



# **Rodrigo de Haro e a Ópera do Mundo**

Raul Antelo

# **Rodrigo de Haro e a Ópera do Mundo**

Raul Antelo

2024



*“Meu amigo Dr. Marcelo”*

Assim era carinhosamente chamado ou simplesmente “Doutor”. Rodrigo era dado a essas referências com os amigos.

Conheci nos anos 1970, época de grande efervescência cultural e artística em Florianópolis. Fui apresentado, tal qual seu pai, o pintor modernista Martinho de Haro (1907-1985), por seu irmão Martin Afonso de Haro, meu colega do Clube de Xadrez.

Rodrigo, múltiplo artista, gostava de ser chamado de pintor, mas tantos os seus predicados que seria difícil nominá-los.

Ao ter contato com suas pinturas e desenhos, fiquei fascinado, figuras ambíguas, personagens enigmáticos, cores vibrantes, em cada canto das suas obras uma revelação.

Passávamos longo tempo conversando, versando sobre o cotidiano, sobre pintura, cinema, outra de suas paixões, religião, política universal e tantos assuntos que eu, como um jovem ávido por conhecimentos, absorvia de forma voraz. Tive o privilégio de compartilhar de sua erudição por 50 anos.

Aos sábados, nos reuníamos com frequência. No seu ateliê, enquanto pintava, adorava conversar. Depois da etapa do trabalho, descíamos para um café na Lagoa da Conceição. Trocava de roupa rapidamente, misturava os tons das peças, calça quadriculada, camisa com cores, colete, tudo diverso, somente um mestre saberia compor. Ao final, para finalizar o estilo, escolhia uma das suas bengalas e partíamos para um prazeroso debate intelectual.

Desde jovem, admirava um quadro na parede do seu ateliê. Uma figura que nos fita diretamente, com uma linda coroa de flores rosas. Eu queria muito o quadro. Época difícil, estudante e depois recém-formado. Um dia, Rodrigo disse que gostaria de ter uma gaiola de passarinho vista num anti-quário do centro. Um autômato, dava-se cordas e ele cantava lindamente. Uma peça do final do 19, época amada pelo artista. Fui então em busca do passarinho, consegui e o presenteei. Saí com a obra, feliz, radiante com a conquista que ainda me acompanha e foi um dos primeiros, abrindo as portas para a coleção.

Muitas histórias nestes 50 anos de amizade. Fui seu amigo, seu médico e um pouco mecenas. Escutava sobre seus amores, sabores e dissabores.

Pegava meu fusquinha e íamos para Laguna, com sua mãe, dona Maria, visitar o Museu Anita Garibaldi, víamos o quadro pintado por seu pai. Na volta, parávamos na praia do Gi para comer camarão recheado. Era uma viagem artística, intelecto e filosófica. Enriquecedora. Meu gosto por arte só aumentava e com certeza foi sendo moldado através dos olhos e pensamentos do Rodrigo.

Artista sem igual, sua pintura, sua inteligência abrangente faz muita falta, falava sobre tudo e pintava sobre todos.

Os mistérios, suas figuras, suas mensagens ainda vão ser estudadas por muitos anos. Muito ainda a ser revelado a ser descoberto. Ampliar a

visão e o conhecimento sobre a obra do Rodrigo é um objetivo contínuo. Fomos buscar nas palavras do professor e filósofo Raul Antelo a interpretação de 25 desenhos do artista dos anos 70, seu período mais profícuo. Raul nos presenteia com um maravilhoso texto que, com certeza, se transforma na união perfeita da literatura e das artes visuais.

Expressão corajosa nos seus traços, abordava nos anos 60/70, assuntos que hoje são pautas, para ele naturais. Rodrigo, pintor amado por esta ilha que resolveu adotar, ser humano maravilhoso, um dos maiores artistas que Santa Catarina já teve.

Sinto falta, algo nostálgico que nos consola ao olhar os seus quadros.

O tempo não volta, as conversas se foram, o café da Lagoa desapareceu, seu ateliê estático, vê-lo pintar somente na imaginação.

Sinto falta daqueles que, através da arte, vieram para fazer um mundo melhor.

Sinto falta quando o telefone tocava e escutava do outro lado “Doutor“.

Mundo que abre e se fecha, mas a obra do nosso mestre permanece, repasso seus quadros, sua imagem está ali, na ponta dos seus pincéis e Rodrigo fala através deles.

**Marcelo Collaço Paulo**

Diretor-presidente do Instituto Collaço Paulo

*O desenho não é a forma,  
é a maneira de ver a forma.*

**Edgar Degas, apud Paul Valéry.**



O desenho, segundo Valéry, era a arte que envolve maior inteligência, ora se descubra o traço a partir do complexo da visão, ora se resuma uma estrutura, sem ceder à mão, nem ler e pronunciar dentro de si uma forma sequer antes de escrevê-la. Trate-se de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela, sob o olhar, vai se tornando no papel, não importa qual seja a vertente, todos os dons da mente encontram seu uso no desenho, em que aparece, com não menos força, toda a potência da pessoa. Cabe pensar, então, que os desenhos de Rodrigo de Haro são uma possibilidade do contemporâneo em Santa Catarina. Em primeiro lugar, com efeito, eles ativam a chance da repetição e sabemos que, desde que, nos anos 1930, Walter Benjamin introduziu a noção de reprodutibilidade da obra de arte, a ideia de que uma obra de arte pode gerar *séries* ativa o modelo da produção industrial. Trata-se, no fundo, de um ataque, uma *profanação* à noção de Obra, porque a obra, classicamente, era, por definição, algo único. Não sendo *ergon*, obra, o desenho insinua-se como *energia*. O termo *energeia*, que deriva de *ergon*, significa ser-em-ato e, possivelmente, foi criado por Aristóteles para diferenciá-lo de *dynamis*. Seja como for, para os contemporâneos, quando o *ergon* se separa do *parergon*, instaura-se o terror, o que revela que seu conteúdo era um só: sua própria morte. O mundo torna-se um cemitério de formas, em que o Absoluto, auxiliado pelo Tempo, cria e, a seguir, condena:

*Ouçõ a multidão, o coro do universo,  
O trote das estrelas  
Já nos subúrbios da caneta:  
As rosas perderam a fala.  
Entrega-se a morte a domicílio.  
Dos braços...  
Pende a ópera do mundo.<sup>1</sup>*

Repare-se, portanto, que os desenhos em questão esvaziam ou mesmo atacam a figura do Artista. Até o modernismo e, notadamente, sob o romantismo, o artista é uma figura sagrada, fiador da unicidade da obra e vínculo específico entre o finito e o infinito, de tal sorte que um dos alvos da estratégia contemporânea é a desconstrução da noção romântica do "gênio" do artista. E essa seria a razão da coexistência, no caso de Rodrigo de Haro, do pintor e do poeta. Essa superposição de domínios mostra, contudo, não só a fragilidade do existente, mas também a passagem do tempo, cirurgião do mundo, no dizer de Murilo Mendes. Um poema de *Amigo da Labareda* (1991) aborda essa questão:

1. MENDES, Murilo – "Aproximação do terror" in *Poesia completa e prosa*, Ed. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 431

## NINGUÉM PODE VER

*Ninguém pode ver a pintura fechada*

*Na sala sem janelas.*

*Tudo desaparece sob o verniz muito*

*Espesso.*

*Ninguém penetra na sala*

*Fechada*

*Do último vice-rei, em Cuzco.*

*Aos amigos tudo é permitido*

*Menos contemplar este retrato*

*Impossível de exhibir à luz do dia.*

*A sorte está lançada:*

*Ninguém poderá fixar na memória*

*Sua ambígua substância*

*Nem sorrir do aparato anacrônico.*

*Será um Bispo ou teológica*

*Hecatombe?*

*Ninguém pode saber*

*Que noite é mais profunda:*

*- Se a noite circunscrita pela moldura*

*Crioula*

*Ou indevassada sombra que habita*

*Na sala*

*Lacrada e sem janelas*

*Do palácio fechado.*

Quem procura, na imagem, alguma forma de sentimento ou empatia pensa o espectador como uma sorte de impronta, em que esse fenômeno de luz deixa um vestígio ou marca. Trata-se de uma iluminação, uma faísca, no muro do tempo, em que o olhar pratica uma passagem, tão anacrônica quanto a letra para Mallarmé, em que se nos oferece uma experiência de espacialização. Aliás, no prefácio ao *Lance de Dados*, o próprio Mallarmé admite que o desenho do poema resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. E um crítico do século 20, Jean Hytier, pensava a poesia como um desenho, porém, desenho subordinado. Portanto, se ninguém consegue fixar na memória sua ambígua substância, nem sorrir do aparato anacrônico, é porque emerge, para além da moldura, uma sombra inusitada, indevassada. Não estamos, a rigor, frente a uma imagem, mas diante de um conjunto fluido e pulsátil de sensações que ativam, em nós, um reconhecimento múltiplo. Algo aparece, mas algo também, caduca, o que nos prova que o pensamento sobre a arte contemporânea é, em suma, uma filosofia da finitude, embora seja, simultaneamente, uma filosofia do trânsito e do desaparecimento.

Mas, o que desaparece? Desaparece a ideia moderna de estética, como aparato racional-formal, para, em seu lugar, impor-se a noção individual de poética. Os artistas modernos, Marcel Duchamp ou Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich ou Hugo Ball, Di Cavalcanti ou Flávio de Carvalho, criaram narrativas em que, como pessoas públicas, legitimaram sua própria perspectiva estética, que podemos avaliar como reação artística à Revolução Industrial. Assim as vanguardas foram lidas até a Guerra Fria. Mas, a partir dos anos 1960, porém, essas mesmas práticas artísticas, adotando a via contracultural, passaram a ser interpretadas como uma passagem radical da estética à poética, ou mais especificamente, à poética-do-eu, isto é, à produção de sua própria *persona* pública. Voltaremos mais adiante à questão da despersonalização.

Digamos, todavia, por enquanto, que o caso do desenho é muito característico dessa ambivalência. Mário de Andrade captou essa metamorfose em um ensaio clássico, *Do Desenho* (1939). Nele argumentava que a maior atração que nele exercia a tão complexa natureza do desenho, era "o seu caráter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria". O desenho fala, e nesse sentido, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Uma partitura, dizia Mallarmé. Uma notação. Ele seria uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança, que, em última análise, define-se pelo corte e repetição, é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, já que a sua matéria é imóvel. "Ele é uma espécie de provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. Tem assim, a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios. O desenho não é uma frase, é uma frase-feita". Pouco depois, em outra intervenção, *O Pintor Contista* (1939), incluída em *O Empalhador de Passarinho*, emenda-se e, além do caráter antiplástico do desenho, ideia que já Da Vinci reconhecia, ao não existir nele, por se tratar de uma composição aberta e não fechada, como a pintura, a escultura ou a arquitetura, correlações primordiais de volumes, luzes, cores, ritmos, Andrade acrescenta que o desenho, pelo fato de ter a sua validade imediatamente condicionada ao assunto, torna-se um processo hieroglífico de expressar ideias e imagens, se ligando por isso, muito estreitamente, às artes da palavra, como a poesia e a prosa. Nesse sentido, em *O Discípulo de Emaús*, pelo contrário, Murilo Mendes abstrai o assunto ao pensar o desenho, quando diz que "é importante possuir a imaginação da cor ou do desenho - não do assunto"<sup>2</sup>.

2. MENDES Murilo – *Poesia completa e prosa*, op.cit., p.850.

Ora, conhecemos aquilo que, menos de 20 anos depois, nos diria Roland Barthes a respeito das estruturas fechadas e recorrentes, como as dos provérbios ou os *faits divers*. Elas parecem indicar uma classificação do inclassificável, o refugio desorganizado do socialmente informe; sua essência seria privativa, só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido de competências (política, economia, guerras, espetáculos, ciências). O provérbio, o *fait divers* e, em última análise, o próprio desenho, seriam, numa palavra, uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma, inomináveis, que se classificam, em geral pudicamente, sob a rubrica dos *Varia*.

Essa estrutura, obviamente, não coincide com a estrutura da língua, se bem que só a podemos atingir através da língua; nem com seu conteúdo, porque o importante não são os próprios termos, que implicam sempre uma memória extremamente míope, que é o modo contingente como são saturados os acontecimentos. É essa relação, porém, densa e obscura, que devemos interrogar, se queremos apanhar a estrutura do desenho, isto é, seu sentido humano. Toda coincidência, conclui Barthes, é um signo, ao mesmo tempo, indecifrável e inteligente. É, com efeito, por uma espécie de transferência, cujo interesse é por demais evidente, que os homens acusam o Destino de ser cego: o Destino ou desígnio é, pelo contrário, malicioso, constrói signos, e são os homens que são cegos, incapazes de os decifrar. No Destino convergem, com efeito, duas vertentes, a da determinação e do término (do latim *destinare*), e a da dicção (de *fatum*, *fari*, falar). Mas ainda assim giram em torno do Destino outros termos gregos, como a morte (*kêr*); aquilo que cada um traça para si (*moira*), os bons ou desastrosos movimentos da Fortuna (*tychê*) ou as coerções e limitações da necessidade (*anankê*).



Portanto, o desenho não é a linguagem de um indivíduo só, mas uma arte coletiva e plural, de massas: ele preserva, no seio da sociedade contemporânea, a ambiguidade do racional e do inconsciente, do inteligível e do insondável; e essa ambiguidade é historicamente necessária, na medida em que o homem precisa ainda de signos (aquilo que o tranquiliza), mas também na medida em que esses signos são de conteúdo incerto (aquilo que o irresponsabiliza). Herdeiro dessa tradição, Jean-Luc Nancy define a arte contemporânea como aquela que se questiona “o que é a arte?”. Mas essa questão desdobra-se em duas outras, que poderíamos reunir em uma única pergunta: o que resta da arte contemporânea? Nancy aventa duas coisas, ambas abertas. Resta o *gesto* e resta, acima de tudo, o *signo*, porém, um signo que não significa.

Nesse sentido, e da mesma forma que a frase feita, o provérbio ou o ditado, o desenho vai, aos poucos, se fixando, na história da arte, numa luta entre a sensação e a sua expressão, até que, livre de elementos condicionantes, organiza-se em sua forma definitiva. Como eles, o desenho também se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ele ser mais lento, diferido, na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e sua expressão gráfica. Essa luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não possui. E ele assume, enfim, a natureza essencialmente poética do provérbio, o eco do ancestral.

Na *Vida dos Pintores* (1550), Giorgio Vasari definiu o desenho, pai das outras três artes, arquitetura, escultura e pintura, como um valor que provém do intelecto, envolve um conhecimento universal das coisas e traduz em forma a ideia da natureza, exata em todas as suas medidas. Eis porque o desenhista deve conhecer a proporção que guarda o todo com as partes e as partes com o todo. Deste conhecimento nasce certo conceito e opinião que, depois de

elaborado mentalmente, passa a ser expresso com as mãos, ou seja, mediante o desenho. De qualquer maneira, quando se quer expressar uma ideia por meio do desenho, ponderava, deve-se fazer com mão firme, para o que são necessários a experiência e o estudo de muitos anos. Aparentemente, então, não restava margem de dúvida para o desenho. Entretanto, sabemos que, mesmo tradicionalmente, todo sentido deriva de formas em que a matéria não entra, exatamente do mesmo modo como, na cera, resta a impronta (*semeïon*) do objeto perdido, desaparecido. Há algo de espectral em toda imagem, uma vez que cada sentido percebe o seu valor específico (som, cor, sabor), por meio de uma experiência de contato (“tocar é conhecer” dizia o discípulo de Emaús) ou seja, uma *aisthesis*, a tal ponto que já Aristóteles, no *De Memoria* (450a), chama essa impronta de desenho (*zográphema*), porque a paixão produzida pela sensação é algo assim como um desenho.

Na filosofia, o alemão *dessein* ou o francês *dessin*, são traduções do italiano *disegno*. Contudo, em meados do 1700, separam-se, na França, ambos os domínios, de *dessein* e *dessin*, e nesse momento, desenho assume o valor reproduzível e industrial de *design*, que não significa só desenho, mas também *pattern* ou estrutura. O inglês separa assim *drawing*, no sentido de esboço, de “design”, que corresponde ao francês *dessin* e que, portanto, conserva algo do *disegno* original, presente, ainda, em sua primeira manifestação estética em língua inglesa, a de Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, em sua *Letter Concerning the Art, or Science of Design* (1812). Jacques Derrida toca nessas questões em sua conferência *A Dessein, le Dessin* (1991), ponto de partida da exposição *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et Autres Ruines*, argumentando que a origem do desenho é uma certa experiência de engeguimento. “O desenhista como vidente é alguém que faz, melhor do que um outro qualquer, a experiência exemplar do en-

ceguecimento", não só mostrando a cegueira dos outros, mas a si próprio como um cego. Mais uma vez uma lição do discípulo de Emaús: "O pintor deve ser tão cego<sup>3</sup> quanto vidente: palpar, tatear".<sup>4</sup>

Como prática de não-ver, ou em outras palavras, como arte aplicada, dobrada sobre outras práticas, o desenho, transformado em *design*, aparece em resposta, rebelde, contra, precisamente, a tradição das artes aplicadas, vistas como folclóricas e, em última análise, *Kitsch*. Tradicionalmente interpretado como a antiga oposição metafísica entre aparência e essência, o desenho seria, no entanto, o responsável pelo aparecimento das coisas e, predestinado, portanto, a ocultar a essência delas, afastando a compreensão do espectador da verdadeira natureza da realidade. Não obstante, em seus escritos, Georges Bataille sempre retorna à ideia de que o surrealismo, em si mesmo, independentemente de seu sentido histórico, não significa, de fato, "linguagem que excede as palavras", mas "linguagem que excede as coisas", levando-as para além do real, que segundo a etimologia e a lógica, é a ordem das coisas.

Nesse sentido, o desenho foi visto, ambivalentemente, tanto como uma epifania do mercado onipresente, ou mesmo da sociedade do espetáculo, quanto criação de um semblante sedutor, por trás do qual as coisas são, não apenas invisíveis, como também espectrais. A teoria da modernidade de Baudelaire deriva, aliás, não esqueçamos, dos desenhos de Constantin Guys. "Ele procurou por toda a parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar a modernidade. Muitas vezes bizarro, violento, excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sa-

3. DERRIDA, Jacques – "Com o desígnio, o desenho" in *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Ed. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2012, p.184.

4. MENDES Murilo – *Poesia completa e prosa*, op.cit., p.832.

bor amargo ou capitoso do vinho da Vida", diz Baudelaire, em *L'Art Romantique*. Esta aporia manifesta-se, mais claramente, pela primeira vez, quando Nietzsche diagnostica "a morte de Deus". Enquanto havia Deus, o desenho da alma era bem mais importante que o desenho do corpo. A transformação do desenho em *design* acontece, no século 20, quando as técnicas do *desenho* das almas transferem-se ao desenho dos objetos materiais. A geração de *L'esprit nouveau*, tendo à testa Le Corbusier, formado na escola de artes aplicadas de La Chaux-de-Fond, é muito responsável por essa deriva. Era no desenho que o arquiteto procurava "os segredos da forma". Aliás, Oswald de Andrade frisa que "enquanto Nietzsche, ótimo cristão, insula as virgens de Sils Maria, o pintor isolado mais se aprofunda no subterrâneo autista. O cristão volta às catacumbas. E sobre os muros da sensibilidade moderna desenha os símbolos angustiados a carantonha de sua demonologia interior. É o surrealismo".<sup>5</sup>

Com o *design*, portanto, a ética tornou-se estética, ou seja, pura forma, instância autônoma. Surge, pois, uma nova tarefa para o sujeito moderno: a obrigação de auto-desenhar uma apresentação estética de si mesmo como sujeito ético. Paradoxalmente, em um mundo de *design* disseminado, o próprio sujeito se torna um objeto de museu, uma múmia, um cadáver mais do que *exquis*: alguém exposto publicamente. Questionado sobre os surrealistas, pelos que não nutria peculiar apreço, Carl Einstein diz que eles exploram umas antiguidades ideológicas, como a psicanálise, e fazem uma pintura pedante, um academicismo falsamente revolucionário, que explora uma constelação. Claramente, a seu ver, uma revolta estritamente estética já não era suficiente, porque, como diz em *A Fabricação de Ficções*, a arte, mesmo quando reivindica a modernidade, é negativa e reacionária. Discordando de Benjamin, que via o surrealismo como

5. ANDRADE, Oswald de — "Elogio da pintura feliz". *Dom Casmurro*, a. 2, nº 66, Rio de Janeiro, 3 set. 1938.



a mais viva manifestação da inteligência europeia, Einstein entendia que esses artistas procuravam a novidade, por demais arcaica, e acabavam imitando-se a eles mesmos continuamente. “Dalí sempre faz Dalís”<sup>6</sup> Em *Desenho e Delito*, Hal Foster interpreta, positivamente, essa passagem como um apelo para fortalecer a comunidade dos que não têm comunidade e escapar, assim, ao estado de exceção do *design* total.

Além da “morte do autor” de Nietzsche, muito contribuiu também para esse processo Richard Wagner, com seu ensaio seminal *A Obra de Arte do Futuro* (1849-50), presente, de forma exemplar, em todo o debate posterior. Com efeito, quando o observador é assimilado, desde o início, à definição da prática artística, toda crítica que ele fizer a essa prática torna-se autocrítica. A decisão do artista em abdicar de sua exclusividade autoral parece autorizar, à primeira vista, o observador. Mas, pelo contrário, esse sacrifício beneficia, em última análise, o artista, libertando-o do poder que o olhar do observador exerce sobre a obra de arte moderna, o que conota seu autossacrifício. Boris Groys, assim raciocinando, interpreta que, nos anos 1960-70, quando foram executados esses desenhos de Rodrigo de Haro, os coletivos de artistas, assim como as apresentações de *happenings* e performances, experimentaram um conhecido renascimento. A esses acontecimentos pertencem, para citar apenas alguns exemplos, o Movimento-Fluxus, a Internacional Situacionista, de Guy Debord, e a Factory, de Andy Warhol. Em todos esses casos, ambicionava-se a cooperação entre diferentes artistas, assim como a síntese de todas as mídias artísticas. Um fator central em todas essas atividades era a disposição dos artistas em abdicar de sua posição privilegiada, extraordinária e isolada com respeito ao público. Os artistas

6. GASCH, Sebastià – “Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein. Miró i Dalí – L’art revolucionari – El rol dels intellectuals” in *Meridià*. Tribuna del Front intellectual Antifeixista, Barcelona, 6 maio 1938, p.

do Fluxus encenavam o papel de apresentadores e gerentes de eventos; Warhol divulgava a arte como negócio, e o negócio como arte. Se os respectivos artistas se apresentavam como propagandistas, provocadores ou empresários é menos importante do que o fato de que eles tentaram, do mesmo modo, desvalorizar o valor simbólico da arte, para deixar sua própria individualidade e autoria dissolverem-se na generalidade. Nesses casos, aproximava-se mais do cômico, do carnavalesco, do que do trágico. Apenas em poucas exceções, todavia significativas, o ideal do desaparecimento trágico, de Wagner, foi realizado. O destino de Guy Debord pertence a essas poucas exceções. Debord também fornece o melhor exemplo dos problemas insolúveis, com os quais será confrontado quem quiser encenar e controlar de modo autoral seu próprio desaparecimento. A indissolubilidade desse problema não é, todavia, uma objeção contra o projeto da obra de arte completa, mas, ao contrário, a garantia lógico-formal de sua realização. Pois é no paradoxo da encenação consciente do desaparecimento próprio que o autor da obra de arte completa fracassa - e, assim, realiza a obra de arte completa, que nada mais é do que a exibição pública desse fracasso artístico.<sup>7</sup>

Portinari, como narra Mário de Andrade a Manuel Bandeira em carta de novembro de 1934, negava qualquer valor a Di Cavalcanti como desenhista, algo que irritava profundamente a Mário. Um poeta da geração de 1945, José Paulo Moreira da Fonseca, dizia, em *Plástica e Poesia* (1950), ser muito possível encontrarmos traços emocionais e de sensação, na linha, tal como em Van Gogh. Mas, de um modo geral, porém, somos mais soberanos no desenho que no colorido. Vice-versa, a cor, por vezes, reflete um autodomínio, bastando lembrar a nitidez dos primitivos flamengos, a descrição harmoniosa de Rafael ou a austeridade dos

7. GROYS, Boris – Introdução à Antifilosofia. Trad. Constantino L. de Medeiros. São Paulo, EDIPRO, 2013, p. 186-7.

bolonheses. O desenho, portanto, vincula-se a certa insegurança, a uma caminhada às apalpadelas. Então, se o desenho está vinculado ao enceguecimento, ao apagamento de si, e se ele é, ao mesmo tempo, uma transitoriedade e uma sabedoria, o seu movimento só pode ser *larvatus*, mascarado. Os surrealistas, sem muito entusiasmo pelo desenho, criaram, contudo, uma série de técnicas larvais: a *frotagem* (1925) de Max Ernst; a *decalcomania* (1936) de Oscar Dominguez; a *fumagem* (1938) de Wolfgang Paalen. E se ele foi marginal ou esporádico em Arp, Miró, Matta ou Gorky, foi, entretanto, crucial para Hans Bellmer.

Em Rodrigo de Haro, o desenho tem muito de arabesco e basta lembrar o que diz Baudelaire, em *Fusées*, o desenho arabesco é o mais espiritualista dos desenhos. Mas relembremos também que, já na antiga Roma, a *larva* ou máscara vinculava-se ao teatro e à morte. No *Satiricon*, Petrônio denomina larva um esqueleto de prata, articulado de tal modo que fosse extremamente flexível, como uma sorte de marionete que dava acesso ao *mundus*, a esfera que os mortos atravessavam, algumas vezes por ano, para coabitarem com os vivos. Nesse sentido, a máscara vive, mais até do que o próprio ator que a usa, com o qual, poderíamos pensar, com Agamben, que os atores vivem uma vida impessoal, e que a máscara é que usa o ator, e não o contrário. É, claro está, a *verdade das máscaras* de Oscar Wilde, figura em tantos aspectos tão próxima à poética pansensualista de Rodrigo de Haro.

*Nunca ardeu a pinacoteca de Alexandria,  
nunca ardeu. Encontra-se dispersa  
entre cosmogonias e alçapões.  
Setenta mil retratos da mesma  
Criatura em atitudes diferentes,*

*agora irrecuperáveis. Na exata  
superfície da cabeça do alfinete.  
Zózimo de Abdera capturou  
as maravilhas todas de um só rosto.  
Sobre lâminas de cera ardente  
em tabuletas de cedro, registrou  
a máscara do mais volátil  
ser do universo.  
Pasmoso acervo do museu errante.  
Empréstimos, embaixadas, roubos...  
E, mais feroz que tudo, o tempo  
dispensou as delicadas maravilhas.*

Rodrigo de Haro, *Pinacoteca de Alexandria*,  
*Folias do Ornitorrinco*, 2011.

Para além das monografias por autor, dentre as quais destacaria as empreendidas pelos próprios surrealistas, como o clássico de Georges Limbour, *André Masson Dessins* (Paris, Braun, 1951) ou o volume de Robert Desnos, *DessinsDécritures* (Paris, Jean-Michel Place, 2015), não são frequentes as abordagens associando surrealismo e desenho. Lembremos, apenas, da exposição *Drawing Surrealism* (Lacma, Los Angeles County Museum of Art, 2012-3); ou do catálogo de Michel Descours, *Le Dessin Surréaliste* (Paris, Galerie 1900-2000, 2017).

Quanto a Rodrigo de Haro (Paris, 1939), digamos que fez a sua primeira exposição individual em 1958. A partir dos anos 1960, engaja-se ativamente na divulgação do surrealismo. Morreu, tal como outros surrealistas, Alain Joubert, Claude Courtot, Arturo Schwarz, em 2021.



# II

Rodrigo de Haro. *Nas Tardes pela Varanda...*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





Uma cartomante-oDalísca exibe uma carta, a do enforcado, *Le Pendu* (em italiano, *L'appeso*), duodécimo arcano do Tarot de Marselha, tão apreciado por Salvador Dalí, Leonora Carrington ou Remedios Varo; mas o braço da tarotista oculta parcialmente a figura, extremamente ambivalente. É o sujeito ou o mundo que está de ponta cabeça? Porém, em todo caso, uma aura, a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja, acompanha o suposto mártir, que sem dúvida aponta para um sacrifício. Pessoal ou coletivo? Entre 1912 e 1915, nas suas *Notas* para a caixa verde, e em última instância, para o *Grande Vidro*, que em algum momento teve esse título, *Le Pendu Femelle*, Marcel Duchamp escreveu que "*Le pendu femelle / est la forme / en perspective ordinaire / d'un Pendu femelle / dont on pourrait peut-être / essayer de retrouver la vraie forme - / Cela venant de ce que / n'importe quelle / forme est la perspective / d'une autre forme / selon certain point de fuite / et certaine distance*". Em outras palavras, o pendurado fêmea é a forma em perspectiva comum de um corpo pendurado fêmea, do qual se poderia talvez tentar encontrar a verdadeira forma. Isso vem do fato de que qualquer forma é a perspectiva de uma outra forma, conforme o ponto de fuga e certa distância. Morte, amor e acaso, paradigma esse que passa de François Villon a Duchamp, são aqui reunidos em uma única figura, mas qual é o ponto de fuga? Atrás da cartomante, vemos o autorretrato do artista, procedimento que se repete em outras imagens da série (por exemplo, IV, V, XXIV e XXV). A epígrafe, "de tarde pelas varandas", evoca aliás o poema *Risadas*, de *Broquéis*.

Em *Le Vite dei Più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti* de Vasari (1568), abrindo e fechando a obra, em simetria compositiva, aparece uma figura, atribuída a Cristoforo Coriolano, alegorizando a Pintura, outra a Escultura e uma

terceira, a Arquitetura, enquanto voa, no céu, a Fama, tocando uma trompa que anuncia "*Hac sospite nunquam / hos periisse viros, victos/ aut morte fatebor*", ou seja, proclamarei, com este sopro, que estes homens não morreram, nem foram vencidos pela morte. O autorretrato dos artistas vence, portanto, todo tempo, apelando ao tópico do *ut pictura poesis*, que é uma forma não só de declarar a fraternidade entre as artes, mas, fundamentalmente, de chamar a atenção a si próprios, ora enquanto hábeis manipuladores de uma técnica, ora como pessoas distintas no seio da sociedade. O pintor português Francisco Vieira de Mattos, retratando-se com Inês (*O linsigne Pintor e Leal Esposo Vieira Lusitano: História Verdadeira, que Elle Escreve em Cantos Lyricos* .... Lisboa, Francisco Luís Ameno. 1780) é um bom exemplo de que retrato e afetividade caminharam tradicionalmente juntos.

# III

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 45,5 x 30,5 cm. Coleção Collaço Paulo





*"À meia-noite convoquei fantasmas, / corri igrejas de cidades mortas, / esperei a dama de veludo negro, / esperei a sonâmbula da visão da ópera: / na manhã aberta é que vi os fantasmas / arrastando espadas nos lajedos frios: / ao microfone eles soltavam pragas. / Vi o carrasco do faminto, do órfão, / deslizando, soberbo, na carruagem. / O que renegou a Deus na maldição, / vi o espírito mau solto nas ruas, / cortando os ares com seu gládio em sangue. / Vi o recém-nascido asfixiado / por seus irmãos, à luz crua do sol. / Vi atirarem ao mar sacos de trigo / e no cais um homem morrer de inanição. / À luz do dia foi que eu vi fantasmas, / nas vastas praças do país do amor, / e também anjos no meio-dia intenso, / que me consolam da visão do mal".* Em *O Visionário*, poema de *As Metamorfoses* (1944), Murilo Mendes traça, de certo modo, o perfil de seu amigo, seu irmão espiritual, o pintor Ismael Nery. É a silhueta física de Nery, aliás, que se nos impõe neste desenho de Rodrigo de Haro. Penso em telas de Nery como *Composição com Figuras* (1924); *Composição Surrealista* (1928) ou *Visão Interna. Agonia* (1931), em que vemos o artista sempre com a cabeça reclinada à direita, da mesma forma que no desenho de Haro.

O seu amigo mais próximo, o engenheiro Jorge Burlamaqui, cicerone dos artistas boêmios para passeios de carro pelo Rio de Janeiro, logo captou a vibração filosófica do essencialismo de Ismael. Em sua necrológica, *Ismael Nery Essencialista* (1934), escreveu que a filosofia criada por Ismael se estendia a todos os campos da vida.

*"Possuindo intuição filosófica inata, não podia na qualidade de artista, admirar, como arte moderna, somente uma técnica nova. E, homem de nosso século, não parava diante das descobertas científicas, porque as novas técnicas são novos valores relativos. A revisão de valores operada por Ismael foi radical – e, espírito preciso, definiu o 'essencial como sendo, unicamente, os elementos e princípios necessários à vida'. A sua produção*

*artística foi coerente com esta verdade de que ele estava impregnado.*

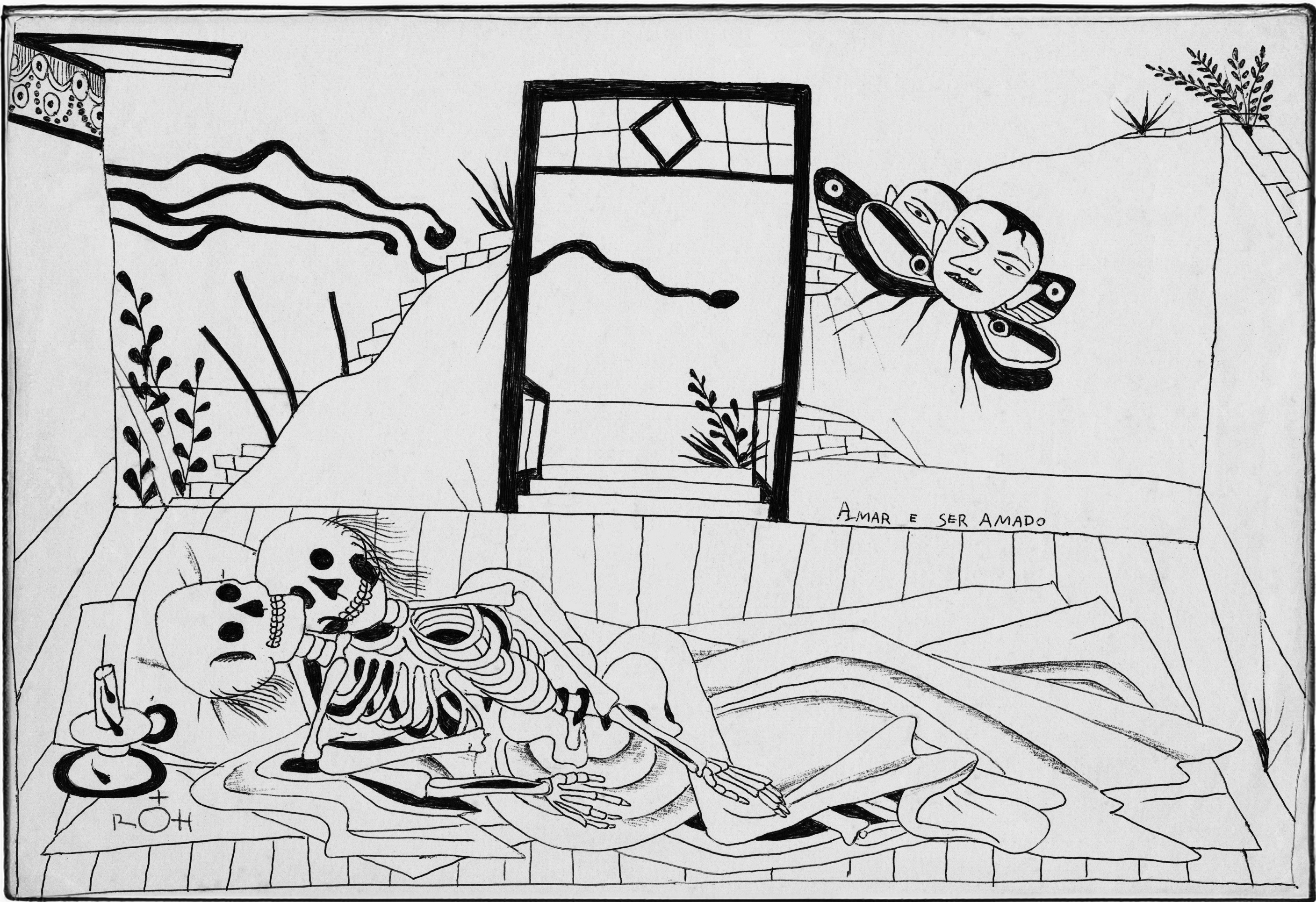
*O aspecto artístico do essencialismo consiste na representação das permanências pela pintura. A representação da vida sensível pela pintura foi morta pelo cinema. A pintura só permanecerá como arte, se tiver um campo exclusivo. A representação das ideias permanentes não podendo ser feita pelo cinema deve ser o objetivo da pintura moderna. No ato sexual a permanência está representada em um número enorme de desenhos de Ismael pela fusão completa dos dois corpos".*

Seu outro amigo, o poeta Murilo Mendes, escreveu, em 1948, uma série de textos sob a rubrica comum de *Recordação de Ismael Nery*. Como pintor e desenhista, Murilo acreditava que Ismael devia ser considerado, antes de mais nada, como um grande improvisador: "A extraordinária agilidade com que desenhava, para tal o inclinou desde cedo. A mão corria célere, pois na cabeça despontavam já novos projetos que quase sempre eram postos de lado, dando lugar a outros ainda mais novos". Os quadros, lembra Murilo, pintavam-se em um único dia e o pintor preferia o material precário, tendo pintado muitos quadros no papelão. "Ismael, ao mesmo tempo que considerava sua obra plástica um divertimento, olhava-a com implacável rigor. Era acima de tudo um poeta, um filósofo e um comentador da vida; dizia de resto que o artista brasileiro tinha elementos muito fortes para ser um resumo do mundo, achando-se colocado para isto numa situação de equilíbrio e imparcialidade, inclusive até do ponto de vista geográfico".

Tal como em Nery, a figura de Rodrigo veste um traje de inspiração arlequinal e carrega, nos ombros, desfalecido, um duplo, algo recorrente nos óleos de Ismael. Quanto ao tratamento do desenho, lembra o trabalho de um surrealista sueco, Gösta Kriland, ilustrando *M. Couteau et Mlle Fourchete*, de René Crevel.







AMAR E SER AMADO

$\text{R-OH}$



Em uma carta a Robert Ross, datada de setembro de 1897, Oscar Wilde confessa não poder viver sem a atmosfera do amor, "*I must love and be loved*," e recomenda, a seguir, ao amigo que, quando ouvir censuras ao fato de ele ter ido atrás de Lord Alfred Douglas, pode falar às pessoas que Bosie deu-lhe de fato amor. Muitas vezes foi infeliz, admite, mas ainda assim o ama e, para ilustrar o paradoxo, lança mão de uma citação de Anatole France, extraída de *O Poço de Santa Clara* (1895): "*Je t'aime parce que tu m'as perdu!*". Uma terrível verdade simbólica, sintetiza Wilde.

Gian Giacomo Lauro é autor de uma gravura, *Speculum Peregrinationis Humanae* (Roma, 1593), em que, após uma série de inscrições latinas alusivas à morte, que funcionam como moldura da figura principal, vemos disseminadas diversas caveiras e várias cabeças, todas elas espalhadas pelo chão, com coroas ou tiaras, e uma figura protagonista, no centro, cuja parte superior é uma mulher que se mira num crucifixo, ao passo que a parte inferior é um esqueleto. Essa iconografia da vaidade das honrarias tornar-se-ia recorrente no barroco. Juan de Valdés Leal, pintor sevilhano contemporâneo e antagônico a Murillo, é autor de uma famosa tela, *Finis Gloriarum Mundi* (1672) que, junto a *In Ictu Oculi*, conforma também um estridente hieróglifo da vida derradeira. Vêem-se, numa cripta, dois cadáveres em decomposição, com inúmeros insetos percorrendo-lhes os ossos. Aguardam o Juízo Final. Um deles é um bispo, vestido com suas roupas litúrgicas; o outro, um cavaleiro da Ordem de Calatrava, embrulhado numa capa. No fundo vemos ainda outros esqueletos, uma coruja e um morcego. Há uma balança, símbolo do julgamento derradeiro. Em um prato, à esquerda, legendado "nem mais", vemos os símbolos dos pecados capitais, ao passo que, no prato direito, grafado "nem menos", é possível ver atributos ligados às preces e penitências.

Os pratos estão nivelados e é o livre arbítrio dos homens que decide para onde devem pender. (No desenho de Rodrigo de Haro, dois rostos, asas de uma borboleta funérea, contemplam a cena, à direita da porta central, com uma escada ambivalente, que não sabemos se desce ou sobe, se nos leva à rua, ao mercado, ou se nos introjeta retrospectivamente). A iluminação é chapada, diferentemente da de Valdés Leal, completamente teatral, que foca, com um feixe de luz, vindo da esquerda da cena, os cadáveres notáveis, enquanto o fundo fica no escuro e a mão de Cristo recebe uma luz dourada. Fascinado pela obra desse *Young da Pintura*, em 1841, Théophile Gautier, a quem Baudelaire, por sinal, dedica *As Flores do Mal*, admite que "*Tous ces affreux détails sont peints complaisamment,/ Comme un portrait chéri tracé par un amant,/ Et nul Italien rêvant de sa madone,/ Dans l'outremer limpide et dans l'air qui rayonne*". A árida e escabrosa pintura espanhola pouco ou nada deve à complacência italiana. A Morte não é, nem para Valdés, nem para Gautier, um ente abstrato, mas uma realidade bem concreta que é preciso manifestar. Sua linha de fuga é Goya, Solana, Buñuel. O novo, que é sempre "supremamente antigo", não passa de um valor marcado pelo selo da fatalidade de um dia devir mera relíquia, dejetos.

Gómez de la Serna traçou um paralelo marcante, por ele chamado de *gamelismo*, entre Quevedo e Valdés Leal. Ao assumir a cadeira *Escrito e Culturas na Europa Moderna* (2007), Roger Chartier escolheu um verso de Quevedo para nortear sua alocução. *Escutar os Mortos com os Olhos*. Várias sombras passaram, de fato, no seu discurso, lembrando, através dessa presença, a tristeza que provoca a ausência. A enunciação, porém, longe de ser uma aventura individual, propôs-se a assentar, numa história de longa duração da cultura escrita, a lucidez crítica exigida por nossas incertezas e inquietações permanentes.

IV





RODRIGO DE ARO

INCREDIBLES COVER - FABRIANO



É uma festa de bodas. É uma festa de bodas. "A comida dos santos / levo num barco / faço parte do hieróglifo. / Levo a comida dos santos / coberta por linho puro / destroços para caranguejos. / Assim o poema / é comido na vasca. / A ilusão é bela / porém a pedra / ainda é mais. / Com ferramenta parca / construo meu barco. / O rio escuro / fica pintado no muro". Rodrigo de Haro, *Festa, Amigo da Labareda*, 1991.

São burgueses. Há sacos de dinheiro sobre o linho. Às vésperas do Estado Novo, em agosto de 1937, Murilo Mendes estampa um pequeno ensaio, *Breton, Rimbaud e Baudelaire*, onde critica *Position Politique du Surréalisme*, livro em que Breton afirma que a burguesia pretende reivindicar Baudelaire e Rimbaud como poetas católicos, quando, a rigor, eles teriam sido revoltados e inconformistas. Argumenta, então, Murilo que, pelo contrário, "Baudelaire é um poeta informado do catolicismo até a medula. Admito que não fosse pontual ao culto, mesmo porque viveu numa época agitadíssima e de grande decadência religiosa. O espetáculo do clero de mãos dadas com governos violentos e reacionários deveria esfriar bastante um espírito sincero e independente. Mas um homem que cultivava em alto grau ideias profundamente católicas, que tinha um conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno, como o iluminado *Les Fleurs du Mal*, desautoriza pela sua obra a opinião de Breton. Baudelaire é um dos raríssimos homens que, a propósito da crítica de pintura e música falam do pecado original. E não uma vez, mas muitas (vide *L' Art Romantique e Curiosités Esthétiques*). No seu *Mon Coeur mis à Nu* – livro que transpira catolicismo em todas as páginas – declara que "a verdadeira civilização não consiste no gás, nem na máquina a vapor, nem nas mesas giratórias do espiritismo – e sim na diminuição dos vestígios do pecado original". Ao meu ver só um teólogo, um homem inspirado pelo Espírito Santo, poderia ter escrito uma tal frase.

A questão se resume nisto. Breton desconhece inteiramente o catolicismo. Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade e os fanáticos da ordem policial. Engano puro. Pretendo mesmo que o catolicismo seja mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe – a capitalista – e a instalação de um confortável paraíso na terra – o otimismo de adolescente!... – o catolicismo espera a destruição do universo inteiro. Não ficará pedra sobre pedra...

Gostaria de mostrar a André Breton o relatório apresentado em abril de 1936, ao Congresso da Federação das Estudantes Católicas da França, pela secretária Renée Dupuy, no qual se transcrevem entre outros, os seguintes conselhos de Henri Davenson, no seu livro *Fondements d'une Culture Chrétienne*: "Procurai a aventura, procurai em toda a parte vosso bem, e tomai-o audaciosamente. Para os puros tudo é puro: tudo que em vós pode refletir a luz eterna é digno de entrar em vossa cultura... No momento não deveis viver muito com vossos correligionários: não somos bastante numerosos, nem infelizmente – bastante puros. Amai os poetas malditos, os blasfemadores, os revoltados. É neles muitas vezes que encontrareis em toda a sua pureza a tensão desesperada da alma para a verdade". Esse relatório de moças estudantes recebeu a aprovação da Igreja.

Gostaria de ver a cara que havia de me fazer Breton se eu algum dia o encontrasse. Porque eu não poderia lhe explicar que ele é católico sem saber. No mesmíssimo livro *Position Politique du Surréalisme*, ele afirma que o artista deve buscar suas inspirações no tesouro coletivo, na alma popular devido à solidariedade que liga os homens entre si. Ao escrever isto, transcreveu um dos princípios básicos do grande dogma da comunhão dos santos..."

Alguns dias depois, num texto intitulado, precisamente, *A Comunhão dos Santos*, Murilo Mendes esclarece que a igreja católica e a comunhão dos santos são uma e a mesma coisa. “E o comunismo marxista, não é outra coisa senão a transladação para o plano leigo e materialista desse grande dogma. Todo o católico deve ser automaticamente comunista – e por isto mesmo, não precisa apelar para o comunismo de Marx, Engels e Lenine, que tira do cristianismo os poucos elementos de verdade que contém, mas que se resolve numa síntese diametralmente oposta à verdade católica, tornando irreconciliáveis as duas doutrinas.”

Não parecem concordar com o poeta as personagens do desenho. As rechonchudas faces da madrinha, quase uma máscara superposta às bochechas, delatam a gulodice. O rosto afiado do padrinho permite suspeitar vida devassa. O noivo é velho, rico talvez; a noiva, indolente. Todos conformam um grupo humano mais próximo do universo de George Grosz. Carl Einstein salientava, em Grosz, sua contribuição para o desmoronamento da arte burguesa, praticando a pintura como se fosse uma guerra civil.





Rodrigo de Haro. *Luxúria Nefandíssima*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





Causa e princípio da energia, a apatia é, segundo Maurice Blanchot, o espírito da negação aplicada ao homem que escolheu ser soberano. A expressão “homem soberano” pertence ao marquês de Sade e, em sua reivindicação, como emblema do homem livre, Georges Bataille define o indivíduo soberano como uma certa quantidade de força. E, como onde há força, há sempre contraforça, o homem contemporâneo gasta a maior parte de seu tempo, alienando essas forças, em benefício de simulacros chamados os outros, Deus, ou o ideal.

Mas se ele se desgasta pelos outros, é porque acredita ter necessidade de se apoiar neles. Erro fatal, pois ele se enfraquece cada vez mais, gastando em vão suas forças e, se as gasta, é porque se acha fraco. O homem soberano sabe ser solitário, aceita sê-lo. Como nega o outro, recusa a piedade, a gratidão, o amor. Ao destruir tais sentimentos, ele recupera toda a força que teria precisado consagrar a esses impulsos de enfraquecimento e que ora se tornam o começo de uma autêntica energia. Mesmo os libertinos, dotados para se tornarem monstros, estão destinados à catástrofe. Por isso Sade exige que, para a paixão se transformar em energia, é preciso que ela esteja comprimida, passando por um momento necessário de insensibilidade, para, a seguir, poder ser a maior possível.

O crime importa mais que a luxúria; o crime de sangue frio é maior que o crime executado no ardor dos sentimentos; daí o crime sombrio e secreto, a luxúria *nefandíssima* (do verbo latino que significa falar, deriva a *fama* e, dessa família, *nefandus*, abominável; *facundia*, eloquência; *fábula*, narrativa; *infans*, que não fala; *fatum*, destino; *Fata*, deusa do destino; *fatalis*, profético; *fatidicus*, que diz o futuro). Mas como a luxúria nefandíssima importa mais do que nada, ela é o ato livre de uma alma que, tendo tudo destruído nela, acumulou uma força tal

que se identifica completamente com o movimento de destruição total que ela mesma prepara.

Ao desenvolverem as mais assustadoras anomalias, uma vez que a mediocridade das volúpias corriqueiras lhes é insuficiente, esses libertinos tornaram-se insensíveis. Pretendem assim gozar de sua insensibilidade, isto é, dessa sensibilidade negada e aniquilada, tornando-se ferozes, simplesmente porque o homem soberano é aquele que se recusa a ser domesticado pela razão. Transgrede o interdito que a ela conduz, mas deixa ela à vista, presente. Transgredir o interdito significa ultrapassá-lo violentamente: não é desconhecimento, nem negação. É deliberação. O homem soberano goza dessa transgressão consciente, em relação a proibições sacralizadas, consagradas. Ele nega a distância que o separa do outro e, em última análise, recusa a existência mesma desse outro e, portanto, revolta-se contra a moral, o capital e o discurso.

VI



Vinte e duas de uma salamandra a um ancião, nada aquece-la.



*La Salamandra fría, que desmiente  
Noticia docta, a defender me atrevo,  
Cuando en incendios, que sediento bebo  
Mi corazón habita, y no los siente...*

*Ventura es suya y desventura es mía  
Pues ninguno me escribe, ni me aclama  
Teniendo en fuego la alma noche y día.*

Francisco de Quevedo  
CCLXIX: *Ejemplos de Otras Llamas, que Parecen Posibles,  
Comparadas a las Suyas.*

Em *Goya, Baudelaire e a Poesia* (2004), o poeta Yves Bonnefoy afirmou que, na história do Ocidente, a caricatura exerceu, ao longo dos séculos, sua vocação ao desastre. O discurso conceitual logo foi criando o risco de figurações fixas ou estereotipadas. Ser obrigado ao discurso conceitual é cair em um poço de inúmeras contradições que barram as quimeras do desejo. A desconstrução desses entraves foi tão dominante, a partir do século 19, que os poetas assumiram para si a tarefa de exercê-la, em vez de, tal como o sociólogo ou o moralista, sequestrá-la. "A modernidade poética terá sido o tempo da negatividade. Mas a poesia, mais profundamente, não é apenas, nem muito menos principalmente, esse trabalho crítico, essa denúncia das mentiras, gloriosas ou não, ela é a ambição de reencontrar a livre circulação da finitude, em meio ao mundo das representações, e isso para atingir um saber que responda às necessidades dos seres que somos, em nossa existência finita e irreduzível de acaso".

Florence McCulloch (*Medieval Latin and French Bestiaries*, 1962) enumera, a partir de uma classificação antiga, *De Serpentum Generibus*, 17 tipos de alimantas, que vão das salamandras aos lagartos e batráquios. Em *O Livro dos Seres Imaginários* (1967), Borges por sua vez define as salamandras como espíritos elementares do fogo, conforme a tradição alquímica e de acordo, ainda, com um argumento de Aristóteles, que Cicero resgata em *De Natura Deorum*, o da existência de quatro elementos; o fogo, a terra, o ar e a água, o grande tema fenomenológico de Gaston Bachelard. *Ahora sabemos (ahora creemos saber) que esta doctrina es falsa, pero los hombres la juzgaron preciosa y generalmente se admite que fue benéfica*. Ora, a doutrina exigia uma paridade, uma simetria dos quatro elementos. Se existiam animais da terra e da água, era preciso que houvesse animais do fogo. Era preciso, para a dignidade da ciência, conclui Borges, que existissem salamandras. Marcelo Grassmann multiplicou-as em suas gravuras. Em *Visita de uma Salamandra a um Ancião para Aquecê-lo*, de Haro percorre o mesmo caminho que Octavio Paz abordara em seu poema *Salamandra*, de 1962:

*(negra  
armadura viste el fuego)  
calorífero de combustión lenta*

*entre las fauces de la chimenea  
—o mármol o ladrillo—  
tortuga estática  
o agazapado guerrero japonés  
y una u otro*

—el martirio es reposo —  
 imposible en la tortura.

*Salamandra*  
*nombre antiguo del fuego*  
*y antídoto antiguo contra el fuego*  
*y dellada planta sobre brasas*  
*amiente amante amianto.*

O velho, esse tópico da poesia baudelairiana do mórbido luar, dirigindo-se, com passo igual, a misteriosos mundos, aqui esquematicamente desenhado (é uma caricatura) com feições de caveira, tenta se aquecer com uma dessas *poêles à combustion lente* que a Société Chaboche criou, em 1889, com o nome comercial de *Salamandre*. Como a salamandra de Paz, ela é um animal talismã, dúplice: vive no fogo e se alimenta dele. A intenção confessa de Paz era escrever um “poema negro” contra o tempo, ciente de que, dessa maneira, purificava-se. Julio Cortázar também ensaiou esse caminho de duas mãos, *nombre antiguo del fuego / y antídoto antiguo contra el fuego*, sutil exercício de incorporação e dejeção combinadas, em seu conto *Axolotl* (1964), uma alegoria antropológica. “Na biblioteca Sainte-Geneviève, consultei um dicionário e soube que os axolotes são formas larvais, providas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero amblistoma. Que eram mexicanos, já o sabia por eles mesmos, por seus pequenos rostos rosados astecas e o cartaz no alto do aquário. Li que foram encontrados exemplares na África, capazes de viver em terra durante os períodos de seca, e que continuam sua vida na água ao chegar a estação das chuvas”.

É a imobilidade que faz o narrador inclinar-se fascinado e compreender, silenciosamente, sua vontade secreta, abolir o espaço e o tempo, com uma imobilidade indiferente. “Comecei a ver nos axolotes uma metamorfose que não conseguia anular uma misteriosa humanidade. Imaginei-os conscientes, escravos de seu corpo, infinitamente condenados a um silêncio abismal, a uma reflexão desesperada. Seu olhar cego, o diminuto disco de ouro inexpressivo e, entretanto, terrivelmente lícido, penetrava em mim como uma mensagem: ‘Salve-nos, salve-nos’”.

Mas a linguagem, longe de nos salvar, nos condena ao equívoco e à errância. Da salamandra do velho, sai uma outra salamandra a assustá-lo. *Amiente amante amianto*. De um lado, o refratário amianto, que em grego significa puro e sem mácula; de outro, o amante (que, em francês, é homófono de ímã), que na ordem patriarcal conota mancha e pecado. Ambos reunidos com o *amiente* da Société Chaboche, designando o asbesto, palavra que, em grego, significa indestrutível, inextinguível ou imortal. Babel. Daí que a salamandra seja, frequentemente, associada à Fênix, o desejo que sempre renasce. No soneto CXCV, referindo-se às ardências do amante, o já citado Quevedo nos diz:

*Ya, fénix cultivada, te renuevas,*  
*en eternos incendios repetidos,*  
*y noche al sol y al cielo luces llevas.*

*¡Oh monte, emulación de mis gemidos:*  
*pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,*  
*callamos los volcanes florecidos!*

A ideia tem consequências epistemológicas. Na disputa entre Adorno e Benjamin, aquilo que o primeiro interpretava como um resto não-dialético, meras cinzas na salamandra, era, no entanto, uma adesão construtiva muito enraizada ao princípio medieval da *forma fluens*, a forma que flui, que não coincide com nenhuma inteligência divina, mas com nossa própria experiência histórica, demoníaca, de ler as cinzas



# VIII

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo



Paulo Barreto, o João do Rio, escreveu o prefácio à tradução de *Intenções* de Oscar Wilde, em Veneza, em março de 1911. Instalado no cais Schiavone, ao divisar o perfil gótico vêneto do palazzo Dandolo, sede do Danielli, onde se hospedara Wilde, depois de passar pelo Florian, que continuava servindo sorvetes deliciosos, e quando, cortando a onda muda, a gôndola enfim partiu, o escritor sentiu que em nenhuma outra cidade poderia falar melhor de Oscar Wilde.

"Oh! A semelhança das coisas com os seres vivos! Se quiséssemos compreender o gênio complexo de Wilde, a sua ousadia, o seu paradoxo, os seus vícios, o seu amor pela beleza, pela juventude, pelo imprevisto, o seu gozo de luxo, a sua crença pesada de todas as crenças do mundo, a sua amoralidade – esse barco portentoso da obra que de tudo quanto é belo tem, e a sua ondeante alma inquieta em torno da ideia de pedra, bastaria pensar em Veneza e recordar a cidade incomparável feita de mármore e água. Sim. Veneza. A Veneza conquistada ao mar por um bando confuso de homens fugidos de vários pontos da península a soçobrar na barbárie e no delírio do sangue; a Veneza forte das conquistas pelo Adriático abaixo e para além, à frente, até Constantinopla; a Veneza dos mercados guerreiros, que se batiam não só para vencer mas para enriquecer; a Veneza filha espiritual de Roma Império, construída desde o início de vários povos, dos despojos de muitas cidades, feita de assombros como o marco do Ocidente, à beira do Oriente; de Veneza a Dominante dos cortejos triunfais, dos doges do conselho dos quinhentos, do mistério, do fausto, das procissões, dos fogos de vistas à luz do sol e das cortesãs sagradas vestidas de tecido de ouro e envolvidas em pérolas; a Veneza dos fidalgos artistas e dos torneios que Petrarca assistia, das academias preciosas e da alegria embriagadora; a Veneza que se fazia como um

sonho fabuloso, que se organizava obra de arte única do mundo, com o êxtase da sua laguna, o segredo dos pequenos rios, o cenário de legenda do canal grande; a Veneza das prisões que Napoleão não compreendia, da ponte dos suspiros, onde os rapazes descobriam países, aos 20 anos, onde as mulheres sabiam amar, onde a magnificência pasmava o mundo; a Veneza pátria das máscaras, onde a máscara foi a veste do rosto, pátria do Carnaval, esposa do oceano, alala dionisíaco da vida; a Veneza das rendas feitas de espuma e dos cristais feitos da transparência luminosa das águas que envolvem a velha e sempiterna Murano; a Veneza que fez a miniatura, deu-nos o sonho delirante de Tiepolo, o esplendor do Ticiano e o palácio das rendas, onde habitava o doge, e S. Marcos – S. Marcos congestão do sonho universal através das épocas, que, começando em 829 sendo Doge João Partecipácio, à volta de Malamoco e Torcello, de Alexandria, se fez de todos os estilos, do gótico e do bizantino, do sarraceno e do grego, dos cilícios cristãos e do gozo oriental, forrou-se de mosaicos que são uma história da vida, forrou-se de ouro e de joias trabalhadas, gravou-se da alma dos *protomastros* que a criaram, guardou as criações do gênio veneziano, e tem à cúspide principal, entre os voos dos pombos irisados, os cavalos de ouro do templo de Nero convertidos na permanência de S. Sofia..."

Em *O Uso dos Corpos* (*Homo sacer* IV, 2), Giorgio Agamben, morador de Veneza, explica que, no Ocidente, depois de uma explicação de Boécio, de muita fortuna posterior, o conceito de pessoa era definido como *naturae rationalis individua substantia*, subsistência individual de uma natureza racional, sendo que *natura*, aliás, era, segundo o mesmo autor, *unam quemque rem informans*



*differentia specifica*, a diferença específica que informa qualquer coisa singular. Dessa forma, o problema de pessoas ou hipóstases múltiplas (como a Trindade para o catolicismo) vincula-se com o problema filosófico da individuação, de modo que tanto a natureza divina quanto a das criaturas tornam-se uma *individua substantia*, se individualizam ou se "personificam". Daí que o caráter "pessoal" do sujeito moderno, conceito central na ontologia da modernidade, tenha origem, precisamente, na teologia trinitária – e, por meio dela, na doutrina das hipóstases – e nunca se emancipasse dela por completo. A hipóstase, que sob o neoplatonismo, era um primado da essência sobre a existência, tornou-se, então, na nossa época, simples hegemonia da existência. No desenho, a figura mascarada contempla uma pequena víbora, que não é *natura*, mas diferença, *mon semblable, mon frère*.



VIII

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo



No primeiro plano, uma freira, evocação das licenciosas monjas de um surrealista a contragosto, Camille Clovis Trouille, incensado aliás por Louis Aragon, Salvador Dalí e André Breton, cujo *Diálogo das Carmelitas* (1944) mostra duas delas, de saias arregaçadas, em um banco, com volumes sacros e uma caveira coroada por louros, a excitar o espectador-voyeur; ou as monjas do irreverente britânico Conroy Maddox, como aquela que sai do *Hotel de Sade*. No entanto, a freira de Haro tem a testa coroada por rosas, como aquelas rosas vermelhas com que Sheila Legge aderiu ao surrealismo, no marco da exposição internacional surrealista de Londres, em 11 de junho de 1936, em plena Trafalgar Square, orgulhosa de exibi-las como materialização do fantasma surrealista do *sex appeal*. Os seios à mostra da nossa freira descansam sobre a pantera ictifálica que segura uma vela em cada mão, enquanto um cálice dança e perde o equilíbrio. O desenho retoma a situação plasmada pelo artista belga Fernand Khnopff, mestre dos enigmas, em *A Arte* (*As Carícias, a Esfinge*, 1896, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelas), em que o parceiro da onça é um andrógino, de traços finos e lábios pintados, contrastantes com o torso másculo, ornado por um diamante. Essa tela, por sua vez, é uma interpretação de *Édipo e a Esfinge* (1864), de Gustave Moreau, onde uma onça híbrida de humano encosta-se num Édipo andrógino, em um diálogo que carrega a marca do escritor místico Joséphin Péladan, ou mesmo, mais remotamente ainda, *Édipo e a Esfinge* (1808) de Ingres. Sua linha de fuga seria uma fotografia de Cecil Beaton: *Mick Jagger em Esfinge numa Cena de "Performance"* (Londres, 1968).

Em conversa com Flávio de Carvalho, em 1939, André Breton admitiu que "o surrealismo tem uma atitude antirreligiosa forte, as principais criações são produzidas por pessoas anormais, o mecanismo artístico é um de compensação".

Se aceitamos a hipótese, não há como negar que a atmosfera instalada no desenho é, claramente, de perversão lunática (observa-se a lua, junto de um vulcão, na janela-gravura do canto superior direito), como a retomar a cena de Cruz e Sousa, em que a protagonista, "fantasma de brancuras vaporosas, / a tua nívea luz ciliciada / faz murchececer e congelar as rosas", e até "parece que abres para mim os braços, / fria, de joelhos, trêmula, rezando..." (*Monja. Broquéis*, 1893). Entre a monja e a figura híbrida de homem-onça, uma borboleta, elemento recorrente nestes desenhos, que imediatamente presentifica a borboleta de *Arcano 17*. Escreve Breton:

*"A borboleta gira. Durante este último discurso, havia ficado imóvel e de frente, imitando um machado de luz cravado na flor. O seu batimento descobre agora a sua asa tripla pintada com a poeira de todas as pedras preciosas. A sua bomba deixou de funcionar, faz-se uma pausa no curso da indústria quase imaterial, de instrumentos imponderáveis, que se desenvolve a partir do suco floral. E, antes de levantar voo para se aplicar à disseminação da substância fecunda, antes de retomar a linha pontilhada e sinuosa que dirige o seu voo, parece que existe só para valorizar ao olhar a suntuosidade da sua asa. E, por sua vez, ela fala para dizer que mistério consolador existe no rol das gerações sucessivas, que sangue novo incessantemente circula e, para que a espécie não se prejudique com o desgaste do indivíduo, que seleção se opera sempre a tempo e consegue impor a sua lei natural. O homem vê esta asa tremular, asa que é, em todas as línguas, a primeira letra maiúscula da palavra Ressurreição. Sim, os mais altos pensamentos, os maiores sentimentos podem conhecer um declínio coletivo e também o coração humano pode partir-se e os livros podem envelhecer e tudo deve,*



*exteriormente, morrer, mas uma potência que não tem nada de sobrenatural condiciona essa própria morte à renovação. Assegura previamente todas as trocas que velam para que nada de precioso se perca interiormente e para que, através das obscuras metamorfoses, de estação em estação, a borboleta recupere as suas cores exaltadas”*

Interrogado por Alain Bosquet, em 1966, a respeito das borboletas, Salvador Dalí definiu-as como *machines d’avenir*.



IX

Rodrigo de Haro. *Por Amor*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





*“Excelente fêmea – e, geralmente, as loiras não são boas de cama –, essa polacona que eu peguei. Não era mulher para aquele ambiente, nem sei o que ela viu em mim. Também, quando nos cruzamos na noite, estávamos meio bêbados, os dois, no bar. Geralmente as loiras são largas, aguadas, ela não, apertadinha, pentelheira loira. Fui tocar na pele e ela se arrepiou toda, foi logo beijando meu corpo.”*

Valêncio Xavier – *O Minotauro* (1985).

A cena tem uma longa história visual que pode remeter a certos esboços à lápis, *A Caza de Dientes*; *¿No Hay Quien nos Desate?*; *Hasta la Muerte*, todos os três de 1797-8, de certa maneira, preparatórios de uma água-forte dos *Caprichos* de Goya, *El Amor y la Muerte* (1797-9), imaginário que se consolida, no século 19, com as ilustrações dos *faits divers* contidos em publicações da virada do século, como *Le Petit Journal* ou *L’oeil de la Police*; prossegue nos dramas de um admirador de Goya como Max Klinger; constata-se em uma obra de Oskar Kokoshka, *Assassino, Esperança da Mulher* (1910); ou nos frequentes assassinatos de prostitutas de Walter Richard Sieckert. O criminoso, como este, brandindo um machado, sempre invoca a mesma justificativa exculpatória: “Por amor”. Mesmo entre os impressionistas, aparentemente sempre tão etéreos, a violência sexual era assunto abordado. Penso em *A Violação* (1868-9) de Edgar Degas ou *A Mulher Estrangulada* (1875-6) de Paul Cézanne. De certo modo, Degas, com *O Homem e a Marionete* (1878), abre uma dimensão da mulher-objeto que mais adiante seria explorada pela boneca fetiche de Kokoshka, a *Mariée* de Duchamp, os manequins metafísicos de Giorgio de Chirico ou a boneca retrátil de Hans Bellmer. Na Bélgica de Henry de Groux e na Alemanha de Weimar, o tema do *lustmörder*,

o assassino sexual, foi muito recorrente. Basta pensar na violação (1907-8) de Kathe Köllwitz ou os assassinatos de Otto Dix, Georges Grosz, Rudolf Schlichter ou Alfred Kubin. Na França, a questão interessou também a um recém-chegado como Picasso e tem um emblema inequívoco na *Femme Egorgée* (1932), a escultura em bronze de Alberto Giacometti. Sua linha de fuga é o pensamento acéfalo do grupo liderado por Bataille.

*“Contemplamos a morta por um bom tempo. O horror e o desespero que exalavam aquelas carnes, em parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros. Em geral, Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila. Vi pela primeira vez essa crispção muda e absoluta — que eu partilhava — no dia em que ela meteu a bunda no prato. Nunca nos olhamos atentamente, a não ser nesses momentos. Nunca estamos calmos, nem brincamos, a não ser durante os breves minutos de relaxamento, depois do orgasmo.”*

Georges Bataille – *História do Olho* (1928).







— PREGUIÇA.

RODRIGO DE ARO.



*Deus nobis hoec otia fecitum*

Foi um deus que nos deu este descanso. Virgílio, *Bucólicas*

Em 1880, o cubano Paul Lafargue, genro de Marx, lançou um manifesto reivindicando o direito à preguiça, proposta presente nas teses de Max Weber, em *Ética Protestante e Espírito do Capitalismo*, que tanto marcaram a sociologia no século 20, e até certo ponto responsável também pelo resgate contemporâneo do *Discurso da Servidão Voluntária* de La Boétie. Nele afirma, por exemplo,

*"A abstinência à qual a classe produtiva se condena obriga os burgueses a dedicarem-se ao superconsumo dos produtos que ela manufatura desordenadamente. No início da produção capitalista, há um ou dois séculos, o burguês era um homem ajuizado, de hábitos razoáveis e calmos; contentava-se com a sua mulher ou quase; bebia e comia moderadamente. Deixava aos cortesãos e às cortesãs as nobres virtudes da vida debochada. Hoje, não há filho de arrivista que não se julgue obrigado a desenvolver a prostituição e a mercurializar o seu corpo para dar um objetivo ao trabalho que os operários das minas de mercúrio se impõem; não há burguês que não se farte de capões trufados e de Laffitte navegado, para encorajar os criadores de La Flèche e os vinhateiros do Bordelais. Nesta profissão, o organismo deteriora-se rapidamente, os cabelos caem, os dentes descarnam-se até à raiz, o tronco deforma-se, o ventre entripa-se, a respiração complica-se, os movimentos tornam-se pesados, as articulações tornam-se anquilosadas, as falanges enodam-se. Outros, demasiado fracos para suportar as fadigas do deboche, mas dotados da bossa do prudhonismo,*

*dessecam o seu cérebro como os Garnier da economia política, como os Acolias da filosofia jurídica, a elucubrar grossos livros soporíficos para ocupar os tempos livres dos compositores e dos tipógrafos. As mulheres da alta sociedade têm uma vida de mártir. Para provarem e fazerem valer as toilettes feéricas que as costureiras se matam a fazer, andam de manhã à noite de um lado para o outro, de um vestido para outro; durante horas abandonam a sua cabeça oca aos artistas capilares que, a todo o custo, querem saciar a sua paixão pelos montões de postigos. Apertadas nos seus espartilhos, pouco à vontade nas suas botinas, decotadas de maneira a fazer corar um sapador, voltejam noites inteiras nos seus bailes de caridade para recolherem alguns soldos para os pobres. Santas almas! Para desempenhar a sua dupla função social de não produtor e de superconsumidor, o burguês teve não só de violentar os seus gostos modestos, perder os seus hábitos de trabalho de há dois séculos e entregar-se a um luxo desenfreado, às indigestões trufadas e aos deboches sifilíticos, mas também teve de subtrair ao trabalho produtivo uma enorme massa de homens para conseguir ajudantes".*

Dois deles, furtando-se ao trabalho, gozam no banho de imersão. Em um pequeno poema de *Amigo da Labareda* (1991), *Fábula*, Rodrigo escreve: "*Enquanto o galo filosofa / penas tu pobre / operário*". Um dos rapazes, o da direita, torso jogado para trás, carrega uma rosa na mão; o outro, cabisbaixo, abana-se com um leque. É a preguiça após o coito. A languidez. A esse respeito, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), Roland Barthes observa que, na languidez amorosa, algo se esvai, infinitamente; é como se o desejo não fosse outra coisa

salvo essa hemorragia (a água da banheira é escura). "Eis o cansaço amoroso: uma fonte que não é saciada, um amor escancarado. Ou ainda: todo meu eu é puxado, transferido para o objeto amado que toma o lugar dele: a languidez seria essa passagem extenuante da libido narcísica à libido objetal. (Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: a languidez suprime os dois desejos, ela coloca a ausência na presença. Surge daí um estado de contradição: é a "queimadura suave").



# XI

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,3 cm. Coleção Collaço Paulo



Medusa. A visão de sua cabeça não só paralisa, de medo, quem a contempla. Ela também transforma o observador em pedra, como eterna basculação entre Eros e Tânatos, entre o animado e o inanimado, como complemento e até mesmo equivalente do par antitético. Dois objetos espelhados que são o mesmo e duas identificações que agem em simultâneo.

Antes de escrever seu ensaio sobre a cabeça de Medusa, em 1922, Freud já apontara, em 1910, o sentido antitético de certas palavras primitivas. *Altus* equivale a alto e profundo; *sacer*, a sagrado e maldito; *fascinum* significa malefício, mas também designa o membro viril. Medusa, literalmente, a *astuta*, compartilha atributos com a lua, daí que os órficos chamassem a cara oculta da lua de *cabeça de górgona*. Inveja e ciúme são, portanto, sentimentos complementares. No *Seminário 2, O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise* (1954-1955), Jacques Lacan esclarece que algo surge, na cultura, a partir dessa imagem aterradora, verdadeira cabeça de Medusa. Com efeito, na revelação do inominável, propriamente dito, que é o fundo dessa garganta, a forma complexa e insaciável da Medusa faz dela tanto o objeto primitivo por excelência, a origem do mundo, o órgão feminino de onde sai toda vida, quanto o vórtice da boca, onde tudo é devorado, sem traço nem vestígio, a verdadeira imagem da morte, o local terminal onde tudo acaba. Trata-se, então, da revelação do real, naquilo que ele tem de menos penetrável, do real sem qualquer mediação, do real derradeiro, esse objeto essencial que não é mais um objeto, porém, algo diante do qual toda palavra para, silencia e cala. O objeto de angústia por excelência.

Na antiga Grécia, a górgona Medusa era uma bela descendente de Fórcis, filho, por sua vez, da Terra e do Mar, que ofendera a Atena e levava os líbios à batalha do lago Tritonis. Quando Perseu chegou de Argos com um exército,

Atena ajudou-o a assassinar a Medusa. Perseu cortou-lhe a cabeça, no fundo da noite, e enterrou-a sob um montículo de terra, na ágora de Argos, perto do túmulo da sua própria filha, Gorgófone, conhecida como a primeira viúva (de Perieres), que tornou a se casar, pela segunda vez, com o rei espartano Ébalo. A origem e o simulacro.

Em *Prolegomena to The Study of Greek Religion* (1903), Jane Ellen Harrison assinala que Medusa era, numa época primitiva, a própria deusa oculta por trás de uma máscara profilática de górgona: um rosto horrível, cujo fim era alertar o profano contra a violação de seus mistérios. Perseu não se limitou a decapitar a Medusa, senão que esse gesto liberou os gregos para saquearem os templos da deusa, arrancarem as máscaras de górgonas de todas as suas sacerdotisas e se apossarem de seus cavalos sagrados, que eram uma representação primitiva da deusa, com cabeça de górgona e corpo de égua. Belerofonte, o duplo de Perseu, também mata a Quimera, o que significa que, em ambos os casos, os gregos anulam o antigo calendário medusino, substituindo-o por outro. Revolução.

Yves Tanguy ilustrou um volume de poemas de Henri Pastoureau (*Cri de la Méduse*. Paris Jeanne Bucher, 1937). O desenho de Rodrigo de Haro não é trágico. Seu Perseu, sem rosto e de sunga, carrega um amuleto de Medusa, rígido, pequeno e quase pop. Uma nova Olimpia, com sua fita amarrada no pescoço, idêntica àquela outra, agudamente explorada por Michel Leiris. em *Le Ruban au Cou d'Olympia*. Essa figura emblemática de Manet, menos uma moça do que uma deusa, foi, para Georges Bataille, a primeira obra-prima, na história da pintura, a provocar o "riso imenso" da multidão, a queda da referencialidade. Um outro tempo (inominável) se iniciava. Medusa, desprovida de sentido, ela expressa o vazio. Uma canção operária francesa de meados do século 19 exorta à ação: "Se



*é verdade que uma turba infame / Dispondo do ferro e do fogo, / Quer acorrentar  
o corpo e a alma / Desse verdadeiro filho de Deus, o povo, / Mostra, desmontando  
suas tramas, / Ó República! a esses perversos, / Tua grande face de Medusa / Por  
entre rubros clarões". Medusa é o ecce homo dos tempos modernos.*



# XIII

Rodrigo de Haro. *Melancolia*, 1970  
Nanquim sobre papel. 47 x 32 cm. Coleção Collaço Paulo





Um pintor barroco italiano, radicado em Madri, no século 17, Antonio Ricci, realizou um duplo retrato de Joana e Isabel de Aragão, gesto que Jusepe Martínez reiterou ao pintar-se a si próprio, jovem, com não muito mais de 20 anos, enquanto retratava seu pai sexagenário (*Doble Retrato*. 1630. Museo de Bellas Artes, Zaragoza), cena cuja pervivência atravessa séculos e se constata ainda em *Duas Raças* (1932), do norueguês Alfredo Andersen, inicialmente assentado em Paranaguá, e instalado, em Curitiba, a partir de 1903, onde, além de lecionar na Escola Alemã e no Colégio Paranaense, bem como na Escola de Belas Artes e Indústria do Paraná, abre uma escola de desenho e pintura, tornando-se, no Estado, o artista hegemônico da virada do século. Dessa vez, as duas figuras não são irmãs, nem pai e filho. São uma moça branca e outra mestiça. Nelson Aguilar aponta *Duas Raças* como um testemunho da mobilidade étnica da sociedade sulista, ideia expressa por um jogo de espelho que faz com que a personagem morena passe a ser *alter ego* da loura, sob um viés exótico. "*Ocupando o primeiro plano em diagonal, a moça com vestido branco, rosto em três quartos, a educação de burguesia europeia no Novo Mundo, desfila com a nativa, quase de perfil, pertencente mais ao plano da tela, mais ao país, olhar melancólico, atenta ao papel submisso da mulher na constelação patriarcal*." Circula, ainda, em volta das duas protagonistas, um orientalismo que fornece mais um componente ao cadinho humano meridional. Aguilar adota a perspectiva borgeana de que a Europa é um conceito das margens, não só porque nelas não aconteceria o fatalismo das fronteiras étnicas, mas porque a contribuição oriental e africana desdobraria ainda mais a universalidade, o que não chega a impugnar, contudo, a noção harmoniosa de pluralismo. As duas figuras de Rodrigo de Haro, inscritas nessa tradição, balançam, entretanto, o triunfo cultural: são um rapaz, com flor na orelha e punhos rendados, e uma moça, mais recatada, que surgem de um mesmo tronco comum.

Em 1945, Salvador Dalí, então em Beverly Hills, compõe, sob encomenda, o retrato de Isabel Styler-Tas, subtulado *Melancolia* (Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlim). É quase uma variação do *Autorretrato* (1924) de Giorgio de Chirico (Toledo Museum of Art, Ohio). A filha do próspero joalheiro Luois Tas, de Amsterdam, retoma o paradigma acima descrito, que foi também o de Piero della Francesca, representando a Federico da Montefeltro, duque de Urbino, e sua mulher, Battista Sforza, hoje na Galleri degli Uffizi. Na interpretação de Dalí, Isabel não contempla seu marido, mas uma figura petrificada, com galhos bifurcados no topo, numa sorte de aura compacta e vegetal, que configura não só uma distante evocação das montagens reverberantes de Arcimboldo, mas também uma autocitação das reminiscências arqueológicas do *Angelus* de Millet (1935), em que as duas figuras em pé, um homem e uma mulher, são transformadas, em delírio geológico, em dois rochedos simétricos. Acostumado à paisagem rochosa do Cap de Creus, Dalí materializa assim, nas paisagens antropomórficas do retrato, o princípio da metamorfose paranoica, semelhante à perseguição de Dafne e Apolo.

Mas se observamos atentamente a lapela da retratada, Isabel Styler leva um broche, como esses que Dalí desenhava à época, nos Estados Unidos, com uma cabeça de Medusa, cujas serpentes também se metamorfoseiam em árvores. A retratada tem o olhar perdido e vazio, fato que Dalí justifica dizendo que, na pintura de retratos, sua intenção foi sempre estabelecer uma relação entre a figura e seu contexto, de uma maneira distante do simbolismo banal, mas identificada, porém, com o conteúdo mediúnico e iconográfico que o retratado suscitava em seu próprio espírito. Na versão de Rodrigo de Haro, no entanto, longe de se petrificar, tudo se desmaterializa, no escuro profundo, sensual e apelativo: o aroma do café, as frutas, o gato preto.



XIII

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1964  
Esferográfica preta sobre papel. 31,9 x 21,7 cm. Coleção Collaço Paulo





Michel Leiris, herdeiro de Bataille e Artaud, e mais atrás, de Nietzsche e do marquês de Sade, desbravador da escrita autobiográfica e da relação entre o sujeito e a linguagem, escreveu, em 1981, *A Fita no Pescoço* de Olimpia, atraído por um conjunto heteróclito de experiências, que passam por uma gravura paleolítica magdaleniana, conservada no Musée de l'Homme; o afresco chamado *Das Parisienses*, em Creta; as mulheres em biquíni dos mosaicos romanos de Piazza Armerina, na Sicília; uma tela de Turner, *Rain, Steam and Speed. The Great Western Railway* (1844), na National Gallery, onde só a chaminé da locomotiva se recorta na neblina que tudo invade; o relógio-braçalete de tantas mulheres nuas, verdadeiras Vênus mitológicas, pintadas por Picasso; a sandália que lhe desvenda ao Príncipe, em Perrault, a verdadeira Cinderela, até a própria Cenerentola de Rossini; no teatro, a caveira em decomposição, a estátua animada, a cabeça cortada em travessa de prata, todos esses artifícios que dão vida a Hamlet, Don Juan, Figaro, Rigoletto, Salomé e tantos outros espectros; em suma, todos esses momentos, esperados ou inesperados, em que o instante dá forma e, simultaneamente, desmonta o ominoso escoamento do tempo, *"le sinistre ruissellement du temps"*.

Neste desenho de Rodrigo de Haro, Olimpia, quase Margarida da Áustria, a Menina de Velázquez, joga baralho e extrai uma carta. Ela segura em sua mão, hierática, um ás de copas, sorte de variação iconográfica do Sagrado Coração, anúncio de amores, mas também de trágicas traições. Atrás dela, um esqueleto-manequim, de chapéu e gravata Paisley, cujo padrão, em forma de gota estilizada, acabou tornando-se símbolo contracultural nos anos 1970, disfarça com eles seu próprio vazio. Pela janela, veem-se altos edifícios. Alguma chaminé. É uma cidade. Sobre a mesa, à esquerda, uma engenhoca, misto de rádio e vitrola, com tubos externos de órgão, repete, com seus três arcos de meia ponta, uma paisagem metafísica, à maneira das praças de Giorgio de Chirico, tal como em

*Melancolia* (1912, coleção Estorich, Londres); *Praça com Ariadne* (1913, Metropolitan Museum of Art, New York); *O Enigma de um Dia* (1914, MAC-USP, São Paulo); *Melancolia de um Belo Dia* (1916, Musée des Beaux Arts, Bruxelas). Em um texto de 1913, *Mistério e Criação*, de Chirico identifica a arcada com um sentimento africano: ela está aí para sempre, mas sua beleza reside na sua linha, enigma da fatalidade, símbolo de vontade intransigente.

A melancolia metafísica é uma forma de representação do artista cujo último estágio é a estátua em praça pública. A imago petrificada, que o artista italiano procura enquanto dialoga com os dadaístas, materializa a reificação sensível da modernidade, o eterno retorno de uma experiência contemplada *sub specie aeternitatis*, tal como Ulisses ouve o canto das sereias. O rádio, entretanto, vaporiza a essência e sua presença é um índice inequívoco da complexidade do contemporâneo. Num pioneiro ensaio de 1924, Sigfrid Kracauer considerava irresistível o apelo radiofônico, que brilha nos salões e se entrelaça ao redor das cabeças, em vez de suscitar uma conversa cultivada, que, certamente, pode ser um tédio, mas nos oferece uma praça substituta para os barulhos do mundo, mundo esse que se torna cada vez mais próximo, muito embora não sejamos mais nós que nos expandimos nele, mas a nova cultura, que toma posse de nós, dominando imperialmente sem fronteiras. Mais adiante, em seu famoso ensaio sobre a obra de arte, em 1936, Walter Benjamin estabeleceria um cruel paralelismo: conforme aumenta o número de aparelhos, mais se esvaziam parlamentos e teatros. O rádio modifica o autor e a relação que ele mantém com seu público, a ponto de criar uma nova elite, que se posiciona como campeã, perante o aparelho, numa disputa em que a *star* e o ditador são os autênticos vencedores.

Niki de Saint-Phalle, artista situada, segundo Pierre Restany entre o crucifixo e a Coca-Cola, esculpiu, em 1978, *Television*, uma dessas *ensamblagens* ubuescas, em que um aparelho portátil coroa o busto de um homem engravatado.



XIV

Rodrigo de Haro. *Veroz*, 1970  
Nanquim sobre papel. 46,9 x 32,2 cm. Coleção Collaço Paulo





Quando Tarsila do Amaral expôs *Operários* no Rio de Janeiro, Di Cavalcanti saudou a nova etapa da pintora (que Flávio de Carvalho, aliás, chamava de *sombria*), com *A Exposição de Tarsila, a Nossa Época e a Arte* (1933), um artigo no *Diário Carioca*.

*"O progresso, tendo alcançado por processos técnicos todos os recantos do globo, levou pelo seu desenvolvimento a todos os homens da terra o conhecimento de sua própria força, destruindo os que o forçavam a uma passividade contemplativa. Formou-se uma série de atividades conjugadas, decorrentes desse progresso que, sobrepondo-se aos quadros das civilizações estabelecidas, criou o que se chama 'dinamismo moderno'.*

*Esse dinamismo que fez construir arranha-céus de 60 andares, que faz voar esquadrilhas de aeroplanos em volta do mundo, que nos transmite notícias pelo rádio, do lugar mais longínquo, que atravessa a estratosfera. Esse dinamismo, apregoado e louvado, vê-se de um momento para o outro na iminência de se destruir porque todos os que o criaram se esqueceram de que o pivot de todo esse movimento é o homem, e o homem ainda é escravo de uma civilização inimiga da ciência, porque ainda vive presa aos prejuízos de uma tradição espiritual deformada, em benefícios de interesses, os mais subalternos. Portanto, o que caracteriza a nossa época é a luta entre o espírito científico conquistado que deseja destruir todos os empecilhos ao seu desenvolvimento e o conservadorismo reacionário, baseado num pseudo-idealismo, que se opõe a esse desenvolvimento."*

Reparemos em *Operários*. Vemos na tela de Tarsila o rosto de 51 trabalhadores, empilhados em pirâmide, alguns deles conhecidos, tais como o ar-

quiteto Gregori Warchavchik, a cantora Elsie Houston, ou a escritora Eneida; outros, porém, completamente anônimos. À esquerda, veem-se, ainda, seis chaminés, sendo que apenas uma é fumegante. No desenho de Rodrigo de Haro, cujo esquema construtivo triangular é idêntico, não é a produtividade industrial, porém, que é louvada, mas a sociedade do espetáculo. Do aparelho de rádio, cuja base assemelha um chão de Ensor, feito de quadros pretos e brancos, como elos heterogêneos que, no entanto, conectam-se uns com os outros, saem os tubos de órgão que evocam as chaminés de Tarsila. À direita, empilhados como os operários de 1933, 13 rostos, alguns deles superpostos, masculinos e femininos, enfileiram-se junto a uma caveira, tendo gatos, guardiães da sobrevivência no antigo Egito, tanto na base quanto na cúspide. Marcel Proust sentia "um prazer cruel" em se deter no número 13. Já Walter Benjamin, autor de *A Técnica do Escritor em Treze Teses*, fragmento de *Rua de Mão Única*, ou as *Treze Teses Contra Esnobes*, escreve, contemporaneamente à tela de Tarsila, *O Caminho de Sucesso em Treze Teses*. Uma delas estipula: "Só podem ter sucesso por muito tempo aqueles que em sua conduta são guiados por motivos transparentes. A massa destroça qualquer sucesso tão logo este lhe pareça opaco, sem valor instrutivo ou exemplar. É evidente que esse sucesso não precisa ser transparente no sentido intelectual. Qualquer teocracia demonstra isso. Ele apenas deve se ajustar a uma ideia, ou melhor, a uma imagem, logo, ao padre o confessor, ao general a condecoração, ao financista o palácio. Quem não paga seu tributo ao tesouro de símbolos da massa deve fracassar".

Mas temos, ao pé do desenho, uma legenda. É o título da composição? Vero, que poderíamos entender como "na verdade" ou "de fato", coloca-nos a



questão da separação entre verdade e realidade. Na Grécia, poderíamos usar *alétheia*, indiferentemente, para uma ou outra dimensão; mas, em Roma, embora *veritas* e *verus* designem tanto a verdade e o verdadeiro quanto a realidade e o real, acabou prevalecendo, para a realidade a expressão *res verae*. A modernidade é um longo processo de afastamento da alma, mas o homem contemporâneo, tal como os primitivos, pode muito bem falar alegoricamente, de tal sorte que as verdades já não equivalem a conhecimentos. Podemos conhecer sem julgar. Mas afirmar a verdade exige um julgamento entre o verdadeiro e o falso. Se eliminarmos *vero*, aquilo que “na verdade” existe, não há mais verdades ou erros, mas também desaparece o pensamento conceitual e, em seu lugar, temos o mundo dos fenômenos que são, eles mesmos, a teoria.

XV

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





*Crudele spectaculum*. Enquanto a coadjuvante gatuna enfia a mão no bolso do galã, a mulher raivosa ameaça decapitar o homem, o clássico tema de Fra Angelico, Niklaus Manuel Deutsch, Berruguete, Regnault, Moreau, Puvis de Chavannes, mas também de Amoedo, Pereira da Silva, Sotero Cosme ou Victor Meirelles. Em 1919, Rafael Cansinos-Assens estampa em Madri *Salomé en la Literatura. Flaubert Wilde Mallarmé Eugênio de Castro Apollinaire*. Estava selada a aliança entre simbolistas e modernistas. Contudo, três anos depois, o pintor português Guilherme Filipe teve sua *Salomé* recusada no salão nacional da Espanha. João do Rio que traduzira, pioneiramente, o *Breviário do Artificialismo* de Wilde, na revista *Renascença*, em 1905, encara a tradução da *Salomé*, naquele mesmo ano, na *Kosmos*. No prefácio à versão em livro (1908), Paulo Barreto explica que, diante das dificuldades de consagração, Wilde teria resolvido chamar a atenção pela excentricidade.

*"Foi notado, falaram dele, editaram-no. A sociedade inglesa era-lhe pouco favorável, e, apesar de se divertir a sua custa, não lhe correspondia às pretensões. É aí que se deve procurar as razões das suas doutrinas anarquistas e da sua impertinência para com a aristocracia da Inglaterra. Entretanto, Wilde não desprezava o sucesso social nem mesmo o dinheiro. Foi sensível à venda dos Poemas que teve mais admiradores no público que entre os críticos, e obteve, indo à América dar uma série de conferências sobre o esteticismo, o mesmo êxito de agrado e de finança. Em 1883, Wilde esteve em Paris, tendo tido um acolhimento admirável de artistas e homens de letras. Em 1884 casou com Constança Lloyd, doce, bela, e rica moça que o admirava e amava. A partir de 1888, entrou num período de atividade literária, produzindo dramas, artigos, novelas. A lista*

*das suas obras é grande. O autor dramático tem em 1882 Vera; ou, Os Niilistas, que não agradou, Duquesa de Pádua, que também não agradou para fazer depois um grande sucesso em Viena; O Leque de Lady Windermere, Uma Mulher Sem Importância, Um Marido Ideal, Salomé. Ao terminar Salomé, Wilde teve o seu escandaloso processo, em que a justiça inglesa o castigou, como um exemplo para corrigir e impedir a assustadora propagação de um vício em moda na alta sociedade. Oscar Wilde, quando saiu da prisão voltou a Paris. Tinham-lhe arrancado tudo: fortuna, esposa, filhos, glória. Vivía nas bodegas de última ordem, usando punhos de celuloide e casacos sovados, ele que fora o dândi, príncipe da moda! Nessa vida amarga durou ainda três anos e veio a morrer, a 30 de novembro de 1900, no lúgubre hotel d'Alsácia, na rua das Belas Artes."*

O conflito "das Belas Artes" é mesmo inerente a *Salomé*, cujo desejo de fragmentar um sujeito ancorado na ilusão de integridade nos deixa ver muitas incertezas e novas matrizes do contemporâneo, tais como a crise do modelo de identidade herdado do idealismo, a deformação da figura humana e a própria noção psicanalítica de sujeito dividido, que se reflete até mesmo no seu nome, que deriva da raiz hebraica *shalem*, que significa plenitude, mas também paz, filiado que está a *shalom*.

*Salomé*, entretanto, pauta-se por uma conflitiva "vontade de verdade", que se traduz na necessidade de desvelar ou desnudar aquilo que estaria por trás das máscaras e véus, oculto ou velado, e que a rigor mostra, inesperadamente, a máquina antropológica moderna: a violência da guilhotina revolucionária, a frieza do tecnicismo, a permanência do patriarcalismo, o



rigor da mesa de dissecação, revirada pelos surrealistas, ou a angústia ligada à ambivalência amor/morte, cerne da estética de Bataille. O poeta e pintor belga Jacques Lacomblez resgata o problema em um óleo onde reaparecem os três ícones, por sinal tão caros a Rodrigo de Haro, vela / falo / seio: *Salomé ou a Imagem em Questão* (1980). O cinema, não por acaso, proliferou Salomé: Theda Bara (1918), Hope Hampton (1920), Alla Nazimova (1922), Yvonne de Carlo (1945), Rita Hayworth (1953), Jessica Chastain (2013). Até Almodóvar tem um curta, *Salomé* (1978), em que a dança se torna, paradoxicamente, uma *corrida*, ao ritmo de *pasodoble* tradicional. A cena, velada, permite que Almodóvar atribua a Salomé a invenção do véu.

XVI

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 47 x 32 cm. Coleção Collaço Paulo



RODRIGO DE HARO

Logo no primeiro número de *A Revolução Surrealista* (1924), lemos:

*"Pela manhã, em todas as famílias, os homens, as mulheres e as crianças, se não têm nada melhor para fazer, contam seus sonhos uns aos outros. Estamos todos à mercê do sonho e devemos a nós mesmos a submissão ao seu poder em estado de vigília. É um tirano terrível vestido de espelhos e de relâmpagos. O que são o papel e a pena, o que é escrever, o que é a poesia diante desse gigante que tem os músculos das nuvens em seus músculos? Vocês estão aí gaguejando diante da serpente, ignorando as folhas mortas e as armadilhas de vidro, vocês temem por sua fortuna, por seu coração e seus prazeres e procuram, na sombra dos seus sonhos, todos os signos matemáticos que lhes tornarão a morte mais natural. Outros, e esses são os profetas, dirigem cegamente as forças da noite em direção ao futuro, a aurora fala por sua boca, e o mundo encantado se espanta ou se felicita. O surrealismo abre as portas do sonho a todos aqueles para quem a noite é avara. O surrealismo é a encruzilhada dos encantamentos do sono, do álcool, do tabaco, do éter, do ópio, da cocaína, da morfina; mas ele é também aquele que rompe as correntes, nós não dormimos, não bebemos, não fumamos, não aspiramos drogas, não nos picamos e sonhamos, e a rapidez das agulhas das lâmpadas introduz em nossos cérebros a maravilhosa esponja deflorada do ouro".*

Sonhadora, a figura do nosso desenho leva a mão direita ao sexo. É uma carícia. Avança. Mas a carícia não sabe o que busca, sendo que este não-saber é toda a sua essência. O toque é assim toque do sentido em sua absoluta abrangência e, portanto, toque de todos os sentidos (a mão esquerda levanta

o cálice). É uma sensualidade simultaneamente ativa e passiva, em que o tato sente sentir-se. Os dedos aparecem muito juntos, mas cada um deles tem a sua destinação. O polegar nos discrimina dos animais; o índice, raio de Júpiter, exhibe orgulhoso haptocentrismo e exerce, onímodo, a metafísica da presença; o dedo do meio, regido por Saturno, condensaria a lei do tato, se essa lei existisse; o dedo anular, apolíneo, a união harmoniosa de corpo e alma; o mindinho, mercurial, o gasto sem função, inoperante. A mão tateante nos encena todos os paradoxos da lei. É preciso tocar naquilo que está proibido tocar, vale dizer que, em toda lei, em seu centro mesmo, há um vazio ou loucura, que põe em contato duas esferas, tão conjuntivas quanto disjuntivas, porém, ambas abertas a mútua contaminação. Julga-se deus; mas constata-se animal. Seus dedos podem tocar de leve, apertar, afundar, cutucar, esfregar, apalpar, amassar, bater, beliscar, prender, afrouxar, balançar, bolinar. São o sentido. São a cultura.



XVII



Esta moça, em cima da mesa, dança uma tarantela. Martins Fontes, em *A Dança* (1919), nos diz que a *tarantela* começa sempre por um abafado tu-tuque, que aos poucos vai aumentando, até explodir num delírio sensualíssimo. Mário de Andrade acrescenta que a dançarina usa lenço na cabeça, brincos, um rosário no pescoço, corpete negro, que no desenho de Rodrigo de Haro não consegue reter os peitos, expostos despidoradamente, blusa e sandálias; ela dança com a mão direita na cintura e a mão esquerda erguida, com uma rosa entre os dedos. Aqui, na versão de Rodrigo, a rosa surge numa mão apoiada sobre a mesa e a direita da dançarina segura, de fato, um pandeiro, com lenço, cercada por três músicos.

Álvares de Azevedo já mencionara a tarantela em *Lábios e Sangue*, fragmento de *O Livro de Fra Gondicário*; em Portugal, aliás, surgiu também o nome *tarantana*, que acabaria denominando um toque de sinos, anunciando o sermão após as festas na igreja. Na Espanha, porém, a zarzuela *La Tempranica* (1900), de Gerónimo Giménez, incluiu uma ária picaresca, *La Tarántula É un Bicho mu Malo*; e mesmo Garcia Lorca, a partir dessa tradição, comporia uma música infantil, *La Tarara*.

Em *La Terra del Rimorso* (1961), o antropólogo italiano Ernesto de Martino analisou o tarantismo apuliano, peculiar fenômeno de cura ritual pela mordedura da tarântula, que deixa a vítima "atarantada". A análise mostrou que o hábito não respondia a um quadro psicótico convencional, nem mesmo respondia à mordedura de um arácnido venenoso (*Latrodectus*), o que forneceria um modelo de sugestão convulsiva e extática coletiva, característico no ritual catártico do tarantismo, hábito aliás, músico-coral-cromático, bastante complexo. O ritual da tarantela funcionaria, em poucas palavras, como o exorcismo desse fenôme-

no, a princípio circunscrito à península salentina, mas que, na perspectiva de Martino, implicava focar a "questão meridional" como um problema religioso, o de uma religião menor, mas não por isso menos religiosa, multissecular, e que, dada sua desagregação, que a condenava ao desaparecimento, encontrara, graças à tarântula, a resolução do conflito psicológico-existencial comunitário, ativando um *ethos*, isto é, uma vontade histórica de "vida em comum", que permitisse sair do isolamento neurótico, para assim participar de um sistema de fidelidades culturais e entrar, enfim, em uma rede de comunicações intersubjetivas, tradicionalmente enraizadas e socialmente compartilhadas. Em suma, o tarantismo seria a "religião do remorso", um humanismo impregnado de traços existencialistas, não muito diferente, por sinal, daquele que Lévi-Strauss mostrara na retórica dos *Tristes Trópicos*. Tal como de Martino explica em seu ensaio *Sul e Magia*, o tarantismo era assim uma resposta à estreiteza do tecnicismo e, acima de tudo, à pobreza de valores que tudo confundia com obscurantismo mágico, sem compreender, a rigor, a complexidade do momento mítico-ritual que subjaz à tarantela. Valem também, portanto, para as bruxas ilhoas, tema de alguns poemas de Rodrigo de Haro, as observações a respeito da tarantela. Afinal, o navio emoldurado, que vemos no fundo da cena, é um sinal de um complexo ritual transoceânico. "*Que sementes esmagam / silenciosas? Que naufrágios / programam soleares?*"



XVIII

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





*“Vivia diante de seu grande espelho sombrio, o famoso espelho cujo modelo ela mesma havia desenhado...Tão confortável era, que apresentava umas saliências onde apoiar os braços de maneira a permanecer muitas horas diante dele sem se cansar. Podemos conjecturar que, tendo acreditado desenhar um espelho, Erzsébet traçou a planta de sua morada. E agora compreendemos por que só a música mais arrebatadoramente triste de sua orquestra de ciganos ou as arriscadas partidas de caça ou o violento perfume das ervas mágicas na cabana da feiticeira ou – sobretudo – os subolos inundados de sangue humano puderam iluminar nos olhos de sua cara perfeita algo a modo de olhar vivente. Porque ninguém tem mais sede de terra, de sangue e de sexualidade feroz do que estas criaturas que habitam os frios espelhos. E a propósito de espelhos: nunca puderam ser esclarecidos os rumores acerca da homossexualidade da condessa, ignorando-se tratar-se de uma tendência inconsciente ou se, ao contrário, aceitou-a com naturalidade, como um direito a mais que lhe correspondia. No essencial, viveu submersa em um âmbito exclusivamente feminino. Não houve senão mulheres em suas noites de crimes. Depois, alguns detalhes são obviamente reveladores: por exemplo, na sala de torturas, nos momentos de máxima tensão, costumava introduzir ela mesma um círio ardente no sexo da vítima. Também há testemunhos que falam de uma luxúria menos solitária. Uma criada assegurou no processo que uma aristocrática e misteriosa dama vestida de mancebo visitava a condessa. Em uma ocasião as descobriu juntas, torturando uma moça. Mas se ignora se compartilhavam outros prazeres que os sádicos. Continuo com o tema do espelho. Embora não se trate de explicar esta sinistra figura, é preciso se deter no fato de que padecia do mal do século 16: de melancolia.*

*Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto; nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia. Este gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se. Mas existem remédios fugidios: os prazeres sexuais, por exemplo, por um breve tempo podem apagar a silenciosa galeria de ecos e de espelhos que é a alma melancólica. E mais ainda: até podem iluminar esse recinto enlutado e transformá-lo em uma espécie de caixinha de música com figuras de vivas e alegres cores que dançam e cantam deliciosamente. Depois, quando a corda acabar, será preciso retornar à imobilidade e ao silêncio. A caixinha de música não é um meio de comparação gratuito. Acredito que a melancolia é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado. Enquanto lá fora tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, lá dentro há uma lentidão exausta de gota d'água caindo de tanto em tanto. Daí que esse lá fora contemplado do lá dentro melancólico resulte absurdo e irreal e constitua ‘a farsa que todos temos que representar’. Mas por um instante – seja por uma música selvagem, ou alguma droga, ou o ato sexual em sua máxima violência –, o ritmo lentíssimo do melancólico não só chega a se conciliar com o do mundo externo, como o ultrapassa com uma desmesura indizivelmente feliz; e o eu vibra animado por energias delirantes.”*

Alejandra Pizarnik – *A Condessa Sangrenta* (1971).

A tela de um cinema-teatro está exibindo um filme de vampiros. Como observa Rose Sélavy, o alter ego de Marcel Duchamp, o espelho aprisiona os

espectadores e os retêm fechados. Eles se mantêm fascinados ali defronte. Eles são absorvidos, separados da realidade, e apenas com o seu vício mais caro, a vaidade. Outro surrealista, Pierre Mabille, estampa, no penúltimo número da revista *Minotaure* (1938), um texto intitulado, precisamente, *Espelhos*:

*“Os espelhos, no mistério de suas superfícies lisas semelhantes a águas calmas e sólidas, evocam os problemas fundamentais: a identidade do eu, os caracteres da realidade. Em frente ao espelho, o animal não crê em uma imagem virtual e menos ainda em seu reflexo. Ele vê imediatamente uma inesperada disposição para o jogo ou para a luta. A confiança animal a respeito dos sentidos é tal que a hipótese de uma ilusão não aflora em sua mente. O choque contra o vidro o espanta e o coloca em uma prudente reserva. A criança espontaneamente age da mesma maneira. Entretanto, a construção particular do homem, a instrução dos adultos, a multiplicação das experiências, lhe permitem superar os primeiros desvios. Criou-se o hábito através de sólidas associações de que a imagem projetada é reconhecida como sendo a nossa. Esta associação, essencial para o espírito, é, entretanto, suscetível de se alterar. Não é preciso pedir exemplos raros à patologia. Quem de nós, comovidos ou cansados, não foi tomado por um terror fugitivo, percebendo em um espelho seus traços repentinamente tornados desconhecidos, inquietantes ou absurdos?”*

Esse espelho que é a tela, prótese de sensibilidade, capta e retém as sombras que nos constituem. Somos espectros. Mabille, portanto, não duvida, como Borges, das relações entre arte e magia.

*“Procura-se, desde as origens, seguir os contornos da sombra, captar o reflexo, representar as coisas e as pessoas. Assim, nasceram juntas a arte e a magia. O ato mágico supõe a substituição do simulacro da pessoa, tem*

*por alvo fazê-lo suportar o que não se pode ou o que não se ousa fazer àquela. Os obstáculos tendentes ao afastamento, no tempo ou no espaço, tendentes à sociedade, desaparecem desde que se possua a representação qualificada, ou seja, consagrada e sobre a qual se pode agir. Além disso, a ambição do mago é de descobrir o nome e a imagem das forças naturais cuja presença lhe parece evidente no universo (deuses ou semideuses dos rios, das terras e do céu), mas que os sentidos não podem atingir. Não existe curiosidade supérflua, apenas a esperança de um poder humano crescente. O princípio permanece o mesmo: possuir a figura, agir sobre ela para ter a razão dos fenômenos”.*

Que filme essas pessoas estão assistindo? Nos primórdios do cinema, o mesmo Meliès filmou *A Mansão do Diabo*. Murnau fez em 1922 o *Nosferatu* e Lon Chaney protagonizou, em 1927, *London after Midnight*. Em 1931, o vampiro de Dusseldorf ganha voz com *M.* de Fritz Lang, enquanto Bela Lugosi estreia, enfim, como *Drácula*. Em *L'Atalante* (1934), Jean Vigo faz o pai da fábula conservar um par de mãos decepadas. Os surrealistas foram fascinados por vampiros, lembremos da resenha *Fantomas, les Vampires, les Mystères de New York* (1927) de Robert Desnos, ou da gravura *O Beijo do Vampiro* (1934) de Max Ernst. Gherasim Luca, um maneirista surrealista de Bucarest, publica uma obra característica dos princípios O.O.O. (objetos objetivamente oferecidos), que são portadores de fenômenos misteriosos, pautados pelo acaso objetivo. Com eles propõe uma *objetanálise*, que consiste numa montagem não-edipiana desses fragmentos. Um deles é *O Vampiro Passivo* (1945). Na exposição internacional do surrealismo de Paris (1938), o austríaco Wolfgang Paalen apresenta um manequim que, como a figura de Rodrigo de Haro, é coroado por um morcego.



XIX

Rodrigo de Haro. *Visita*, 1964  
Esferográfica preta sobre papel. 31,9 x 21,7 cm. Coleção Collaço Paulo





Um pensador de ascendência portuguesa, Baruch Spinoza, afirma, no capítulo 12 do *Compendium Grammatices Linguae Hebraeae*: “*Sed quia saepe evenit, ut agens et patiens una eademque persona sit, necesse fuit Hebraeis novam et septimam infinitivorum speciem formare, qua actionem exprimerent ad agentem et patientem simul relatam, hoc est, quae formam activi et passivi simul haberet. Ideoque necesse fuit aliam infinitivorum speciem excogitare, quae actionem exprimeret ad agentem sive causam immanentem relatam*”. A ideia retorna no capítulo 20, quando argumenta que os nomes infinitivos ou nomes de ação exprimem uma ação relacionada ora a um agente, ora a um paciente: assim o fato de alguém visitar refere-se ao agente e o fato de alguém ser visitado refere-se ao paciente. Nasce assim o conceito de verbo reflexo ativo, que toca na questão bem mais complexa da causa, a causa imediata ou imanente.

Giorgio Agamben avalia a observação de Spinoza como uma poderosa meditação ontológica em que agente e paciente se identificam e equivalem. A esfera da ação de si para consigo corresponde, na forma singular, a uma ontologia da imanência, movimento de autoconstituição e autoapresentação do ser, em que não só agente e paciente aparecem indiscerníveis: mesclam-se, indeterminadamente, sujeito e objeto. A ideia terá consequência na biopolítica e no uso dos corpos. Diferenciando, já em Dante, amor de uso, Agamben afirma que o amor é, de certo modo, a afeição que se recebe do uso, que é sempre uso de si, e permanece, parcialmente, dele indiscernível. No conceito de *uso da coisa amada*, o genitivo é, alternativamente, subjetivo e objetivo, o que permite concluir que o sujeito-objeto não é outra coisa senão amor, por ele definido, em *Ideia da Prosa*, nestes termos: “*Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho,*

*distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada*”.

Reparemos na mulher. Os laços do vestido simulam *lábrys*, os machados da dupla lâmina, que os romanos conheciam como *bipennis*. Era atributo da deusa Deméter ou Artemisa, deusa da Terra. Símbolo de sociedade matriarcal, tornou-se, a partir dos anos 1970, signo de lutas lésbicas. Nada inocentes, as visitas de Rodrigo de Haro nos colocam, portanto, a questão da relação entre transcendência, o valor separado e isolado, e imanência, o valor comunitário, possuído pelo universo em si mesmo. A situação corre paralela ao problema da relação entre ontologia e praxis, entre ser e ação. O valor separado, digamos assim, ideal-romântico, é uma *ousía*, isto é, uma substância, o motor imóvel do universo, ao passo que o valor imanente é uma relação, a hierarquia e ordem que regem o universo, que é consequência da atividade do valor separado, fruto da ação de ordenar, produto, em suma, da política.

XX

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 46 x 31,3 cm. Coleção Collaço Paulo





Neste desenho, variante de “Visita”, o plano da imanência sobre o qual se constitui a experiência política do presente consiste na desapropriação da linguagem operada pelo Estado espetacular. Enquanto na primeira imagem, que ainda se apresentava como *visita*, o estranhamento da ação comunicativa descansava num pressuposto que funcionava como fundamento compartilhado (a nação, a linguagem, a religião, a origem açoriana, portanto, portuguesa e, em última instância, hebraica), na cena contemporânea, é essa mesma comunicação, a da linguagem, que se tornou uma esfera autônoma, com a mesma velocidade com que se metamorfoseia em elemento essencial do novo ciclo produtivo. A desapropriação da linguagem não para de se tecer, é um gigantesco tear. Como assinalam Deleuze e Guattari, voltar-se-para não implica somente se desviar, mas enfrentar, virar-se, retornar, perder-se, apagar-se. Mesmo o negativo produz movimentos infinitos: cair no erro, bem como evitar o falso, deixar-se dominar pelas paixões, bem como superá-las. Diversos movimentos do infinito são assim misturados uns aos outros até que, longe de romper o Uno-Todo do plano de imanência, constituem sua curvatura variável, as concavidades e as convexidades, do acontecimento. Daí que, paradoxalmente, aquilo que impede a comunicação seja, assim, a própria linguagem, os usos que dela fazemos, e que separam os sujeitos daquilo mesmo que os une.

A figura masculina é uma réplica de Spock, a personagem de *Star Trek (Jornada nas Estrelas)*. As orelhas luciferinas da personagem, mais do que de um habitante de Vulcano, nos remeteriam a uma instância diabólica, o que, inicialmente, despertou a recusa da NBC; mas o rápido sucesso do artifício fez a produtora do seriado desistir. Spock é uma personagem tão ambivalente quanto a cultura de massas: critica a ordem, mas por outro lado, atua como um agente social de naturalização rotineira. Em um dos episódios, *The Way to Eden*, o gru-

po desembarca num planeta venenoso, que julgam ser o Éden, como repisando a ilusão de Colombo de ter chegado à Índia, ou ao Paraíso. Após o resgate pela Enterprise, Spock se enturma com um grupo potencialmente revolucionário, a tal ponto que o roteirista o define como um Jimmy Hendrix intergaláctico, um roqueiro cercado por um bando de pseudo-hippies espaciais. Na segunda visita de Haro, destaca-se um relógio, à maneira dos de Torres-Garcia, apontando a irredutível heterocronia do conjunto que, mesmo com o teclado do piano à vista, não consegue transmitir familiaridade.

Em outro episódio da série, *Is There In Truth No Beauty?* vemos, na relação entre Spock e o embaixador medusino, uma afeição compacta, uma alteridade imanente que configura um tornar-se outro do mesmo, a ponto de a personagem admirar-se por aquilo “que vocês chamam de linguagem”. A linguagem é um vírus, um elo de total dependência. “*Mas existe alguém que realmente a domina? Ora, antes de tudo, a solidão. Vocês são tão sozinhos. Vocês vivem suas vidas nessas conchas de carne. Contidos em si próprios, separados. Quão solitários vocês são. Que solidão terrível*”.

Georges Canguilhem já dizia, em 1962, que a emergência do monstro questiona a capacidade da vida para impor a ordem. Antonio Negri e os filósofos da biopolítica nos mostraram, mais tarde, que o monstro é sempre político porque ele afirma a potência imanente da vida, contra e para além das tentativas de normalização, com o intuito de adequá-la a pautas eugenésicas. O Spock de Haro explora e afirma, portanto, a potência de variação dos corpos contra os imaginários da coerção normativa. O antimundo das duas visitas não passa de um mundo imaginário, que é, como previra Canguilhem, vertigem e desordem do monstruoso.

XXI





*Sem troca de sangue  
nenhuma muralha  
será rompida e toda frater-  
nidade impossível sem o grito.*

Rodrigo de Haro - *O Grito* in *Folias do Orinitorinco* (2011).

De *O Grito* (Skrik, 1893) de Edward Munch conhecemos várias versões, inclusive uma gravura, preto e branco, na *Revue Blanche* (1895), que lhe deu projeção icônica. Vê-se, no primeiro plano, um corpo sinuosamente informe. É uma figura andrógina, quase desumana, sem qualidades. O rosto tem forma de pera invertida. Careca, a figura aperta as faces com as duas mãos. Tapa-se as orelhas. Grita, mas não quer ouvir. Tem um aspecto cadavérico; Munch, aliás, pintou um autorretrato em que o braço é de esqueleto, além de várias outras telas onde o esqueleto retorna.

Robert Rosenblum lançou a hipótese de sua gênese residir numa múmia da cultura peruana chachapoya, exibida no museu do Trocadero desde 1882. Em todo caso, a boca do homem que grita é uma elipse escura; o nariz são dois pontos pretos, enquanto os olhos surgem apenas sugeridos, em cor apenas um pouco mais clara que o ocre esverdeado dominante no rosto. Há, no conjunto, uma enorme vibração muda, que ressoa com o grito abissal vindo das profundezas do homem. Mas esse grito, sendo surdo, é ainda mais tenso e assustador, pois ninguém poderá perceber qualquer alteração no corriqueiro e banal, a começar pelas duas figuras ao fundo. Na tensão entre o desespero do rosto contorcido e o isolamento da indiferença comunitária, a figura tem sido interpretada, nietzscheanamente, como símbolo do homem moderno, para quem Deus morreu e o materialismo não fornece consolo.

Munch parece dissolver, de fato, com sua figura urrando, a dicotomia existente entre o homem e a coisa para, a seguir, expandi-la ao conflito entre o orgânico e o inorgânico. O conjunto sente, o homem grita, o mundo vibra e nós, ao ver a tela, vibramos com ela. O grito não é portador de palavras com significado, mas apenas de sons que buscam um sentido. Coincidentemente, o grito de Elza, a institutriz alemã de *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), dando um basta, em êxtase, em plena Floresta da Tijuca, é um claro sinal de apropriação modernista de Munch.

O desenho de Rodrigo de Haro, conservando a cabeça em forma de pera, usa uma linguagem de quadrinhos para representar um homem de barba incipiente, traços pesados, echarpe no pescoço, flor na lapela, anel no mindinho. A figura, desdobrada de esquerda à direita, vai paulatinamente se desfazendo.

Em 1974, a capa do catálogo *Arte Conceptual Frente al Problema Latinoamericano* (Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, 1974) reproduz um trabalho do artista francês Marcel Alocço, intitulado *America Deterioration*. Provavelmente inspirado numa anamorfose que se pode ver no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, *L'Amérique* (1740), a palavra *América* nela se reproduz sete vezes. A superior é uma tipografia extremamente nítida, que se vai borrando nas inferiores, até chegar à sétima, que não passa, na base, de ser uma massa confusa e indiferenciada. Em uma carta a Marcel Alocço datada de 1993, Michel Butor vê, em seu trabalho, uma ação de desmantelamento, embora não de corte ou rasgão (*"Ni découpure ni déchirure"*). Há com efeito uma meticulosa separação de peças, conforme a técnica ancestral do bordado. E isso estabelece uma continuidade entre duas regiões, duas imagens de extrações bem diversas. Essas marcas, assinala Butor, constituem um alfabeto geral da nossa cultura,



graças ao qual Alocco se entrega a um jogo de paciência, tal como uma vidente ou cartomante, em relação ao futuro.

O desenho de Rodrigo de Haro é datado de 1964. Data nada trivial. O grito aí representado é uma tentativa de expandir o campo da política, alargando também o espaço da indecidibilidade estrutural, o que gera as condições para um aumento da esfera de decisão. A ambiguidade do gesto não deriva das tentativas, conscientes ou não para o artista, mal ou bem-sucedidas para a sociedade, de vincular significantes a discursos antagônicos. Um significante é desmantelado quando desligado de um significado específico, daí que ele passe a simbolizar uma longa cadeia de significados equivalentes. É este desmantelamento e posterior deslocamento da função significante que constitui o símbolo, cujo horizonte teleológico permanece sempre em aberto. Um homem grita e sua silhueta se reproduz quatro vezes. A origem, se começamos a ler de esquerda à direita, é uma imagem tão completa como banal. Cada uma das três variantes posteriores, cada vez mais à direita, é maior do que a anterior, mas, em compensação, vai perdendo traços. Na segunda, ainda vemos o céu da boca. A terceira quase não tem desenho dos lábios. Na quarta, há apenas um olho, cego, vazio, em negro. De Haro procedeu a um desmantelamento, tal como, mais tarde, faria Alocco, tal como começava a fazer o regime.

XXIII

Rodrigo de Haro. *Sem Título*, 1970  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo





*Homo homini lupus (Plauto, Asinaria, segundo século antes de Cristo).*

*"Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.*

*- Para a casa de vovó – ela respondeu.*

*- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?*

*- O das agulhas.*

*Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa.*

*Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.*

*Pam, pam*

*- Entre, querida.*

*- Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.*

*- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.*

*- A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: 'Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!'*

*Então, o lobo disse:*

*- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.*

*- Onde ponho meu avental?*

*- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.*

*Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:*

*- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.*

*Quando a menina se deitou na cama, disse:*

*- A vovó! Como você é peluda!*

*- É para me manter mais aquecida, querida.*

*- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!*

*- É para carregar melhor a lenha, querida!*

*- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!*

*- É para me coçar melhor, querida!*

*- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem?*

*- É para comer melhor você, querida!*

*E ele a devorou."*

Robert Darnton - *O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da Cultura Francesa* (tradução Sonia Coutinho, 1986).

Retrato de um banquete totêmico. Nessa história, de fontes medievais, o lobo tira a vida da vovó e, mais tarde, com a carne do sacrifício, oferece um banquete, do qual Chapeuzinho participa fartamente. A seguir, o lobo alimenta-se também da carne de Chapeuzinho Vermelho. A fábula explica-se, segundo Darnton, porque sendo obrigados a deixarem os filhos sozinhos em casa, os camponeses medievais urdiram uma trama assustadora, de final trágico, para evitar que seus filhos fossem para as perigosas florestas, na ausência dos pais.

A fábula, retomada por Rodrigo de Haro, encena o recorrente paradoxo do moderno, que admitindo a existência de uma tradição ocidental, que neste caso remonta, entre outros, a Perrault, mesmo com elementos orientais, como o gato

preto, egípcio, busca, porém, reinventar a metafísica do próprio específico (um quarto de dormir aconchegante, que embala os sonhos mais acomodados, visitado pelas borboletas da primavera e do renascimento), concebido como uma cota desgarrada que, de algum modo, conserva a memória do desgarramento originário. Trata-se de um gesto dúplice que, de um lado, quer se reapropriar do melhor da cultura universal, a necessidade pedagógica de correção, lançada paradoxalmente ao pior dela mesma, seus desvios e perversões, sua cobiça e ganância, a partir da situação ambivalente de todo confim. O lobo antropofágico constrói, assim, uma diferença, mas também procura, com o disfarce e a adequação postiça, um modo específico de ser ele mesmo. Ele não devora a substância da velha, nem a da neta. Mas se não é a matéria, uma vez que ele apenas praticou um canibalismo ritual, o lobo incorporou tão somente a posição social do outro, isto é, sua relação face ao devorador, e portanto, sua própria condição de inimigo.

Nas pegadas de Plauto, em sua peça *O Homem e o Cavalo* (1935), Oswald de Andrade nos apresenta, tal como a velha de Rodrigo de Haro, uma personagem crucial, a Verdade, muito arcaica e ancestral, que logo se manifesta:

*"Eu sou a Verdade! Sou a defesa da espécie. Da humanidade pobre que habita um planeta milionário. Fui a geografia de Ptolomeu e a geometria de Euclides. No meu caminho tortuoso, ensombrado e dialético, fui sempre a certeza dos que trabalham. Fui a voz dos profetas bíblicos que mandaram arrasar a Babilônia capitalista. Morei nas Catacumbas. Fui o platonismo e a patrística, enquanto se conservaram fiéis as reivindicações sociais de seu tempo. Compareci ao tribunal de Galileu. Humanista no século 16, eu vinha das batalhas populares da Idade Média, onde fui a força rude dos camponeses e a consciência de Albi. Estive na caravela de*

*Vasco da Gama. Acompanhei a travessia de Colombo. (...) Subi à fogueira de Bruno e à de Servet. Morei com os alquimistas. Fui companheira de Cromwell e assisti à agonia de Marat. Preparei o advento da Máquina. Flama do socialismo utópico, fui a base do socialismo científico. Morei na cabeça genial de Hegel e na de Feuerbach. Hoje sou a física de Einstein e a ciência social de Carlos Marx!"*



XXIII

Rodrigo de Haro. *Alma*, 1970  
Nanquim sobre papel. 46,5 x 32 cm. Coleção Collaço Paulo





Em *58 Indícios sobre o Corpo* (2006), Jean-Luc Nancy define o corpo como uma alma. *"Uma alma enrugada, gordurosa ou seca, peluda ou calosa, áspera, flexível, estalejante, graciosa, flatulenta, irisada, nacarada, supermaquiada, coberta de organdi ou camuflada em cáqui, multicolor, coberta de graxa, de chagas, de verrugas. É uma alma em acordeão, em trompete, em ventre de viola."*

Alma está cercada de gatos, salvo engano, sete. Os surrealistas foram fascinados por animais. Não esqueçamos que uma das suas principais publicações, a revista *Minotaure*, era conhecida por sua *"tête de bête"*. Assim, Breton, Éluard ou Desnos achavam que os gatos riam. E muitos outros animais, sem contar os fantásticos, como dragões ou quimeras, nem mesmo os empalhados, que não faltaram, por exemplo, na exposição de 1947, adquiriram, a seus olhos, prestígio aurático, não raro em metamorfoses, tais como a de Magritte ilustrando os *Cantos de Maldoror*. Podemos assim lembrar o gafanhoto (*O Grande Masturbador*, 1929) de Salvador Dalí; o cavalo (*O Cavalo Morto*, 1927) de André Masson; o pássaro (*Monumento ao Pássaro*, 1937) de Max Ernst; a águia (*A Hora Perigosa*, 1942) ou, precisamente, o gato (*O Milagre*, 1967), estes dois últimos, da surrealista tcheca Marie Čermínová, conhecida como Toyen. Paul Éluard, em *Os Animais e seus Homens* (1920, edição com cinco desenhos de André Lhote) traça um perfil do gato, *"bien trop grosse bête"*:

*Para pousar não mais que um dedo  
O gato é um animal por demais grande.  
Sua cauda contorna a cabeça,  
Contorce-se num círculo  
E rende-se à carícia.  
Porém, à noite, o homem vê seus olhos*

*Cuja palidez é o único atributo.  
Eles são muito grandes para se esconder  
E bem graves para o vento perdido do sonho.*

*Quando o gato dança  
É para isolar sua prisão  
E quando ele pensa  
Não vai além do limite de seus olhos.*

Em *O Animal que Logo Sou* (2002), Jacques Derrida propõe como objeto de reflexão o constrangimento de ser visto nu, através do olhar distraído de seu gato de estimação.

*"Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extralúcido. É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável. No centro ótico de uma tal reflexão se encontraria a coisa*



– e aos meus olhos o foco dessa experiência incomparável que se chama nudez. E que se acredita ser o próprio do homem, quer dizer, estranha aos animais, nus como são, pensamos então, sem a menor consciência de sê-lo. Vergonha de quê, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de vergonha? E por que esta vergonha que enrubesce de ter vergonha? Sobretudo, deveria eu precisar, se o gato me observa nu de face, face a face, e se estou nu aos olhos do gato que me olha da cabeça aos pés, diria eu, apenas para ver, sem se privar de mergulhar sua vista, para ver, com vistas a ver, em direção ao sexo. Para ver, sem ir lá ver, sem ainda tocar nele, e sem lhe dar uma mordida, embora essa ameaça permaneça à flor dos lábios ou na ponta da língua. Acontece aí alguma coisa que não deveria ocorrer – como tudo que ocorre, em suma, um lapso, uma queda, uma falha, uma falta, um sintoma (e sintoma, vocês sabem, quer dizer também a queda: o caso, o acontecimento infeliz, a coincidência, o fim do prazo, a má sorte). É como se, há pouco, eu tivesse dito ou fosse dizer o interdito, alguma coisa que não se deveria dizer. Como se por um sintoma eu confessasse o inconfessável e como se diz, eu tivesse querido morder a minha língua.”

XXIV





RODRIGO DE ARO  
-ARO



*“Um mágico costumava divertir as pessoas com o seguinte truque. Tendo ventilado corretamente o quarto, fechadas as janelas, inclinava-se sobre uma enorme mesa de mogno e pronunciava, com cuidado, a palavra mosca. Imediatamente, uma mosca se passeava no meio da mesa, apalpando o verniz com seu bico e esfregando as mãos como qualquer mosca natural. Então, mais uma vez, o mágico inclinava-se sobre a mesa e pronunciava a palavra mosca. E o inseto, rijo, caía de costas, como fulminado. Ao observar o cadáver com uma lente, só víamos sua casca, vazia e seca, que não tinha víscera alguma, nenhum humor, nenhuma luz nos olhos múltiplos. O mágico contemplava, então, seus convidados, com olhar modesto, buscando os cumprimentos, que de praxe lhe eram concedidos.*

*Sempre achei esse truque muito miserável. Como acabava? De início, nada havia, e no final, apenas um cadáver de mosca. Bela façanha! Era preciso, a seguir, se desfazer dos cadáveres, muito embora uma antiga admiradora do mágico os colecionasse, quando conseguia, furtivamente, recolhê-los.*

*Desmentia-se a regra de que “não há duas sem três”. Esperávamos que proferisse, pela terceira vez, a palavra mosca, eliminando, sem rastros, o cadáver do inseto. Tudo teria retornado ao que era no início, salvo em nossa memória, já bastante carregada.*

*Devo esclarecer que era um mágico bastante medíocre, um fracassado que, depois de ter praticado, tanto na poesia quanto na filosofia, com tão pouca felicidade, transferira suas ambições à arte da prestidigitação, porém, mesmo ali, continuava a faltar alguma coisa.”*

René Daumal – *A Palavra e a Mosca* (1943).

A poesia, tal como o progresso, só vale se for para todos. O poeta Léon-Gabriel Gros, crítico de poesia na revista *Les Cahiers du Sud*, solicita a René Daumal um texto sobre poesia e pensamento. Daumal hesita. Não quer produzir, à maneira de Valéry, mais um ensaio sobre a questão; nem acha o assunto favorável para um poema. Opta, então, pelo apólogo da palavra e da mosca. No caso de Daumal, a rara mosca que ele perseguiu materializou-se no pensamento não dualista (escreveu, sobre o particular, um ensaio decisivo sobre Spinoza) e no pensamento oriental, ao que teve acesso através de Gurdjeff. O uso das drogas inspirou *Une Expérience Fondamentale* (1930), ensaio que expande sua compreensão para-racional. Contribuiu, entre os surrealistas, com a abordagem mística de *Le Grand Jeu* (o grande jogo), reconhecível no conceito de *point sublime*, o ponto de condensação de todos os contrários, de André Breton. Imitando o gesto introduzido por Alexandre, o Magno, a partir da Pérsia, i.e. a genuflexão, as duas cabeças do cavaleiro, que não é outro senão o artista, são, precisamente, poesia e pensamento, ambas neutralizadas, porém, potencializadas. O artista bicéfalo é uma forma do acéfalo.

A dualidade ou a multiplicidade das cabeças, explicava Georges Bataille em sua revista *Acéphale* (1936-7), tende a realizar, num mesmo movimento, o caráter *acéfalo* da existência, pois o princípio mesmo da cabeça é redução à unidade, redução do mundo a Deus. O *acéfalo* exprime mitologicamente a soberania votada à destruição, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano, que é todo ele, “morte de Deus”. O mundo, portanto, é jogo, um grande jogo, e não estado ou dever.



Um dos aforismos de *Memoráveis* de Daumal pede, precisamente, ao leitor para se lembrar da bela miragem dos conceitos, e das palavras comoventes, palácio de espelhos construído num subsolo. É bom se lembrar, acrescenta, do homem que veio, quebrou tudo, pegou a mão, tosca, do leitor e arrancou-o dos seus sonhos, fazendo ele se sentar sobre os espinhos, em pleno dia. E, acima de tudo, lembrar que ninguém sabe mais como se lembrar.

*No mês da pimenta não estarei aqui*

*Porque sou um cavaleiro cego*

*Levo-me pelos caminhos*

*Pelos soturnos trigais do medo*

*Bem seguras em minhas mãos*

*Dá-me tuas rédeas bem frias.*

Rodrigo de Haro – *O Cavaleiro Cego*.

XXV

Rodrigo de Haro. *Virus Vincit*, 1970  
Nanquim sobre papel. 46,9 x 32,2 cm. Coleção Collaço Paulo





Ao longo dos séculos 16 e 18, a ideia de que *virtus omnia vincit*, formulada por Tito Lívio, tornou-se um lugar comum moralizante. A *virtus* é um valor ligado à virilidade, a excelência, a coragem, o mérito ou a energia. Aponta à destreza do homem (*vir*) e à sua força (*vis*), que o facultam para a vida familiar, cujo maior representante é o *pater famílias*, que sempre antepõe o bem coletivo (ou *res publica*) à fruição individual. Só na República romana é que a *virtus* passa a conotar *nobilitas*, o que se traduzia em liderança natural, como acasalamento de *virtus et ingenium*. Cícero, porém, é o primeiro político romano em sublinhar que *virtus* é atributo dos *homines novi*, o que se plasmou, pragmaticamente, como *moribus, non maioribus*, isto é, sintonia com os costumes, mas não com os mais velhos. Contudo, a *virtus* não é um atributo para ficar escondido, mas, muito pelo contrário, para ser ostentado, porque ela se associa ao poder e ao império.

Mas atenção que, no desenho, aquilo que vence não é a *virtus* e sim o *vírus*, ou seja, o veneno. Desde o século 14, virulento é o tóxico portador de veneno. É o que proclama, no desenho, uma mulher de peitos nus e admonitório dedo em riste. O mordomo, cujas feições lembram as do próprio artista, segura uma boneca, quase um amuleto vudu, que duplica a figura devassa. Derrida associou a droga, *virus*, não só com a problemática do *pharmakon*, mas com a lógica desconcertante da repetição.

No *Fedro*, a escrita é apresentada perante o poder como um *pharmakon* benéfico porque, ao menos essa é a pretensão de Theuth, ela permite repetir, portanto, relembrar, como auxiliar da anamnese. "*Este é um ramo do conhecimento, ó rei, que tornará os Egípcios mais sábios e de melhor memória. Na verdade, foi descoberto o remédio da memória e da sabedoria.*" Ao que o rei responde: "*Ó engenhosíssimo Theuth, um homem é capaz de criar os fundamentos de uma arte,*

*mas outro deve julgar que parte de dano e de utilidade possui para quantos dela vão fazer uso. Ora tu, neste momento, como pai da escrita que és, apontas-lhe, por lhe queres bem, efeitos contrários àqueles de que ela é capaz. Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, recordar-se-ão de fora, graças a sinais estranhos, e não de dentro, espontaneamente, pelos seus próprios sinais. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória (mneme), mas para a recordação (hipomnese)".* O *pharmakon* da escritura é apenas o auxiliar mnemotécnico de uma memória irrelevante, vinculada com o esquecimento, o simulacro, a repetição censurável, o falso testemunho, mas nunca com a anamnese e a verdade (*veritas*). O poder desconfia, assim, dessa droga que não conduz a uma memória autêntica, mas à irresponsabilidade da arte. *Virus vincit* significa, portanto, a arte, por meio da escrita, vence e derrota a morte.

Entretanto, e paradoxalmente, longe de me deter no espaço superior, apontado pela figura libertina, detenho-me ao res da tábua. Do lado do vaso, com uma flor, alegoria da *vanitas*, fragmento de vida colhido na dispersão de dejetos, há um inseto, uma pequena aranha. Diz a tradição que a deusa Atena desafiou Aracne a uma disputa para dirimir qual delas era a mais esperta na arte da tecelagem. Alguns autores afirmam ter havido empate; outros, no entanto, a maioria aliás, corroboram a vitória de Aracne. Ferida no orgulho, Atena vingou-se da concorrente transformando a vitoriosa numa aranha, já que Aracne teria ousado reproduzir, numa tapeçaria, os amores ilícitos de seu pai, Zeus, dentre eles, sua transformação em touro para raptar a ninfa Europa.

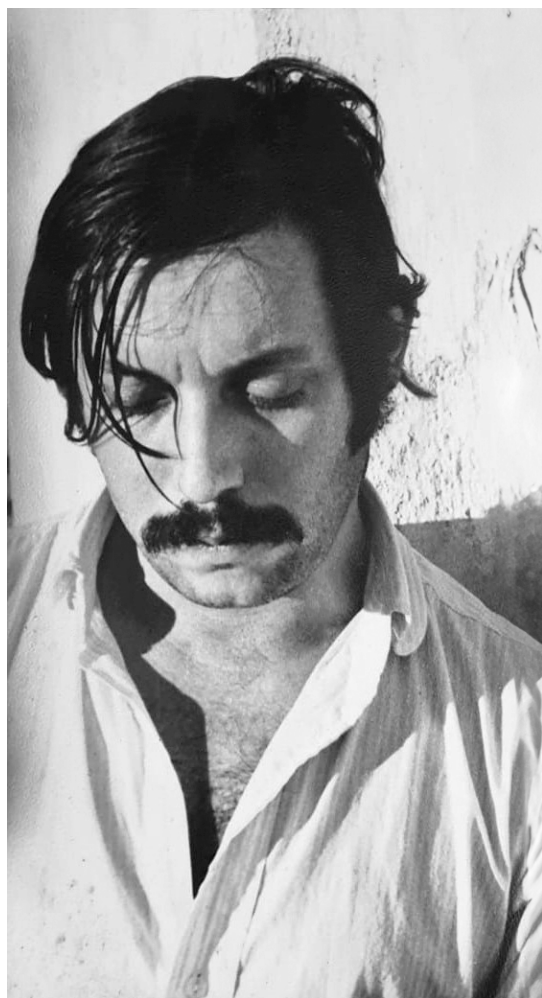
A questão foi muito apreciada pelos moralistas clássicos. Juan de Valdés Leal compôs uma *Alegoría de la Vanidad* (Wadsworth Atheneum Museum of Art,

Hartford, Connecticut), em que um anjo aponta para uma representação do Juízo Final. Diante dele, há uma mesa em que se amontoam os símbolos do poder, uma esfera armilar, um compasso, uma esquadra e vários livros. Quatro objetos definem inequivocamente a mescla heteróclita como uma *vanitas*: um relógio; o volume *De la Diferencia entre lo Temporal y lo Eterno* do teólogo jesuíta Juan Eusebio Nieremberg; uma caveira coroada de louros; e o *putto* fazendo bolhas de sabão, que caem sobre um livro aberto em que detectamos uma estampa de Vicente Carducho, representando a cena antes descrita. À margem dessa cena, Valdés Leal estampou sua assinatura, num jogo desmesuradamente barroco, em que a pintura se situa em meio às coisas vãs, muito embora Valdés não hesite, igualmente, em proclamar-se autor dessa alegoria, com a mesma certeza com que o anjo aponta a cena do Juízo Final, para assinalar o inexorável destino da humanidade. O poder icônico da imagem de Carducho redobra-se, então, com a assinatura de Valdés Leal. “Que vaidade a da pintura, escreveu Pascal, nos *Pensamentos*, que atrai a admiração pela semelhança com coisas cujos originais não são admirados”, ideia aliás já expressa por Plotino e por Platão (*República*, X), que retorna em muitas outras *vanitates*, dentre elas, os *memento mori* de Hendrick Hondius ou os *trompe l’oeil* de Bernardo Llorente Germán, no Louvre. Em *La Peinture Moderne et le Secret Mal Gardé* (1944), Jean Paulhan definia o pintor como aquele artista que desiste de comentar. Projeta-nos ao espaço, em vez de o explicar para nós. Participa da experiência, porém, sem descrevê-la, e, portanto, cala, consente, silencia, daí que a natureza-morta, em inglês, defina-se como silêncio: *still-life*.



## RODRIGO DE HARO

### Breve biografia



Rodrigo de Haro na década de 1970 por Gilberto Gerlach

Homem multifacetado, dono de uma erudição sem igual, artista visual e poeta, Rodrigo Antonio de Haro (1939- 2021) nasce em Paris, na França, e chega ao Brasil, com os pais Martinho (1907-1985) e Maria Palma de Haro (1914-2000), com um ano de idade. Inicialmente o casal instala-se no Planalto Serrano de Santa Catari-

na, onde a família desfruta o dia a dia da estância, entre o ateliê e os afazeres campestres até 1942, quando vem morar em Florianópolis (SC). O menino Rodrigo carrega a experiência hierática do interior, sobretudo o silêncio que se impregna nas telas pintadas pelo pai, Martinho de Haro, o mais importante modernista na história da arte de Santa Catarina

Na capital do Estado, pai e filho inserem-se em um contexto urbano, ainda lírico e marcado por mistérios e certa quietude, algo determinante na mudança das representações de Martinho. A paisagem serrana catarinense, com cavalos e pastagens, é substituída por desenhos e pinturas precisas da cidade, onde Rodrigo, por sua influência, cedo começa a pintar. Precoce, criança voraz, contagia-se pelas variações e movimentos das linhas do lápis ou dos carvões. Aos 12 anos, participa do primeiro “salão ambulante” organizado por Marques Rebelo (1907-1973), que percorre o Brasil.

No intenso movimento da casa paterna, na rua Altamiro Guimaraes, molda um perfil intelectualizado e universalista. Aos 13 anos, escreve

o primeiro poema, em São Joaquim (SC). Estuda no Colégio Catarinense, onde descobre autores como San Juan de La Cruz (1542-1591), Ovídio (43 a.C-17 ou 18 d.C) e Rilke (1875-1926). Ao longo da vida, amplia a leitura dos clássicos, torna-se com inteligência, sensibilidade e memória excepcional, um dos mais eruditos catarinenses.

A casa de Martinho de Haro nos anos 1950 é uma referência de intelectuais e artistas que visitam a cidade, como Carlos Scliar (1920-2001), Darel (1924-2017), Marques Rebelo, Paschoal Carlos Magno (1906-1980), Tonia Carrero (1922-2018), entre outros. No local, além do ateliê, joga-se xadrez, exibem-se filmes *cults*, discute-se arte, poesia, cinema, política, a vida da cidade. Nesta década, Rodrigo de Haro participa da revista *Sul* editada entre 1947 e 48 pelo Grupo Sul, movimento artístico que introduz o modernismo em Santa Catarina. Escritores e artistas jovens aparecem juntos no campo das ideias. “Minha participação na revista foi de precoce testemunha e de colaborador eventual, conta Rodrigo, definido na ocasião, segundo ele mesmo,

como “hermético, excessivamente intelectualizado”.<sup>1</sup>

No fim da década de 1950, Rodrigo produz radioteatro com adaptações de contos, cria cartazes, executa murais em grafite em diferentes locais do Estado, em moradias e no popular Bar Noturno na Capital, no qual incorpora uma grande sereia - tema recorrente em suas criações. Em 1959, expõe desenhos baseados no Apocalipse e idealiza cenários e um pano de boca para o Teatro da União Operária (Ubro).

Entre os anos 1960 e 70 mora entre o Rio de Janeiro e São Paulo, onde expõe com excelente aceitação e transita entre artistas, poetas e músicos como Antonio Fernando de Franceschi (1942-2021), Cláudio Willer (1940-2023), Roberto Piva (1937-2023) e Jorge Mautner. Em 1961, publica seu primeiro livro, *Trinta Poemas* (Tipografia Miguel Cordeiro). Traduzido por Walmir Ayala (1933-1991), participa da primeira edição de poesia moderna brasileira no México. Faz recitais de poesia, no Rio, em São Paulo e Florianópolis. Nesta década, expõe em Belo

1. VASQUES, Marco. *Diálogos com a literatura brasileira*, vol. 2. Florianópolis: Ed. da UFSC; Porto Alegre: Ed. Movimento, 2007. P. 113.

Horizonte e no Rio, onde é saudado por Burle Marx (1909-1994). Algumas obras seguem para a Europa. Em 1968, publica o livro de poemas *A Taça Estendida* (Secretaria de Educação e Cultura de Santa Catarina).

Intensos os anos 1970, em recitais e mostras em diferentes Estados brasileiros e importantes galerias e instituições museológicas. Acentua suas articulações com o circuito artístico do eixo Rio-SP. Em 1971, lança o livro *Pedra Elegíaca* (Edições Flama/Udesc). Pietro Maria Bardi (1900-1999), Walmyr Ayala e Mario Schemberg (1914-1990) aparecem no catálogo de uma individual em São Paulo. É destaque na mostra de arte fantástica no Paço das Artes (SP) e, em 1979, está como convidado do Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM/SP).

O período das decorações muralistas marcam a década de 1980, quando o artista conhece Idésio Leal, com quem começa os painéis de cerâmica, recorrentes numa infinidade de projetos muralísticos realizados no Estado como o *Livro Aberto da Améri-*

*ca Latina*, a obra máxima com 440m<sup>2</sup> executados na fachada da reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que se destaca na riqueza de referências e originalidade. “Um dos exemplos da arte sul-americana mais definitivos dentro da contemporaneidade”, afirma o crítico Fábio Magalhães. A produção muralística é intensa; a amizade entre Rodrigo e o artista Idésio Leal, duradoura. O artista lega o espólio ao amigo.

Nos anos 1990, Rodrigo de Haro publica o livro de poemas *O Amigo da Labareda* (Massao Ohno Editor), cria a editora Athanor e lança *Mistério de Santa Catarina ou Livro dos Emblemas de Alexandria, Caliban e Outros Poemas e Porta*. Em paralelo, segue a carreira artística, inserido na cena artística nacional com exposições individuais e coletivas como a 2<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (RS).

A publicação de *Andanças de Antônio* (Ed. Insular) marca os anos 2000 e mais um reconhecimento, a homenagem no Salão Victor Meirelles com Sala Especial no Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), em 2011.

Lança ainda os livros *Ofícios Secretos* (Insular); *Folias do Ornitorrinco* (EdUFSC), *A Ilha ao Luar* e *Livro da Borboleta Azul ou A Guardiã dos Sortilégios* (Fenasoft), *Espelho de Melodramas* (EdUFSC). *Dos Arquétipos (O Poder das Imagens)* e *Tarot da Pedra Branca*, no fim dos anos 2000, são editados pela Helena Fretta Publicações.

Na história cultural de Santa Catarina, artista representado no acervo do Masc, o legado de Rodrigo de Haro está numa produção intensa de pinturas, desenhos, murais cerâmicos e poesia. Nunca se distanciou de uma prática ou outra, com uma fortuna crítica em ressonância nacional. Além de um conjunto de livros, o desenhista, pintor, poeta, contista e editor manteve-se lúcido e atuante até a morte, em 2021, dono de um saber associativo de literatura e artes visuais sem comparativo em Santa Catarina, fez livros manuscritos e ilustrados.

Inclassificável, embora alguns críticos o coloquem na chave do surrealismo, trata-se de uma produção concisa, inconfundível pelo volume de referências cinematográficas, filosó-

ficas, poéticas e da história da humanidade, cheia de alusões misteriosas e mágicas. Requintado, irônico, crítico, autor de uma profusão de formas e cores, geografias e personagens plenas de significados, ancorados no imaginário do entre mundos ocidental e oriental. Ao submeter a sua literatura e arte a uma série de operações, a pintura e o desenho habitam a sua verve literária e a poesia, em uma alquimia sem fim, é marcadamente feita de imagens visuais.

Como escreve o amigo Cláudio Wil-  
ler, “não se pode dissociar o exame da contribuição literária de Rodrigo de Haro de sua contribuição pictórica. E vice-versa”.<sup>2</sup> Tema de exposições, estudos, artigos e livros torna obrigatória uma ampla pesquisa sobre a sua vida e trajetória – festejado e reconhecido no amplo espectro das sociabilidades catarinenses.

2. De Haro, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1991. P. 105.



## EQUIPE

### Raul Antelo

Lecionou literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Guggenheim Fellow e professor visitante em várias universidades estrangeiras (Duke, Yale, 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, entre eles, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologías latinoamericanas; Visão e Potência-do-não; A Máquina Afilológica; En Muerte: Miniaturas Urbanas; Azulejos. Lo Transvisual y la Arqueología de lo Moderno; La Vida se Complica cuando se Hallan Escombros a Cada Paso e Inventário de Sonhos Usados. Goya Plagia Didi-Huberman*. Editor de Mário de Andrade, Jorge Amado e João do Rio, preparou, em colaboração, *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um Século de Pauliceia Desvairada*.

### Marcelo Collaço Paulo

Formado em medicina na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), começa na Casa de Saúde São Sebastião, em Florianópolis. Faz resi-

dência em oncologia clínica na Universidade Del Salvador, em Buenos Aires. Atua como oncologista clínico na UFSC e no Hospital Celso Ramos, coordena o Centro de Pesquisas Oncológicas (Cepon) e atualmente é diretor do Centro Especializado de Oncológica de Florianópolis (Ceof). Realiza estágios no Memorial Sloan Kettering Cancer Center (MSKCC), em Nova York. Participa ativamente de congressos e eventos nacionais e internacionais. É autor do livro *Câncer O Lado Invisível da Doença* (ed. Insular/2012). Começa a Coleção Collaço Paulo ainda como jovem estudante de medicina há cerca de 40 anos. O acervo não existiria sem o exercício médico. Medicina e arte estão profundamente interligadas. Fundador do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, onde atualmente exerce o papel de diretor-presidente.

### Francine Goudel

Historiadora da arte, curadora e produtora cultural. Como pesquisadora de seu campo de atuação, desenvolve o trabalho textual de escrita perpassando os temas das artes visuais, sobre artistas, coleções e sistema de arte. No campo editorial assina a organização de publicações resultantes de seminários de pesquisa, catálogos de artistas e de projetos autorais e

coletivos. Atualmente ocupa a função de curadora-chefe do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, assumindo além da organização das propostas expositivas da Coleção Collaço Paulo a gestão da instituição. Ao lado de Néri Pedroso, editou os catálogos das mostras *Elke Hering: Metamorfoses* (2024), *Mais Humano Arte no Brasil de 1850-1930* (23) e *Martinho de Haro: Indivisível Substância* (23), todos em versão *e-book*.

### Néri Pedroso

Jornalista, com uma produção que transita entre a escrita de matérias, entrevistas, críticas e perfis biográficos do campo da cultura, registros e fontes para pesquisas com interesse nos estudos da história e memória sobretudo das artes visuais e da dança contemporânea. A experiência no jornalismo diário desloca-se nos últimos anos para o campo editorial que envolve livros autorais, artigos de crítica e coordenação de publicações. Integra a equipe do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, onde atende a produção de conteúdo e comunicação, e realiza o programa da Coordenação Editorial. Ao lado de Francine Goudel, editou os catálogos das mostras *Elke Hering: Metamorfoses* (2024), *Mais Humano Arte no Brasil de 1850-1930* (23) e *Martinho de Haro: In-*

*divisível Substância* (23), todos em versão *e-book*.

### Lorena Galeri

Artista gráfica com formação em design e artes visuais e mestrado em artes visuais. Pesquisa e atua na área do design editorial e desde 2019 coordena sua própria editora independente, a Editora Bemvinda, onde publica de forma experimental livros de arte e poesia. Desenvolve a identidade visual das exposições, dos catálogos e materiais educativos do Instituto Collaço Paulo.

### Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação

Uma coleção de arte carrega conexões profundas entre o passado, o presente e o futuro. Complexo, o colecionismo pode ser um pilar de atuação na busca de conhecimento em diferentes áreas do saber e, assim, transformar realidades socioeducativas. Com essa convicção, a entidade sem fins lucrativos fundada em 2022, se associa à história artística e cultural de Florianópolis. A Coleção Collaço Paulo, de Jeanine e Marcelo Collaço Paulo, tem a missão de compartilhar e promover a arte sobretudo por meio de exposições e de programas de cunho educativo e editorial voltados à comunidade.

**Coordenação editorial:** Francine Goudel e Néri Pedroso

**Foto do artista:** Gilberto Gerlach/Foto Arquivo Idésio Leal

**Imagem da capa:** Intervenção digital sobre obra “*Sem Título*”, 1970, de Rodrigo de Haro.  
Nanquim sobre papel. 48 x 33,2 cm. Coleção Collaço Paulo

**Projeto gráfico:** Lorena Galeri

**Revisão:** Néri Pedroso

As imagens e os textos reproduzidos neste livro são pertencentes ao Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação e ao Espólio de Rodrigo de Haro - Arquivo de Idésio Leal. Estão protegidas por leis e contratos de direitos autorais. Todo e qualquer uso é proibido e condicionado à expressa autorização da instituição. Respeitamos os detentores dos direitos das imagens reproduzidas.

**Agradecimento a Idésio Leal, responsável pelo espólio de Rodrigo de Haro**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

|                                                                                             |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Antelo, Raul                                                                                |         |
| Rodrigo de Haro e a ópera do mundo / Raul Antelo.                                           |         |
| -- 1. ed. -- Florianópolis, SC : Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, 2024. |         |
| ISBN 978-65-980337-6-7                                                                      |         |
| 1. Artes visuais - Exposições - Catálogos                                                   |         |
| 2. Crítica de arte 3. Desenhos - Arte I. Título.                                            |         |
| 24-230384                                                                                   | CDD-700 |

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Este livro foi publicado em outubro de 2024 em Florianópolis, como parte da exposição  
“*Máscara Humana - Rodrigo de Haro*”, realizada pelo Instituto Collaço Paulo.  
Impresso pela COAN Gráfica, em papel polén 90g, composto com Acumin e Source Serif Pro.

1ª edição: 500 exemplares





# Rodrigo de Haro e a Ópera do Mundo

Raul Antelo

O livro “Rodrigo de Haro – A Ópera do Mundo” (Instituto Collaço Paulo/2024), de Raul Antelo, nasce do desejo do colecionador Marcelo Collaço Paulo de produzir pensamento em artes visuais. Para isto, convida o autor professor, pesquisador e conferencista a apreciar um conjunto de 25 desenhos do artista, um dos mais eruditos da cena cultural de Santa Catarina.

O primeiro livro impresso pelo Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação compõe-se de cem páginas com a reprodução dos desenhos feitos pelo artista Rodrigo de Haro em sua maioria nos anos 1970. Fruto de um trabalho exuberante, o autor põe a própria erudição a serviço da enigmática produção artística de um modo que leitor logo indagará sobre o resultado formal deste encontro entre as obras, os desenhos, o colecionador e o crítico Antelo.

Sem fronteiras, caleidoscópica, a análise crítica se situa num amplo campo de referências e conexões com outras estéticas, linguagens e pensamentos, como a literatura, a história da arte, a filosofia, uma prática que investiga os desenhos como possibilidade do contemporâneo em Santa Catarina. Antelo põe luz na imensidão de Rodrigo de Haro.

## Realização



## Apoio



## Patrocínio



## Apoio cultural

