muito receoso. Não ama o mundo, mas também não o aborrece. É alguém acorrentado. Sobram exemplos na literatura. Em *Babbitt*, Sinclair Lewis escreve um mito; Steinbeck não desfaz o nó em *The Grapes of Wrath* e tanto a ficção de Faulkner, quanto a sul-americana, traduzem uma renúncia: é literatura que não elaborou a humilhação perante o concreto, nem possui a energia que a afaste da prevenção. A América nega a harmonia, mesmo tendo cortado o cordão umbilical que a unia à Europa. Há uma força metafísica em destruir o conjunto: é a busca pela liberdade, como anseio primigênio de toda cultura. “La negación del equilibrio, el quebrantamiento de todo nexo con lo armónico, equivale a ponerse fuera del tiempo, a situarse en la condición de un ser antihistórico por excelencia, desechando todo cuanto une de modo inevitable: la tutela” (SOLERO, 1953, p. 1). Mas é esse mesmo fenômeno que cria, paradoxalmente, um amor-ódio pela Europa. O americano recusa a história e faz com ela aquilo que não deveria fazer: metafísica. Não pode decantar o tempo, conclui Solero, quem recusa o permanente.

É a tese, no mesmo número, de um artigo de David Viñas (1953, p. 3-4); como da restritiva resenha de Carlos Viola Soto a *Aguila o sol* de Octavio Paz (muito Michaux, pouco México); ou de um fragmento de Onetti (s.d), que o esquemático diagnóstico de Javier Fernández tenta simplificadamente resumir, argumentando que há duas Américas, a oriental e a ocidental. A América do oeste preserva a face

ambos, Sarmiento atribui a Alberdi uma estratégia enviesada, oblíqua, própria da hipocrisia. Seu texto, entretanto, carregaria a ira sagrada, dilacerada, porém, virtuosa, o que mais uma vez amarra ética e literatura. Alberdi reivindica a lei e diz que a injúria é delito; Sarmiento, pelo contrário, diz que não há lei porque não há autoridade e detona assim a máquina difamatória. Um século depois, os parricidas reatam o conflito pressionando o diretor, Murena, a se desvincular da revista *Sur*, de Victoria Ocampo. Murena não cede; *Las Ciento y Una* acaba.

tradicional da vida espiritual, mas é revolucionária na política; ao passo que a América do leste, progressista em sua literatura, é conservadora na vida política. Rodolfo Kusch (1922-1979) secunda-o ao julgar duramente a atitude transicional de Henriquez Ureña, quem, visando a *subsistência*, tenta eliminar a “barbárie interna”, quando, para os parricidas, trata-se, pelo contrário, de resolver a questão da *existência*, que já não admite fórmulas vagas, nem utopias idealistas (KUSCH, 1953, p. 11), ou seja, permanecem tais questões não resolvidas (HABER, 1953, p. 14-15)⁹.

Rodolfo Kusch anunciava ali mesmo um ensaio sobre Maldoror e a serpente americana para um hipotético segundo número da revista, nunca publicado. Não obstante, em outubro daquele ano, nos encontramos com um livro, *La seducción de la barbarie. Análisis Histórico de un Continente Mestizo*, assinado por Kusch, onde vemos que, cindido entre a cidade e o campo, o latino-americano se assume como um ser mestiço através da serpente de plumas.

La oposición misma es mera ficción, mera apariencia. Es el producto de una inteligencia torturada que no encuentra conciliación alguna con la vida. Recién interviene la vida cuando se une lo que la inteligencia ha separado, aunque fuera simplemente superponiendo. Pero la vida no interviene gratuitamente. Al unir los opuestos rebaja la categoría de ambos, los deja en un mismo nivel, en una realidad uniformada, en que los opuestos nada valen y la utilización de uno y de otro resulta indistinta. Es lo que expresa el nombre maya *Quetzalcoatl*, en el que se unen, en un solo vocablo, la serpiente, *cóatl*, con el *quetzal*, un ave de América Central, como dos términos tergiversables.

La Serpiente Emplumada es el producto de una mentalidad ambivalente o. si se quiere, hondamente mestiza (KUSCH, 1953, p. 31)¹⁰.

⁹ Haber, futuro professor de história da arte, alinhado com os concretos da tendência *perceptista*, aderirá, em 1971, a uma *Contra-Bienal* de São Paulo, impulsionada pelo movimento de independência cultural latino-americana MICLA, de artistas residentes em Nova York, coletivo integrado por Luis Camnitzer, Luis Wells, Carla Stellweg, Liliana Porter e Teodoro Maus.

¹⁰ O volume tem um prefácio, “Preguntar por lo que somos”, assinado por F. J. Solero. Não é fortuito que Solero e Murena assinassem com iniciais, à maneira anglo: F.J.Solero, H.A. Murena. Ambos assim delatam a admiração por T.S. Elliot ou D. H. Lawrence. Dois anos mais tarde, coincidindo com o golpe militar, Solero, na esteira de García Mérou (o crítico argentino tocado pela *obnubilação* de Araripe Jr) reivindicaria um escritor como Cambaceres e por meio dele, Julián Martel, Roberto J. Payró, Benito Lynch, Leopoldo Marechal, Alfredo Varela, Roberto Arlt. Numa versão bem mais sartreana do que a de Octavio Paz, detecta neles, que a linguagem é “el martirio, la ironía, la impiedad, la dicha, el castigo, la locura, el sentirnos un poco traicionados y otro tanto desvalidos. Es creer que somos muchos en

A mestiçagem perpetua-se porque para Kusch a cisão entre a harmonia colonizadora e o destrutivo demonismo telúrico adquire uma feição semelhante à dialética entre o consciente e o inconsciente, o diurno e o noturno. Por causa da Europa, essa oposição se torna cada vez mais aguda e bifurca-se entre o estável e o instável, entre o existente e o inexistente. Nesse processo, o quetzal define-se serpente.

Por eso, la acción deprimente del mestizo físico, que parecía generar el mestizaje del continente, únicamente, porque escindía la tierra de la ciudad, la política de la ética, lo que piensa el ciudadano de lo que hace, la periferia del país del interior, y envilecía aparentemente los principios pretenciosamente absolutos de nuestra mentalidad europea, sumiendo lo verdadero en lo falso, lo cierto en lo incierto, la conciencia en la inconsciencia, lo hacía en dimensión de la vida y con un oscuro sentimiento de reintegración a la tierra (KUSCH, 1953, p. 37-8)¹¹.

São Paulo vivia sentimento equivalente. Num informe sobre o modernismo (1945), que revelava proveitosa leitura de Heidegger, Oswald de Andrade já dizia que a Antropofagia, ainda balbuciante, levaria, entretanto, às suas conclusões o que havia de vivo no existencialismo e no marxismo. Um ano depois, na “Mensagem ao antropófago desconhecido (Da França Antártica)”, explicita:

O antropófago habitará a cidade de Marx. Terminados os dramas da pré-história. Socializados os meios de produção. Encontrada a síntese que procuramos desde Prometeu. Quando terminarem os últimos gritos de guerra anunciados pela era atômica. Porque ‘o homem transformando a natureza, transforma a sua própria natureza’. Marx (ANDRADE, 1946).

Em resumo, os modernistas recebem um *datum*, um clichê da América. Os parricidas, no entanto, buscam decantar um novo *factum*, que não necessariamente demonize o mistério.

nuestra soledad, y que la soledad es una encarnación de nuestras almas. Y que éstas no se injertan en silencios, sino en actos. En actos que son una prolongación de nuestro combate sin tregua con la vida” (SOLERO, 1955, p. 5-7).

¹¹ Cf. (KUSCH, 2010).

Bienal

É tempo de Bienais. Mas cabe a pergunta: uma Bienal insere as imagens no tempo ou, pelo contrário, o tempo nas imagens? Talvez na modernidade não conte tanto o movimento, mas o tempo, como autêntico paradigma do vivente. Observemos em detalhe o percurso da artista. Em 1961, graças a uma bolsa concedida pela Universidad Nacional de Cuyo, Teresa Nazar estuda litografia com Marcelo Grassmann e Darel Valença, na Fundação Armando Álvares Penteado. No ano seguinte, realiza um mural no hospital neuropsiquiátrico *El Sauce*, em Guaymallén, instituição criada (1951) conforme a noção de Cidade-Hospital do ministro Ramón Carrillo¹². Aplica decerto no mural as lições recebidas na faculdade: a arte é salvação da cultura ou, como disse Berenson em relação a Michelangelo, trata-se de uma “arte reconfortante”. Nesse mesmo momento, a artista recolhe um valioso testemunho para o jornal *Los Andes*, de Mendoza, visitando a sexta Bienal de São Paulo. Sabemos que o filósofo Vilém Flusser, ao questionar-se, na mesma época, acerca da Bienal, desenvolvia, por assim dizer, uma *filosofia da caixa branca*, argumentando que esse tipo de exposições, um microcosmo, serviam muito mais para exibir a soberba do apreciador de arte do que para afiançar uma hipotética democratização do gosto (FLUSSER, 1965; 1969)¹³. Teresa, que participaria aliás da VIII e IX Bienais (1965-7), não era tão cética, pois celebrava, no relato, uma globalização emancipatória:

La Gran Bienal Internacional del Arte Moderno de San Pablo, ya definitivamente consagrada como una de las más responsables muestras del arte moderno de todo el mundo, presentó cerca de cuatro mil obras de 51 países, entre los cuales la Unión Soviética, Bulgaria, Hungría, Rumania, Costa de Marfil y Nigeria, lo hicieron por

¹²Não nos esqueçamos que um reformista de 1918, o dr. Gregorio Bermann (1894-1972), criara, em Córdoba, a revista *Psicoterapia* (1936-1937) e mais tarde a binacional *Revista Latinoamericana de Psiquiatria* (Córdoba-Rio de Janeiro, 1951-4). Bermann visitou Sigmund Freud, em 1931, e várias vezes a China de Mao, experiência sobre a qual redige um livro editado em 1970. Além do mais, é possível que Teresa já conhecesse Osório César (1895-1979), psiquiatra de relevantes experiências no Juqueri, em São Paulo, já no final dos anos 20; ou mesmo a dra. Nise da Silveira (1905-1999), no Rio de Janeiro.

¹³ Cf. além do mais, (BAUDRILLARD, 1991); (BLANCHOT, 1950, p. 195-208 ; 1951, p. 30-42); (BLANCHOT, 1957, p. 687-696); (BENNETT, 1995); (DIDI-HUBERMAN, 2013); (FOSTER, 2014); (GENOWAYS, 2006); (BOURRIAUD, 2009); (FILIPOVIC et al , 2010).

primera vez. Como novedad para señalar su décimo aniversario, la Bienal presentó tres ciclos retrospectivos de cine hindú, ruso y de Estados Unidos; la puesta en escena de un drama electrónico, la pieza del dramaturgo alemán Bertold Brecht *Opera de los tres centavos* y la Bienal del Libro.

Esta Sexta Bienal constó con representaciones de todos los continentes, inclusive por la primera vez de los africanos. Se tornó en la manifestación artística de mayor universalidad del momento actual. Esa universalidad no se tradujo sólo en el plano geográfico o político, esto es en el espacio, sino que existió también en el tiempo, o sea que salió de la contemporaneidad artística para alcanzar la profundidad del pasado. En ella estuvieron presentes formas artísticas representativas de los más diversos grados de civilización, de culturas primitivas y complejas, vivas y muertas. En esta muestra se pudo apreciar una de las más altas expresiones de arte oriental como la retrospectiva de 'caligrafía japonesa', a partir del siglo VIII; simultáneamente con las pinturas murales de las 'Grutas de Ajanta' (200 A.C, a 700 D. C.) en la India; y los no menos valiosos frescos bizantinos de Macedonia, Yugoslavia. Opuestamente se expusieron muestras de arte de culturas menos pulidas, pero de alto nivel expresivo, tales como la sala de pinturas en cortezas de árboles, de los aborígenes australianos o la sala de escultura negra de Nigeria o de la Costa de Marfil, esculturas que nos hacen recordar los primeros pasos del cubismo picassiano.

Más cerca de nuestra propia formación histórica, pero sin embargo de profunda originalidad, aparece la sala dedicada a imágenes barrocas salidas de las manos vírgenes de los indios paraguayos de la época de las Misiones Jesuíticas.

Fuera de esas expresiones colectivas de carácter histórico-museográfico se presentó una serie de salas individuales de grandes artistas de contemporaneidad evidente, vivos o desaparecidos, representantes de las expresiones culturales más diversas, como la sala de Tomioka Tessai, el gran maestro revolucionario japonés muerto en 1924, cuya obra representó para el arte nipón de comienzos de siglo un impulso de renovación equivalente al de Cézanne o Gauguin en Europa. También se pudo apreciar la sala de José Clemente Orozco, que trajo la presencia de la gran experiencia artística social mejicana de tanta repercusión en la pintura latinoamericana y la de Kurt Schwitters, uno de los más auténticos protagonistas de la Revuelta Dadá, al

término de la primera guerra mundial, y cuya obra se revela ahora severa por la expresión de sus construcciones y las sorpresas plásticas que ellas contienen.

Otras de las salas individuales de carácter histórico fue la de Jacques Villon, a través de la cual Francia prestó homenaje a uno de sus mayores y más puros maestros, cuya rigurosa geometría se une a un colorismo por demás luminoso. Fuera de estas salas especiales que están al margen de toda competencia internacional, aparecen los envíos de cada nación con sus grupos de artistas actuales, en los que se encontró desde el figurativismo más naturalista, predominio del envío ruso hasta las últimas manifestaciones abstraccionistas, de geométricos, concretistas, neoconcretistas, fachistas, informales, signográficos, neofigurativos: o neodadaístas. Entre estos grupos cabe destacar un gran nombre, Julius Bissier, único artista actual enviado por Alemania, y la sala de esculturas de la artista argentina Alicia Peñalba, primer premio internacional de esta Sexta Bienal, y la del escultor francés Nicolás Shöffler, cuyas obras son máquinas que se proyectan en imágenes de continua metamorfosis.

Otra de las salas que produjeron un gran impacto tanto en artistas, críticos, como marchands, fue la de Japón. En ella se destacó Yoshishige Saitō, premio internacional de pintura. En esa rápida visión de arte moderno que abarcó 36.000 metros cuadrados no se podría dejar, aunque más no sea, de señalar al diseñador polaco, Tadeusz Kulisiewicz, premio internacional de dibujo, como asimismo a los envíos latino americanos de Colombia, Bolivia, Ecuador, Méjico y Perú (NAZAR, 1962).

Entre Braque e Roualt

Nesse mesmo ano de 1962, Teresa Nazar monta seu ateliê, inicialmente, na rua Castro Alves, 46, na Aclimação e, a seguir, na Maria Antônia¹⁴. É quando decide

¹⁴ A ambiência na Maria Antônia lembrava, de algum modo, os anos de formação em Mendoza, com efervescência cultural em pleno centro da cidade. O ateliê, compartilhado com um dos fundadores do CPC, Gerson Knispel, e um dos pioneiros da vídeo-arte, Savério Castellano, era frequentado por artistas como Tomoshigue Kusuno, Alexandre Wollner, José Roberto Aguilar, Donato Ferrari, os críticos de arte Mario Schenberg, Geraldo Ferraz, Quirino da Silva e Pietro Maria Bardi. As relações mais estreitas eram com Knispel e a escritora infanto-juvenil Zulema Rida, sua conterrânea, a quem conheceu através de Paulo Dantas e cujo primeiro romance foi ilustrado por Teresa. Knispel chegara de Munique, em 1958, após ganhar um concurso para desenhar a fachada e a antena da antiga TV Tupi (sua proposta consistiu numa decoração de padrão ameríndio). Dividia com Teresa o comum

instalar-se, definitivamente, em São Paulo e começa a lecionar, durante os próximos cinco anos, desenho e pintura, na Fundação Armando Álvares Penteado. Colabora, também, ilustrando o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*¹⁵. Suas exposições, a começar pela primeira, na galeria Selearte, à rua Augusta, 2706, vão ganhando reconhecimento. José Geraldo Vieira (1963) detectou em Teresa uma objetividade figurativa majestosa, situando sua composição entre dois Georges, Braque e Roualt. Sérgio Milliet (1963) elogiou também a composição. “Uma composição sem dúvida geométrica, mas não fria, mesmo porque adquire como predileção pelas curvas, uma sensualidade realçada ainda pela cor e pelo amor à matéria”, na mesma linha de raciocínio, aliás, do crítico de arte do *Estadão*, Geraldo Ferraz (1963, p. 7). Em julho de 1964, Teresa faz uma nova exposição de pinturas e desenhos na Galeria Astréia, numa sobre-loja da Praça Ramos de Azevedo 209, com texto de apresentação de Geraldo Ferraz. Teresa Nazar participa também do salão de Jovem Desenho Nacional do Museu de Arte Contemporânea (São Paulo-Belo

interesse pelo muralismo e logo formaram uma equipe junto com Tomoshigue Kusuno, a artista belga Monique Cornell, e Nicolas Vlavianos, escultor grego que chegara ao Brasil em 1961, para representar seu país na VI Bienal de São Paulo, e com quem Teresa casaria em 1965. A equipe, responsável por vários murais em São Paulo, trabalhava num galpão na Rua Pires de Oliveira, na Chácara Santo Antônio. À época, Teresa morava numa pensão da Rua Maria Antônia, 350, bem próxima aliás de seu ateliê, na mesma rua, num prédio amarelo em frente ao Mackenzie, onde também funcionavam os escritórios de alguns estudantes de arquitetura, como o do futuro criador do Centro Cultural São Paulo, Eurico Prado Lopes; Aron Cohen, responsável pela reforma da Estação Pinacoteca e do Memorial da Resistência; Sami Bussab e Vasco de Mello. A experiência Maria Antônia significou para todos eles uma vivência concreta de pertencimento ao tempo presente e de transgressão das normas corriqueiras. Esquemáticamente, nesse espaço de livrarias, repúblicas de estudantes, bares como o do Zé, o Querência ou o Sem Nome, Antonio Candido marcou dois espaços claramente enfrentados: no Mackenzie, a ordem, os bons costumes, a tradição escorada em mestres corretos e jovens de famílias bem organizadas; na Faculdade de Filosofia da USP, a rebelião, a baderna, a libertinagem, a ameaça à estabilidade, impulsionada por jovens sem amparo ou pulso familiar e mal orientada por professores não menos rebeldes. “A rua Maria Antônia, sempre dentro dos limites da classe média, foi o sinal de uma radicalização mais ampla, que lançava pontes para o mundo da ação política e do operariado. Ela promoveu uma substituição de radicalismos dentro do novo espírito que vem quebrando os conceitos e as normas tradicionais, de maneira a dar espaço vital ao jovem, à mulher, ao negro, ao homossexual, num mundo antes cristalizado em torno do homem adulto, branco, sexualmente ortodoxo, que fazia dessas características um requisito para o exercício do poder. Na atmosfera trepidante da Maria Antônia dos anos 60, questionaram-se os tabus e os jovens mostraram pela primeira vez o seu poder de fogo, inclusive provocando nos professores uma divisão que, a partir de então, marcou a política universitária. De fato, houve os que aceitaram o movimento e procuraram inserir-se nele criticamente; e houve os que o negaram com horror como se fosse o fim do mundo, formando desde então uma nítida direita cultural. Assim, os movimentos de 68 foram o apogeu cheio de méritos e deméritos de um processo de revisão da cultura e do comportamento na universidade, a fim de situá-la no centro da grande aventura modernizadora que, nesta segunda metade do século, vem se processando sobretudo no terreno dos valores sociais e da conduta em sociedade. Apesar das suas fraquezas e incoerências, a Maria Antônia foi um marco histórico”. Cf. (CANDIDO, 1988, p. 35-9).

¹⁵ Foi possível localizar cinco desenhos, nas edições de 24 mar. 1962; 26 maio 1962; 1 fev. 1964; 7 mar. 1964 e 20 jun. 1964.

Horizonte); ao ano seguinte, do salão Esso no MAM-RJ e no MAC-SP; em 1966, exhibe no Salão de Abril da Petite Galerie no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Mesmo antes do seminário “Propostas 66”, realizado em dezembro na Biblioteca Mário de Andrade, e da posterior *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, assinada, em janeiro de 1967, por Antonio Dias, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima ou Lygia Clark, Teresa já explorara materiais com uma contundência que Frederico Morais, assinante da *Declaração*, elogia vivamente, a partir das peças expostas, ainda em 1966, na galeria Goeldi, rua Prudente de Moraes 129, galeria dirigida pelo crítico e historiador de arte Clarival do Prado Valladares¹⁶.

Em 1965, Teresa Nazar casa com Vlavianos indo morar na rua Francisco Dias Velho, no Brooklin. No inverno do ano seguinte, Teresa participa com Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Nicolas Vlavianos, Maria Helena Chartuni, Zulema Rida, Pedro Escosteguy e Carlos Vergara, além dos críticos de arte Aracy Amaral e Mario Schenberg, do “Manifesto Apeningue”, na Galeria Atrium de São Paulo, à avenida São Luiz, 258, no Conjunto Zarvos, manifesto concebido para desconstruir a obra, sob perspectiva radicalmente realista¹⁷. “Vamos tirar o paletó da obra de arte

¹⁶ “Melhor exposição individual do momento é a de Teresa Nazar, que desde a semana passada expõe cerca de 15 trabalhos, de três fases diversas na Galeria Goeldi. Argentina de origem, onde estudou e expôs (Mendoza, Buenos Aires e Tucumán), radicou-se no Brasil há alguns anos, para onde veio graças a uma bolsa de estudos. Mora em São Paulo, onde ensina pintura e desenho na Fundação Alvares Penteado, e compõe a vanguarda local. Ainda recentemente participou da exposição ‘happening’ da Galeria Atrium, e reuniu Vlavianos, seu marido, Chartuni, Dias, Escosteguy, Vergara, Oiticica e Gerchman. O ‘dossier’ de Teresa Nazar inclui exposições individuais na Selearte e Astréia, Salão do Jovem Desenho, Salão Esso, VIII Bienal e Salão de Abril. Figurativa, com tendência expressionistas, de cio, “revelando qualidades de desenhista e colorista”, na VIII Bienal paulista, diz Mário Schemberg, que a apresenta em São Paulo, “causou uma grande surpresa, pelo progresso rapidíssimo que realizara em pouco tempo, verdadeiro salto. Sua pintura ganhara um arrojo e uma liberdade imprevisíveis, graças à sua audácia no emprego de novos materiais e a virada para novas formas realismo”. A origem expressionista, não foi de todo negada, como se pode observar, p. ex., no seu quadro ‘Salão de Beleza’, onde o emprego de novos materiais e uma deliberada deformação da figura visam certos efeitos satíricos.

Começou a expor com 17 anos, num tempo em que critica. Do último ano para cá, Teresa Nazar transformou radicalmente sua temática, iniciando uma série interessantíssima sobre voos de astronautas, na qual usa materiais os mais diversos — placas de metal, restos de objetos industrializados etc. — como que a sugerir a mesma ambiência dos voos interplanetários. Seus últimos trabalhos, sobretudo um que é dominado por placas amarelas, tendem a superar, ao que parece, definitivamente, as sugestões expressionistas e ‘pop’, no sentido de uma composição mais ordenada e serena. É preciso prestar atenção em Teresa Nazar”. MORAIS, Frederico. “A melhor exposição é a de Teresa Nazar: Goeldi”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 3, 19 set. 1966, p. 3. Ver, ainda, (BENTO, 1966).

¹⁷ Myrine Vlavianos me informa que Teresa e Vlavianos foram os organizadores da coletiva, cuja ideia surgiu após visitarem, no Rio de Janeiro, a galeria G4, dirigida pelo fotógrafo norte-americano David Drew Zing, e onde expunha o grupo neorrealista carioca.

para que o público se sinta à vontade para ver”¹⁸. A própria Teresa entendia que “o propósito do *apeningue* é social e artístico, servindo-se da psicologia do choque para despertar no espectador o impacto ante a obra de arte... algo momentâneo, que pode chocar o meio mostrando a insignificância das coisas e das ideias, o desprezo pelos valores estabelecidos e também algo mais: a validade na escolha dos meios de expressão artística” (NAZAR, 1966). Ainda em 1966, cria-se, em São Paulo, o Grupo Rex, efêmera cooperativa de artistas promovida por Wesley Duke Lee, e integrada por Geraldo de Barros, Thomaz Souto Corrêa, Nicolas Vlavianos e Teresa Nazar. Quando o casal Vlavianos se afasta do grupo, Wesley estende o convite aos ex-alunos Luis Paulo Baravelli (que o declina), Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Rezende.

Em outubro e novembro daquele ano, acontecem, igualmente, alguns *happenings* no Instituto Di Tella, em Buenos Aires. Em julho de 1967, Oscar Masotta faz uma palestra no Instituto, “Después del Pop nosotros desmaterializamos”, em que recusa o rótulo de defensor do *happening* e, mesmo considerando-o vanguarda, defende que esta deve não só aportar algo novo, senão também apresentar um caráter negativo, não necessariamente caprichoso, pois deve poder revelar o fundamento recusado, no bojo daquilo mesmo que nega. A obra deve questionar, em função dessa mesma negatividade radical que a constitui, os limites dos gêneros artísticos convencionais, de tal sorte que só o *happening* como híbrido ou *mestiço* de gêneros, seria vanguarda. No entanto, Masotta corrige, parcialmente, a colocação, argumentando que, no interior do *happening*, existia alguma coisa que permitia entrever a possibilidade da própria negação: uma arte da mídia, que não produz coisas, mas, por assim dizer, anti-coisas¹⁹.

¹⁸ “Vamos participar desse apeningue”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1966; (VIEIRA, 1966).

¹⁹ Em um adendo datado de setembro de 1968, Masotta acrescenta: “El arte no está ni en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas, en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias. Cierto. Pero si la popularización de los objetos de la cultura, llevada a cabo por aquellos mismos que producen un sector de la cultura, las obras de arte, descubría que había arte en la cultura popular, y por lo mismo, una cierta desubicación y una cierta inutilidad misma en el rol del artista, no era menos cierto que las obras que se producían no escapaban al círculo, ni que ellos dejaban de ser artistas (...) las obras de comunicación masivas son susceptibles -y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la ‘praxis revolucionaria’ con la ‘praxis estética’. Las obras así producidas serán las primeras que realmente no podrán ser conservadas en los museos y que solo la memoria y la conciencia deberán retener: pero un tipo muy específico de memoria y de conciencia. No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia postrevolucionaria” (MASOTTA, 2004, p. 321-3). Ver (RIZZO, 1998).

Ativa-se, no *happening*, um *objeto a* completamente avesso à representação, uma vez que se trata de uma objetividade não convocada perante o sujeito da representação e que não se articula ao sujeito ele próprio, mas à sua divisão, isto é, trata-se de um evento que enuncia sem enunciado. Não representa os objetos do mundo, mas apenas alguma coisa (*quod*) da qual é impossível delimitar identidade (*quid*).

Em 1968, Teresa recebe o Prêmio Aquisição do XXIII Salão de Belas Artes do Museu de Arte de Belo Horizonte e participa de uma coletiva, preponderantemente, de artistas imigrantes (Maciej Babisnky, Henrique Boese, Marcelo Grassmann, Fernando Odriozola, Sepp Baendereck, Tomoshigue Kusuno, Walter Levy e Nicolas Vlavianos), na galeria Astréia.

Mitologias enferrujadas?

“*L’idos* è la forma in cui ciò che è stato viene ricapitolato e abbreviato per essere restituito all’eternità”.

Giorgio Agamben

Em abril de 1965, o crítico Ernesto Schóo (1925-2013) reconstrói, numa revista de massas, a vida póstuma de uma experiência crucial para o pintor Antonio Berni:

El chico iba caminando hacia el crepúsculo por entre las vías muertas. Se trepó a un paragolpes desvencijado y miró, a lo lejos, hacia las torres y las chimeneas de Rosario, su ciudad natal. Como si soñara, se vio a sí mismo, diminuto, ante el horizonte de galpones y fábricas, anclado en aquella frontera donde la urbe se disolvía en el campo, entre hierbas altas y vagones inútiles. El chico sintió un poco de tristeza y, de un salto, estuvo sumergido entre los yuyos; para consolarse, pateó una lata que brillaba con el último fulgor morado del sol. La lata dio una voltereta en el aire, tintineó, rodó sobre el pedregullo. Más de cuarenta años después, en un baldío de Buenos Aires la lata se desprendió de una pila de basura y se acercó, rodando, a los pies del mismo chico de entonces, que se llama Antonio Berni y que se detuvo, encandilado, ante el trozo de metal lamido por

el óxido. Porque en ese mínimo fragmento del universo, Berni acababa de descubrir una de las claves de la vida, de esa vida secreta que había perseguido desde que, en la infancia, copiaba empeñosamente 'las figuritas de las revistas' (SCHÓO, 1965, p. 40-8)²⁰.

É nessa experiênciã primordial, portanto, que Antonio Berni, mediado pela mídiã de massas, descobre o que Schóo chama de "mitologia oxidada", um valor completamente *éxtimo*:

¿Para qué iba a ir a la pinturería? Para expresar eso que acababa de comprender, me bastaban los materiales que tenía allí, a mi alcance: latas y botones, arpilleras laceradas, clavos, espejos rotos.' Berni maduró sus conceptos y, en 1961, acumuló sobre las azoradas paredes de Witcomb, en plena calle Florida, la mitología oxidada y quemada por la que cruzaba un héroe de pantalones cortos: Juanito Laguna. La técnica del *collage*, creada para sobresaltar a los exquisitos, hallaba por fin al creador que la utilizaba para exaltar la vida, para hablar de lo que se agita y fermenta y se ríe a gritos por debajo de la cara maquillada de la gran ciudad (SCHÓO, 1965).

Nessas antecipações de *arte povera* (Celant só propõe o conceito em 1967), Masotta falará em *desmaterializar*; Schóo usará *desollar* (=desfolhar, ou seja, esgotar-se aos poucos). Estamos, com Teresa Nazar, vendo a desconstrução em ato. A experiênciã é como uma viagem não programável, a vinda de um outro absolutamente heterogêneo e cuja cartografia não é desenhável; uma viagem sem *design*, portanto, sem desígnio, sem meta nem horizonte (DERRIDA, 2012). Trata-se, em consequência, de resgatar a *performatividade* das obras, valor que só se apreende numa perspectiva anacrônica ou transtemporal. Ou, em outras palavras, discriminar *vanguard* (vanguarda política) e *avant-garde* (vanguarda cultural). Ora, Berni expõe "Ramona vive su vida" (uma das gravuras do texto de Schóo), no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em agosto de 1963. Andrea Giunta observou nela o fantasma de Spilimbergo: a *Breve história de Emma* (1935-6), a pequena prostituta, suicida aos 30 anos (WESCHLER, 2006); ou mesmo a

²⁰ A matéria foi capa da revista. Dois anos depois, a mesma revista (nº 234, 20 a 26 jun. 1967) faria nova reportagem de capa: "Gabriel García Márquez: La gran novela de América". Quanto à figuração de se ver no outro, lembremos que, um ano depois, em 1964, Joseph Beuys publicaria sua autobiografia fictícia no Festival da Nova Arte em Aachen; cf. (MASOTTA, 1982).

sombra da operária Rosalinda Corrales, prostituída, com que Adolfo Bellocq ilustra a *História de arrabalde* (1922), de Manuel Gálvez (GIUNTA, 2017, p. 21-4). Sílvia Dolinko detectou reminiscências picassianas (do *Guernica*), na luz que ilumina a cena, reforçando a fusão entre alta e baixa cultura. Roberto Amigo (2017, p. 35-40), por sua vez, leu a *Manifestación* de Berni como um diálogo com as gravuras que o já citado Victor Delhez, certamente sensibilizado pela encíclica *Caritate Christi Compulsi*, chegou a compor para ilustrar as *Flores do mal* (1933), particularmente a gravura “Les aveugles”, um préstito de cegos, em que só o poeta vê “com olhos livres” e cuja composição é surpreendentemente equivalente à de Berni, o que revelaria uma solução de compromisso do artista com o humanismo católico e sua relação com os miseráveis.

Da mesma forma, podemos, em compensação, detectar a sombra de Berni em trabalhos de Teresa Nazar: nos vários *Astronautas*, realizados em chapa de ferro, tela de arame, borracha, tubo de ferro, gesso, vidro, madeira, parafusos, PVA e tinta sobre compensado; em *Astra* e *O Profeta*, metal, asfalto e óleo sobre madeira, apresentados na VIII Bienal de São Paulo (1965); na série *Espacial V* (circa 1960), em chapa e tela de ferro, plástico, gesso, PVA e tinta sobre Eucatex; em *Televisão* (circa 1960), chapa de ferro, palha de aço, gesso, tela de arame, PVA e tinta sobre Eucatex; na série *Mulheres* (1970), com figuras em chapa de alumínio, aço inox, gesso, tecido, plástico, resina de poliéster, sisal, estopa e tinta sobre compensado²¹; em *Foguete* (1966), em chapa de ferro, tela plástica, gesso, vidro, parafusos, PVA e tinta sobre compensado; num *Tríptico*, em chapa de alumínio, sisal, resina de poliéster e tinta sobre compensado. Particularmente, em *Salão de Beleza* (1966), feito em chapa de alumínio, gesso, tela de arame, acrílico, parafusos, palha de aço, plástico, resina de poliéster, bobs, PVA e tinta sobre compensado. Nele Teresa cria uma sutil sintonia, totalmente premonitória, com “Salão de beleza” (1994), a novela do escritor mexicano Mário Bellatin:

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver

²¹ Em 1972, Teresa Nazar e a escritora Edla Van Steen fundaram, em São Paulo, uma galeria de objetos múltiplos, a Galeria Múltipla de Arte.

cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (BELLATIN, 2014, p. 11)²².

O salão de beleza torna-se, aos poucos, um espaço de *desaparecidos*, um campo de concentração, imagem que, na obra de Teresa, é sugerida pelos secadores / cascos de cadeira elétrica. Não se trata de uma composição figurativa, porém, figural. A metamorfose é particularmente inquietante:

el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero. Del salón de belleza quedan los guantes de jebe, la mayoría con huecos en las puntas de los dedos. También las vasijas, los ganchos y los carritos donde se transportaban los cosméticos. Las secadoras, así como los sillones reclinables para el lavado del pelo, los vendí para obtener los implementos necesarios para la nueva etapa en la que ha entrado el salón. Con la venta de los objetos destinados a la belleza compré colchones de paja, catres de fierro y una cocina a kerosene. Un elemento muy importante que deseché en forma radical fueron los espejos que en su momento habían multiplicado con sus reflejos los acuaríos, así como la transformación de las clientas a medida que se sometían a los distintos tratamientos que se les ofrecían (BELLATIN, 2014, p. 15).

O salão é uma alegoria da própria obra de arte na época da sua reprodutibilidade. Ele é “de beleza”, tal como a obra, mas é, simultaneamente, um ergástulo florescente ²³. Por tornar-se inoperante, situa-se do lado *sacer*, como desencadeamento do *pathos*, enquanto comunicação ou contágio, como modulação, mas não articulação, entre partes desconexas, tal como vemos em *Ônibus* (1975, obra em couro, sisal, resina de poliéster, tecido, plástico, gesso, aço inox, madeira, PVA e tinta sobre compensado). O que significa, para uma imagem, resumir, condensar ou, como diziam os gregos, recapitular (*anakephalaiousythai*)? O presente recapitula o passado, mas essa nova condensação coincide com o fato de ser figura de futuro. Tão somente quando o olhar recapitula a fugacidade do instante presente ele pode tornar-se figura do atual. A figura não procede, portanto, daquilo que finge ser, mas coincide apenas com aquilo que, recapitulado, é transfigurado; e pelo

²² Sobre o relato, ver (QUINTANA, 2009, p. 487- 504); (CHERRI, 2016); (CUNHA, 2020, p. 34-54).

²³ “El negocio a nivel económico nunca fue más floreciente que cuando el salón de belleza se convirtió en un Moridero. Entre las donaciones, las herencias de los fallecidos y los aportes de los familiares logré reunir un buen capital” (BELLATIN, 2014, p. 35).

contrário, a recapitulação é tão somente o desempenho do caráter figural do passado (AGAMBEN, 2024).

O dadaísmo (“la Revuelta Dadá”, como a chama Teresa) não foi, a rigor, uma operação de artistas, mas de anartistas conscientes de que a representação *artística* da realidade, através dos objetos, já não constituía alternativa. O obstáculo para os neodadaístas e quejandos era a própria arte, enquanto realidade autônoma. Os astronautas ou o ônibus (lembramos que o *Trans-fixed* de Chris Burden é de 1974) são verdadeiros *atos existenciais*, que delatam uma nova e singular *mestiçagem*, a de artistas e críticos, inserida agora num esgotamento terminal da história ocidental. Eles questionam a própria figura do humano, no atual mundo pós-histórico. Artistas como Teresa Nazar compreendem que a única saída está no confronto com o passado, como urgente demanda de presença, sutil transformação da irrealidade em Real, isto é, obras em que o tempo da história parece detido ou rebaixado a ser um mero momento, infinitamente recorrente, para cristalizar aos poucos, na dimensão acrônica em que ora se inserem, nesse círculo fechado que devolve aos anartistas a imagem de si mesmos, disseminada por toda parte, mas em cujo interior, eles encontram-se, isolados, negando-se a si próprios (URBANI, 2012, p.152-3).

Caderno: quadro

“El arte moderno puede ser resuelto: el arte moderno abstracto ha hecho una ligazón fatal como Worringer dijo: el arte tiene dos polos, dos fosos, uno es la abstracción y otro es el naturalismo; los dos producen el efecto, pero cada época se caracteriza según las prevalencias de uno de estos polos. Casi hasta el final del siglo pasado, el arte estuvo dominado por el naturalismo, y en esta época, está regido por la abstracción. Hemos llegado a la ligazón fatal. Este cambio coincide con la decadencia de las culturas”.
Teresa Nazar - “Filosofía del Arte. Plásticas V”.

Tal o sucinto resumo de *Abstraktion und Einfühlung* (1908), que Teresa consegue anotar em seu fascículo de faculdade. Com efeito, em junho de 1954, Teresa Nazar escreve, num caderno *El Mapa*, de apontamentos acadêmicos, intitulado “Filosofía del Arte. Plásticas V”, algo ainda mais inquietante: “El arte también se encuentra en peligro porque el arte es un síntoma, un sismógrafo; el arte

señala en cada época el estado actual de las culturas”. Diferenciada da filosofia e da religião, a arte “es un simógrafo o sintetizador de las tendencias actuales”.

Ora, quais os pressupostos, salvo engano, de uma afirmativa como essa? Sabemos que Aby Warburg considerava a memória *dinamofórica*, no sentido de lidar e transformar forças, razão pela qual toda obra de arte seria um teatro dessas forças. A obra não transmite uma mensagem, não comunica nada, mas monta, no entanto, correlações de tempos e investimentos. Daí que Warburg se preocupasse com traçar dinamogramas que, no âmago do conflito das civilizações, respondiam à noção nietzscheana de luta e disputa entre forças. A arte não é, portanto, à maneira kantiana, “desinteressada”, mas uma força vital heterogênea, como aquelas estudadas por Warburg com seu mestre Kekulé von Stradonitz, também citado no caderno.

Sabemos que, em 1918, Aby Warburg sofre uma crise nervosa que lhe confirma ser um *historiador-sismógrafo*. Em função disso, constrói um arquivo, anota cadernetas, traça linhas perspicazes ligando extremos e, assim, pilota os movimentos dilacerados de seu próprio conflito, que breve será o de toda a Europa. De certo modo, ele passa de ser um historiador-sismógrafo, à maneira de Burckhardt, mantendo distância dos abalos, a tornar-se um historiador-sismógrafo de perfil nietzscheano, em cujo interior se debatem as forças antagônicas. Confinasse, assim, no corpo histórico do crítico (mas também do artista), o fantasma pessoal e, ao mesmo tempo, as imagens elaboradas sob uma perspectiva pictórica, o que não deixa de conotar, aliás, uma atração pelo barroco. Esta proto-ideia da “sobrevivência” opera com um modelo rizomático de tempo, um dinamograma geológico de placas tectônicas (Carl Einstein), que são as que sacodem as tais forças. Nessa mesma tradição de Nietzsche-Burckhardt-Warburg, Teresa Nazar incorpora a noção da obra como receptora de ondas de choque, tanto na memória quanto no saber. Burckhardt falara de forças temporais descontínuas, não lineares e ateleológicas; Nietzsche demonstrara que a embriaguez apolínea excita a visão, ao passo que a sensibilidade dionisíaca respondia a uma descarga de imitação, reprodução e metamorfose. Mas essa correlação entre memória e imagens configuraria, em última análise, uma estética das forças que seria, mais adiante, desenvolvida por Deleuze ou Didi-Huberman.

A sintomatologia do tempo segundo Burckhardt, o jogo temporal das latências e crises, desde então tudo isso se exprime segundo uma metáfora geológica, no fundo mais inquietante: as vagas, as ondas da memória, atravessam um elemento - a cultura em sua história - que nada tem de fluido. Por isso existem tensões, resistências, sintomas, crises, rupturas, catástrofes. O 'acordo fundamental que ouvimos ressoar incessantemente através da massa' do tempo, como outrora dizia Burckhardt, esse 'acordo' das coisas sobreviventes, assume aqui a forma de uma 'onda' que se deve compreender como *onda de choque* e processo de fratura. Eis por que o caráter exemplar de Burckhardt e de Nietzsche para a atividade histórica ganha a imagem técnica de um gravador dos movimentos invisíveis da terra, o *sismógrafo* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107).

Mas o historiador-sismógrafo não é quem descreve tempos visíveis senão aquele que detecta os abalos invisíveis que sobrevivem e são captados perspicazmente em seu duplo pendor:

Por um lado, o historiador-sismógrafo registra tatilmente os sintomas do tempo, com seu *estilo* repercutindo as vibrações ou as ondas de choque e, em seguida, transmitindo-as opticamente - no rolo de inscrição - para o olhar de outrem. Nessa condição, ele emprega um conhecimento dos sintomas, um conhecimento 'por via indireta' que distingue o saber histórico, assim concebido, e qualquer certeza positivista. Mas, por outro lado, Warburg insiste em dizer que o sismo do tempo atinge o próprio aparelho que faz a inscrição: quando sobrevêm - ou irrompem na memória - as ondas do tempo, o 'sismógrafo muito sensível' estremece nas bases. Assim, transmite o sismo para o exterior como *conhecimento do sintoma*, 'patologia do tempo' que se tornou legível para outrem. Mas ele o transmite igualmente para dentro de si, como *experiência do sintoma*, como 'empatia do tempo' na qual corre o risco de se perder. Seria essa a dialética da imagem aqui proposta por Aby Warburg para fazer justiça aos 'riscos do ofício' do historiador (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113).

Em agosto de 1954, Teresa Nazar discrimina em seu caderno uma *perspicuidade* externa (de espaço-tempo) de uma panorâmica interna (apenas temporal). Aristóteles definia a perspicácia como o talento para alcançar o meio termo de uma fração imperceptível de tempo, de tal sorte que captar os tempos extremos facilitaria a compreensão do próprio processo. As perspicuidades ou representações perspícuas (as *übersichtliche Darstellungen* de Wittgenstein) consistem, pois, nessa capacidade de achar o termo adequado que, sendo a causa real do fenômeno observado, permite-nos concluir, quanto à origem, a partir dos dados colhidos. Ela vincula-se à estranheza e ao caráter súbito ou repentino da conexão entre elementos, numa determinada equação, permitindo também produzir soluções gráficas aos problemas, através de uma guinada gestáltica, que altera drasticamente a configuração de uma questão, tornando-a, subitamente, clara e transparente.

Wittgenstein, opondo-se ao conceito de “visão de mundo” de Spengler²⁴, afirma, no parágrafo § 122 das *Investigações Filosóficas*:

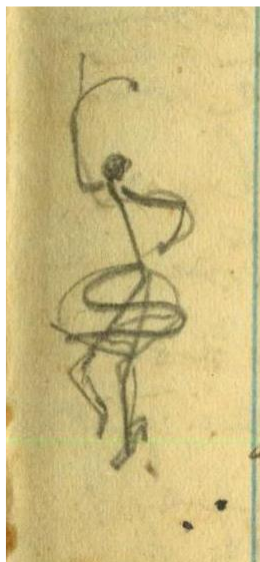
Um das fontes principais de incompreensão reside no facto de não termos uma visão panorâmica do uso das nossas palavras. A nossa gramática não se deixa ver panoramicamente. A representação panorâmica facilita a compreensão, a qual de facto consiste em «vermos as conexões». Daí a importância de se encontrar e de se inventar termos intermédios. O conceito da representação panorâmica tem para nós um significado fundamental. Designa a nossa forma de representação, a maneira como vemos as coisas (WITTGENSTEIN, 2002, p. 261)²⁵.

A insistência da perspicuidade, nas anotações de Teresa estudante, funciona já como antídoto ao positivismo e aguda captação das crises sistêmicas, que seriam a base

²⁴ “En realidad, Spengler recibió la influencia de Goethe y de Nietzsche. De Nietzsche heredó los problemas y de Goethe, método para comprender las formas vivientes. Antes de Spengler, Frobenius descubrió las mismas ideas. Qué difícil Frobenius. Durante su juventud, vivió en África e investigó la vida religiosa y cultural de las tribus primitivas. Ahí fue donde descubrió la ley de la muerte de las culturas” (NAZAR, 1954).

²⁵ Previamente, nas “Observações sobre o *Ramo de ouro* de Frazier”, o mesmo Wittgenstein especificara: “‘E assim o coro aponta para uma lei secreta’, poder-se-ia dizer da coletânea de fatos frazereana. Esta lei, esta idéia, eu posso exprimir // apresentar// mediante uma hipótese evolutiva, ou também, em analogia com o esquema de uma planta, pelo esquema de uma cerimônia religiosa, ou tão só pelo agrupamento dos materiais factuais somente, numa apresentação ‘panorâmica’ [*übersichtlichen Darstellung*]”. Cf. também (ELDRIDGE, 2001, p. 127-146).

da experiência para a artista-sismógrafa. É sintomático, portanto, que ao registrar, em 23 de junho de 1954, a lição²⁶ de que “el arte ahora es experimentación desesperada, sin resultados definitivos, cada progreso es demolición de resultados anteriores; las artes de ahora son negación de los resultados de artes de épocas anteriores”, não ache Teresa melhor comentário que traçar um calunga à margem,



cujo ventre, em forma de S, pressupõe uma soma de dissonâncias, a variação infinita dos lugares de enunciação, tal como na *serpente* de Valéry, e cujo movimento, em

²⁶ Em 1954, Pareyson já retornara a Itália, onde publica sua teoria da performatividade, desenvolvida nos anos cujanos. Seu sucessor no Instituto de Filosofia de Mendoza foi o tomista espanhol Ángel González Álvarez (1916-1991), autor de “Concepción del hombre en la línea de la esencia” (*Sapientia*. Revista Tomista de Filosofia, Buenos Aires, 1954), *Introducción à Filosofia* (1953) e *Tratado de Metafísica* (1961), alguém por sinal muito próximo de García Morente, a essas alturas, professor de filosofia em Tucumán. Em sua comunicação no Congresso de Filosofia de Mendoza (1949), González Álvarez defendera a mesma ideia com que descartara o bipolo de abstração e natureza de Worringer (“el hombre existe siendo esto y es esto existiendo, esencia y existencia deben entenderse en él como principios correlativos”), posição equidistante de Heidegger e Bergson que seria desenvolvida em obra posterior: “Digamos contra este último que la idea de la nada no es una nada de idea. Hablamos de ella con sentido: Observemos contra el primero su origen en una negación que supone una previa posición o afirmación. Aparece así hasta en la constitución del vocablo en muchas lenguas. En italiano se dice *niente* (= no ente); en inglés, *nothing* (= no cosa). La palabra latina *nihilum* (= neque hilum, que literalmente nos vemos tentados a traducir por «ni pizca») expresa también la negación de una cosa insignificante («*hilum*» es la mota o señal negra de las habas), con la cual negación se niega prácticamente todo. La nada es, en efecto, negación del ente o de la esencia o de la existencia. Carecemos de conocimiento sensible de la nada. Bergson tenía razón al poner fuera de lugar toda representación por modo de sensación o de imagen de la nada. Pero, aunque no imaginable, es la nada pensable: por simple vía de concepto, la nada de esencia; por vía de juicio, la nada de existencia, y por ambas vías conjuntamente, la nada de ente. Con ello queda asegurada la absoluta primacía inteligible del ente. Una revelación del ente desde la nada no es posible. Pero, al mismo tiempo, observamos que el ente se nos revela haciéndose más patente y claro en su oposición a la nada. Pareciera que el ente adquiere perfil al destacarlo de la penumbra de la nada. Se configura entonces como algo que no es nada. El ente debe tener una consistencia definida, una cierta estabilidad y fijeza: es la esencia apartándolo del primer confín de la nada. Y debe tener una posición de sí propio, una autoposición: es la existencia destacándolo de la otra orilla de la nada” (GONZALEZ ALVAREZ, 1961, p. 124). González Álvarez retorna à Espanha em 1954, onde foi reitor da Universidade Complutense (1973-6).

torno ao eixo vertical, sugere aliás uma rotação completa dos valores herdados, como espirais de Galileu ou Bernouilli; como a estrutura do DNA ou das galáxias. A imagem, congelada como cativa de si própria, escapa assim do filme do tempo. Aliás, essa ideia de Jean-Christophe Bailly nos persuade de que não há volúpia sem voluta. Idéias e desenho (mas qual é o pensamento do desenho?) são formas em formação. A antiga *forma formans* de Pareyson. Uma *Bildung* ou *imagement* (Bally, 2020). Formas que se reformam num simples gesto, atemporal, nem antigo, nem novo.

Therefore, it is not a ‘formed form’, a form elevated to the nobility of a finite, untouchable, defined being. What we see on the sheet is in no way ‘definitive’: only suspended or interrupted by what will be improvised as the hand’s next game. It is a *form in formation*: an indefinite and, potentially, infinite form. It is not a *Gestalt* but a *Gestaltung*, as Paul Klee said in the margin of his *Fundamental Elements of the Theory of Form* [Ed.: the course he held at the Bauhaus in 1921-22], drawing a doodle and a spiral to better reflect on the original relationship between the ‘chaotic’ and the ‘cosmic’. These very reflections of Klee’s later gave Henri Maldiney the opportunity to develop a whole ‘aesthetic of rhythms’ in which something like a vertigo of spirals was suggested from the outset, conceived of as a ‘self-movement of chaos’ (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 23).

Essa mutação é a *arquivida*, uma imagem, congelada como cativa de si própria, que escapa assim da sucessividade e afirma a reciprocidade entre a obra e seu esboço. A vida já-sempre presente, na presença infinita, que não é causa, nem fonte, mas apenas inclinação, ruptura da identidade consigo mesma, contração e atração de extremos *arquiviventes*, dos quais a vida, de fato, mais tarde, nasceu.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *La lingua che resta*. Il tempo, la storia, il linguaggio. Torino: Giulio Einaudi editore, 2024.
- AMIGO, Roberto. "Un compromiso con el humanismo transcendente". In: COSTA, Laura Malosetti (ed.). *Berni: Diez obras comentadas*, 2017, p.35-40. 2017
- ANDRADE, Oswald de. "Mensagem ao antropófago desconhecido (Da França Antártica)". In: *Revista Acadêmica*, nº 67, Rio de Janeiro, nov. 1946.
- ANTELO, Raul. "O contemporâneo pré-figurado" In: *II Simpósio de História e Arte*. Curitiba : UFPR, maio 2015.
- BALLY, Jean-Christophe. *L'Imagement*. Paris: Seuil, 2020.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BELLATIN, Mario. "Salón de belleza" In: *Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2014, p. 11.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museums: history, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.
- BENTO, Antonio. "Os Astronautas de Teresa Nazar", *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 set. 1966.
- BLANCHOT, Maurice. « Le Mal du musée », *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, nº52, abr. 1957, p. 687-696.
- _____. « Le Musée, l'art et le temps », *Critique*, nº43, dez. 1950, p. 195-208 ; nº44, jan. 1951, p. 30-42.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CANDIDO, Antonio. "O mundo coberto de moços". In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (ed.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988, p. 35-9.
- CHERRI, Leonel. "¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana". *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Estudios Comparados. Arte, literatura, lenguajes, géneros "Saberes subalternos de América Latina"*, Buenos Aires: UNTREF, 2016.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas: 1937-1963*. Ed. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- CUNHA, Pedro Xavier da. "Salón de belleza: comunidade e morte". *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 20, nº 32, 2020, p. 34-54.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Ed. Michaud, Ginette et al. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DI BENEDETTO, Antonio. "Las Artes Plásticas en Mendoza". *Los Andes*: Mendoza, 20 out.

1957, p. 56.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Inspired by Spirals". *JoLMA. The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*. Veneza, vol. 2, nº 1, jun. 2021, p.23.

_____. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto / MAR, 2013.

_____. *L'album de l'art à l'époque du 'Musée imaginaire'*. Paris: Hazan, 2013.

DJAMENT, Leonora. *La vacilación afortunada. H. A. Murena: un intelectual subversivo*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

ELDRIDGE, R. "Hypotheses, criterial claims, and perspicuous representations: Wittgenstein's Remarks on Frazer's *The Golden Bough*". In: *The persistence of romanticism: Essays in Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FERRAZ, Geraldo. "Uma artista na paisagem". *O Estado de São Paulo*, 22 mar. 1963. p.7.

FILIPOVIC, Elena et al. (eds). *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz, 2010.

FLUSSER, Vilém. "Da Bienal". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 4 set. 1965.

_____. "As bienais de São Paulo e a vida contemplativa". *O Estado de S. Paulo*, 27 set. 1969, p.4.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

GENOWAYS, Hugh (ed.). *Museum Philosophy for the Twentieth-first Century*. Lanham: Alta Mira Press, 2006.

GIUNTA, Andrea. "Una mujer armada". In: COSTA, Laura Malosetti (ed.) - *Berni: Diez obras comentadas*. Buenos Aires: EUFyL, 2017, p.21-4.

GONZALEZ ALVAREZ, Ángel. *Tratado de Metafísica. Ontología*. Madrid: Gredos, 1961.

HABER, Abraham. "Los problemas no resueltos" e "El arte abstracto en la exposición *Medio siglo de pintura y escultura argentina*". *Las Ciento y Una*, nº 1. Buenos Aires, jun. 1953, p. 14-5.

JASPERS, Karl. "Situación actual de la filosofía". In: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, vol. II, 1950, p. 922-930.

KUSCH, Rodolfo. "Ensayos en busca de nuestra expresión" por Pedro Henriquez Ureña, Raigal". *Las Ciento y Una*, nº 1. Buenos Aires, jun. 1953 p. 11.

_____. *Indigenous and Popular Thinking in América*. Pref. Walter Mignolo. Trad. María Lugones e Joshua Price. Durham: Duke University Press, 2010.

_____. *La seducción de la barbarie. Análisis Histórico de un Continente Mestizo*. Buenos Aires: Raigal, 1953.

MASOTTA, Oscar. "Roberto Arlt, yo mismo" *In: Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

_____. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Ed. Ana Longoni. Buenos Aires: EDHASA, 2004.

MATTONI, Silvio. "Murena y la exégesis del ensayo como profecía". *Nombres: Revista de Filosofía*, nº 13-14, Córdoba, 1999, p. 265-279.

MILLIET, Sergio. "Teresa Nazar". *Folha de São Paulo*, 12 mar.1963.

MORAIS, Frederico. "A melhor exposição é a de Teresa Nazar: Goeldi". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 3, 19 set. 1966, p. 3.

MUÑOZ, Miguel Ángel. "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario" *In: WECHSLER, Diana (ed.) - Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Jilguero, 1998.

MURENA, H. A. "Los parricidas: Edgar Allan Poe". *Realidad*. Revista de Ideas, a. 3, nº 6, set-diez. 1949, p. 129-153.

_____. *El pecado original de América*. Buenos Aires, Sur, 1954. CRISTÓFALO, Américo. "Murena, un crítico en soledad". *In: La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 10, Susana Cella (ed.) - Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 101-124.

NAZAR, Teresa. "Apeningue o que é?". *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 1966.

_____. "Cuatro mil obras fueron exhibidas en al gran Bienal de Arte Moderno de San Pablo". *Los Andes*: Mendoza, 1 abr. 1962.

_____. "Filosofia del Arte. Plásticas V", junho, 1959 (ca.).

_____. "Pintora argentina manifiesta su opinión acerca de la obra pictórica en Ecuador". *El Comercio*, Quito, 25 ago. 1959.

_____. "Sentido americano en la plástica del Ecuador". *Los Andes*: Mendoza, 15 nov. 1959.

_____. "Vamos participar desse apeningue". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1966.

ONETTI, Juan Carlos. *Os Adeuses*. Trad. Hélia Correia. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

PAREYSON, Luigi. "La filosofía italiana contemporánea". *In: Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949)*, Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires 1950, p. 480-492.

_____. "Sobre el concepto de persona". *In: Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, op.cit.*, vol. II, p. 1079-1083.

_____. *Os problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PENHOS, Marta. "Nativos en el Salón. Artes Plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX". In: PENHOS, Marta e WECHSLER, Diana (eds.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Jilguero, 1999.
- QUINTANA, Isabel A. "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana*, v. LXXV, nº 227, Pittsburgh, 2009, p. 487- 504.
- RIZZO, Patricia. *Instituto Di Tella. Experiencias 68*. Buenos Aires: Proa, 1998.
- SCHÓO, Ernesto. "Berni: como desollar la realidad". *Primera Plana*, nº 137. Buenos Aires, 13 abr. 1965, p.40-8.
- SILVA, Quirino da. "Teresa Nazar". In: *Diário de S. Paulo*, suplemento Letras-Ciências-Artes, 16 jul. 1961, p. 2.
- SIQUEIROS, David Alfaro. "Mi pintura mural en Chillán". In: *Forma*, nº 27. Buenos Aires, jun. 1943, p. 9-12.
- SOLERO, F. J. ¿Qué es América?". *Las Ciento y Una*, a. 1, nº 1. Buenos Aires, jun. 1953, p. 1.
_____. "Eugenio Cambaceres, primer novelista argentino". *Contorno*, nº 5-6. Buenos Aires, set. 1955, p.5-7.
- URBANI, Giovanni. "Vacchi" (1962) In: *Per uma archeologia del presente*. Scritti sull'arte contemporanea. Ed. Bruno Zanardi. Milano: Skira, 2012, p.152-3.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Revistas culturales de Mendoza, 1905-1997*. Mendoza: EDIUNC, 2000.
- VIEIRA, José Geraldo. "Happening". *Folha de S. Paulo*. 28 ago. 1966.
_____. "Teresa Nazar". *Folha de São Paulo*, 12 mar. 1963.
- VIÑAS, David. "Una moral de repuesto para Estados Unidos". *Las Ciento y Una*, nº 1. Buenos Aires, jun. 1953 p. 3-4.
- WESCHLER, Diana. *La vida de Emma, en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. 6ª ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Raúl Antelo foi professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina e em várias universidades estrangeiras (Duke, Texas at Austin, Maryland, Leiden). Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A máquina afilológica; Azulejos; Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman; Heideggerianos e Modernismos múltiplos*.