



Antelo, Raúl. "Forma, fuerza".

Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 100-113.

Forma, fuerza

Form, force

Raúl Antelo¹

Recibido: 04/08/2021
Aprobado: 09/09/2021
Publicado: 08/11/2021

Resumen

La literatura, la filosofía y el arte pueden tanto ser vistas como una forma estética o como distintos momentos de explosiva fuerza vital, un proceso de constante metamorfosis. Antonio Candido concibe la literatura como un proyecto social, pero se siente igualmente a sus anchas en análisis textuales de una perspectiva sofisticada y singular. Paulo Emilio Salles Gomes, ardiente promotor y teórico del cine brasileño, siempre lo leyó como una fuerza específica de ruptura vital: más allá de su función cotidiana, no existe el cambio hacia un fin predeterminado, sino la transformación en nombre del cambio por él mismo.

Palabras clave

Forma estética; función; transformación; cambio.

Abstract

Literature, philosophy and art can either be seen as an aesthetical form or as distinct moments of the explosive force of life, a process of constant 'becoming'. Antonio Candido conceives of literature as a social project but he is equally at home in textual analyses, in a sophisticated and unusual perspective. Paulo Emílio Salles Gomes, an ardent promoter and theorist of Brazilian cinema, always read it as a specific force for rupturing life: beyond everyday function, there is not a becoming for some preconceived end, but a becoming for the sake of change itself.

Keywords

Aesthetical form; function; transformation; becoming.

¹ Fue catedrático en la Universidade Federal de Santa Catarina; investigador del CNPq, en Brasil; profesor visitante en Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) y fue distinguido con la Beca Guggenheim y el doctorado honoris causa por la Universidad de Cuyo. Es autor, entre otros, de *Potências da imagem*; *Maria con Marcel*. *Duchamp en los trópicos*; *Crítica acéfala*; *Alfred Métraux: Antropofagia y cultura*; *Imágenes de América*; *Archifilologías latinoamericanas*; *A máquina filológica* y *En muerte: miniaturas urbanas*. Ha editado, entre otros, *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado, ya traducido al italiano; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, la *Obra Completa* de Oliverio Girondo para la colección Archivos de la Unesco y el dossier *Filologías latinoamericanas* para la revista *Chuy*. Contacto: antelo1950@gmail.com



Les différences considérées seraient à la fois
différences de lieux et différences de force.
Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*.
(1967)

Sabemos que la filosofía de la historia, para un autor como Walter Benjamin al menos, condena la inmoderada confianza en el concepto de progreso, considerado absolutamente mítico, al tiempo que rechaza la creciente despolitización y neutralización del hecho mismo de hacer historia, de tal suerte que, a su juicio, el progresismo e historicismo socialdemócratas, en nombre de la previsibilidad continua de las acciones, sofocan cualquier movimiento de la misma historia. Pero es un hecho que la escena cultural suele escindirse en fracciones y fracciones de fracciones que, aunque no conflictivas en su momento, adquieren transparencia y relevancia en la perspectiva temporal. Mi escena emblemática, pues, será la primavera de 1973. En ese momento, surge en Brasil, tras diez años de dictadura y muchas publicaciones censuradas o prohibidas, una revista cultural: *Argumento* (cuatro números, entre octubre de 1973 y febrero de 1974, el último retenido por la policía). El consejo asesor estaba formado por Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Corrêa Weffort, Leônico Martins Rodrigues, Luciano Martins y Paulo Emílio Salles Gomes. La revista venía a la palestra con un diagnóstico claro y preciso:

A natureza social tem horror ao vácuo cultural e tende a preenchê-lo de uma forma ou de outra. Uma das formas de fazê-lo é utilizando a dependência, a acomodação, o arrivismo. A nossa pretende ser a outra forma, a que se definirá no percurso de nosso grupo. Este é vário na idade e na posição, mas que unifica no entendimento em um veículo novo para o que há de vivo, independente na circunstância cultural brasileira; e um ponto de encontro com o pensamento de outras terras, notadamente as do continente.

Os obstáculos que eventualmente encontraremos e os estímulos que recebemos serão igualmente indicativos da utilidade de nossa função. Muito intelectual brasileiro foi arrancado de seu mundo e é preciso que encontre um terreno onde possa novamente se enraizar. A limitação de nosso campo poderá ainda ser restringida, mas sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recusar a cair no desespero. Nascemos sem ilusões e não está em nosso programa nutri-las. A independência custa caro e não encoraja as subvenções. Não temos propriamente o que vender, mas nos achamos em condições de propor um espaço de lucidez. Esta não é artigo de luxo ou de consumo fácil mas em qualquer tempo é alimento indispensável pelo menos para alguns. Sua raridade é, aliás, sempre provisória; tudo o que a lucidez revela tende a se transformar em óbvio.

Contra fato há argumento. (“Editorial” 1)²

Es posible que la publicación se inspirase en el metamarxismo revisionista de *Arguments* (1956-62), la revista creada por Edgar Morin, Kostas Axelos, Jean Duvignaud, Roland Barthes, François Châtelet, François Fejtö y Pierre Fougeyrollas, gran divulgadora de la Escuela de Frankfurt en Francia, que juzgaba al marxismo, en palabras del mismo Morin, una antropología

² Sobre la revista, ver (Cota, “‘Argumento’: literatura, crítica e cultura de resistência” 31-37); (Camargo, “Resistência e crítica. Revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura” 891-913); (Vieira, “Sem Argumento: um projeto intelectual quase esquecido (Revista *Argumento*, Brasil, 1973)” 1-21).

restringida que era necesario diseminar en los análisis.³ En todo caso, la premisa contrafactual de libre pensar de la *Argumento* brasileña arrancaba, precisamente, con un texto de Antonio Candido, texto ese que nació a pedido de la UNESCO, en 1970, como diagnóstico de las relaciones entre literatura y subdesarrollo en América latina. En dicha ponencia, Candido ensayó una articulación entre ambos términos, asentada en la floración de refinamiento técnico de la posguerra, gracias a la cual las regiones se transfiguraron y se subvirtieron los perfiles humanos, elevando los rasgos, antes pintorescos, a un estatuto de universalidad estética. Desechando el sentimiento retórico y nutrido de elementos antimiméticos, a partir de las vanguardias, la literatura latinoamericana estaría así reciclando, gracias a su ecléctica porosidad, su propia tradición interna, alimentada por el nativismo, el exotismo y la documentación social, para proponer lo que el crítico llamaba una ficción *suprarregionalista*, asociada ahora a la conciencia lacerada del subdesarrollo, suerte de superación del naturalismo referencial y empírico nacionalista. Habría así *etapas* a atravesar: la de país nuevo, que arroja la resolución de sus conflictos al futuro, haciéndose eco de la típica estrategia de los liberalismos; la etapa trágica de la modernización y, por último, la etapa liberadora de la dependencia. El título del ensayo habría sido sugerido por Ángel Rama, calcándolo de Adolfo Prieto, *Literatura y subdesarrollo* (1968). Fue divulgado inicialmente en los *Cahiers d'Historie Mondiale* de la UNESCO, y luego traducido en *América Latina en su literatura* (1972), el volumen de Siglo XXI coordinado por César Fernández Moreno. Desde las corrientes nacional-populistas, el planteo no fue bien recibido. Eduardo Romano lo reseña, en *Crisis*, tachándolo de ingenuo, al proponer que la dependencia cesará cuando nuestras obras sean “lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos e imperialistas” (s/p), así como de prejuicioso, en relación a la industria cultural y sus objetos. Además, su esquema histórico tripartito ya había sido refutado, en 1970, por Noé Jitrik (12-34), al acusar que las “raíces hegelianas” del método que ya Sarmiento activa en la dicotomía civilización-barbarie no preveían una síntesis, sino el sofocante triunfo de alguno de los términos de la oposición, lo cual, en el universo de *Argumento*, era muy certero y ajustado: el neoliberalismo, dos décadas adelante, de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) y de su ministro de cultura, el ex-petista Francisco Weffort, ambos consejeros de la revista. Pero el número en cuestión también traía la primera edición de un ensayo llamado a tener inmensas consecuencias, aunque siempre restringidas al campo cinematográfico, “El cine: trayectoria en el subdesarrollo”, de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977). Creo oportuno releerlo hoy para repensar, bajo otra perspectiva diferente, los actuales caminos de la teoría literaria y la creación.

No era esa, sin embargo, la primera vez que Paulo Emílio abordaba tales cuestiones ya que, en 1961, por ejemplo, había comentado un texto nacido de forma casi paralela al de Antonio Candido, el informe, también ante la UNESCO, que uno de los hijos de Oswald de Andrade, Rudá Andrade, presenta sobre “L’action des ciné-clubs et des cinémathèques en Amérique Latine” (Santa Margherita Ligure, 25-7 mayo, 1961) (Gomes, “Situação latino-americana” 349-352). Por ello, el comienzo de la intervención en *Argumento* era conciso, pero meditado:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. (Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” 55)

³ “Le décalage entre heuristique novatrice du groupe et sa dispersion dans un journalisme fond sociologique reste la trace la plus visible”. Cf. (Delannoi, “*Arguments*, 1956-1962, ou la parenthèse de l’ouverture” 145).

Si su amigo y camarada de tantas empresas, comenzando por la revista *Clima* en los años 40, Antonio Candido, sugería un ritmo ternario, en que cada etapa de desarrollo material se correspondía con una comprensión racional de la misma, es decir, una conciencia amena de atraso, una conciencia traumática de dependencia y una conciencia superior de elaboración y salida del atolladero, Paulo Emílio no deja dudas en su crítica al progresismo socialdemócrata: en cine, argumenta, el subdesarrollo no es una etapa, ni un estamento, sino un estado, cada vez menos el estado de bienestar y mucho más el estado sujeto a las necesidades de la tecnoeconomía. Este es el razonamiento:

Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores, seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão, como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos – independência, república, revolução de trinta – são querelas de ocupantes nas quais o ocupado não tem vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole do nosso ocupante nunca se encontra onde ela está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington. Aqui apontaria algum parentesco entre o destino hindu e o nosso, mas a luz que o seu aprofundamento lançaria sobre os respectivos cinemas seria indireta demais. Basta por ora atentar para a circunstância de o emaranhado social brasileiro não esconder, para quem se dispuser a enxergar, a presença em seus postos respectivos do ocupado e do ocupante.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (Gomes, “Cinema: trajetória...” 58).⁴

Como heredero de las vanguardias, Paulo Emílio fue moldado por la idea de que la tradición occidental existe, es poderosa y no se la puede despreciar (“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”). La metafísica del ser trata así de reivindicar ese valor también como *nuestro*, es decir, como desgarrado linde o entre-lugar que guarda la memoria de una herida originaria. Persigue entonces el rescate de lo mejor de esa cultura, como arma a ser echada contra lo peor de ella misma, accionada desde *nuestra* situación ambivalente, en la cual el Occidente se miraría a sí mismo, según los maestros de la sospecha, Freud, Marx, Nietzsche, como Otro de sí mismo (según la “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”), lo cual lo hace bordear, aunque de manera inconvincente, un abordaje poscolonial (“algum parentesco entre o destino hindu e o nosso”). Pero, en ese punto, Paulo Emílio siente la falta de categorías para consolidar su análisis. Contra Foucault, que contemporáneamente estaba dictando conferencias en Brasil y despertaba así el interés de jóvenes profesores, como el sociólogo Laymert Garcia dos Santos,⁵

⁴ Glauber Rocha fue siempre escéptico ante los juicios de Paulo Emílio: “O teórico desconfiava de qualquer antiteoria e os progressos do cinema novo não o convenciam de novas safras. Atacando o Ocupante com olhos de Ocupante, Paulo reprimiu o cinema novo dos Ocupados” (Rocha 460).

⁵ Foucault visitó profesionalmente el Brasil en varias oportunidades: en 1965, cuando dicta un curso en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidade de Sao Paulo; en 1973, un breve pasaje por la

Paulo Emílio cree que, a la palabra *subversión* (subversão), tacaña y en última instancia ingenua, habría que oponerle, casi pasolinianamente, la de *superversión* (superversão, o sea, *supervivencia*) que mejor resume el escenario del autoritarismo (“Cinema: trajetória...” 63).⁶

A deterioração da conjuntura estimulante dos inícios dos sessenta fez com que o público intelectual que corresponde hoje ao daquele tempo se encontre órfão do cinema brasileiro e voltado inteiramente para o estrangeiro onde julga às vezes descobrir alimento para sua inconfidência cultural. Na realidade ele encontra apenas uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la. Rejeitando uma mediocridade com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade importada das metrópoles com as quais tem pouco o que ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira. Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação da ótica do ocupante. (“Cinema: trajetória...” 66-7)

Al establecerse, en este punto, la lógica del cansancio, tópico de Oliverio Girondo desde *Espantapájaros*, Paulo Emilio, sin embargo, dá un golpe de timón y contra el consenso del progresismo, que ensalza al Cinema Novo, tiende su mirada a la *chanchada*, las comedias de espontánea risa contagiante y rara complicidad entre ocupantes y ocupados, algo semejante a las películas de la productora General Belgrano, con sus rumbas y merengues, sus correveidiles entre el salón y la cocina, que mucho dicen de la movilidad social del primer peronismo. Frente a ese juicio, no le queda a Paulo Emílio más que rematar la tarea y concluir que:

A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. (“Cinema: trajetória...” 67)

Contra hecho, argumento. ¿Pero qué argumento es el que esgrime Paulo Emílio contra el materialismo dialéctico, contra la lectura adorniana? Creo que, un poco en la línea de Benjamin, la de un “materialismo antropológico”, expresión usada por primera vez en el ensayo benjaminiano sobre el surrealismo (1929; 1971, 57) Paulo Emílio piensa el *cansancio* como

Universidade Federal de Minas Gerais (cf. Coutinho, “O contestador na universidade” 21) y (Santos, “Paradespsiquiatrizar a loucura” 19-20). Al año siguiente, desarrollaría en la PUC de Río de Janeiro las conferencias de “La verdad y las formas jurídicas” (cf. Foucault, *Estrategias de poder*, 1999). Más adelante, muerto ya Paulo Emílio, en “¿Es inútil sublevarse?” (1979), admitiendo que las sociedades se mantienen y viven, es decir; que los poderes no son en ellas “absolutamente absolutos”, se cuestionará sino sería eso indicio de que, por tras de todas las aceptaciones y las coerciones, más allá de las amenazas, de las violencias y de las persuasiones, cabe la posibilidad de ponderar ese movimiento en el que la vida ya no se canjea, en el que los poderes no pueden ya nada y en el que, aún ante las horcas y las ametralladoras, los hombres, con todo y a pesar de los pesares, se sublevar. Cf. (Foucault, “¿Es inútil sublevarse?” 203).

⁶En un debate divulgado por *Les Temps Modernes*, la revista de Sartre, en junio de 1972, y que Paulo Emílio no debía desconocer, Foucault había sostenido que “la colonisation a constitué un autre prélèvement, les gens qu'on envoyait là-bas n'y recevaient pas un statut de prolétaire; ils servaient de cadres, d'agents d'administration, d'instruments de surveillance et de contrôle sur les colonisés.” Y por ello, por la escamoteación de la violenta situación colonial, “la Résistance, la guerre d'Algérie, Mai 68 ont été des épisodes décisifs, c'était la réapparition, dans les luttes, de la clandestinité, des armes et de la rue; c'était, d'autre part, la mise en place d'un appareil de combat contre la subversion intérieure (...); appareil qui fonctionne 'en continuité' depuis trente ans maintenant. Disons que les techniques utilisées jusqu'en 1940 s'appuyaient surtout sur la politique impérialiste (armée / colonie); celles qui sont utilisées depuis se rapprochent plus du modèle fasciste (police, quadrillage intérieur, enfermement)” (Foucault, “Sur la justice populaire. Débat avec les maos” 353).

una experiencia de lo colectivo que afecta al conjunto del cuerpo comunitario (lo que Benjamin llamaría *Kollektivleib*), que no es un cuerpo identitario y homogéneo sometido a algún ideal, como la nación, por ejemplo, sino un cuerpo elusivo y que no necesariamente posee un significado coherente o no contradictorio. La *superversión* contracultural de los 70 es una manera de que el cine actúe como paradigma energético de manera no instrumental, remodelando el cuerpo colectivo, de todos y de cada uno, al mismo tiempo. La verdad no residiría así en el Todo (inexistente) y sí en el fragmento (torso), que exige técnicas de montaje para su puesta a punto y funcionalidad; por lo demás, contra el progresismo del materialismo histórico, Benjamin abre, con el concepto de materialismo antropológico, la compuerta del sabotaje temporal y esto a través de dos procedimientos específicos: primeramente, la lentificación provocada por la ebriedad surrealista, que cobija el torpor como un medio de profundizar la experiencia y, a continuación, por la vía de la energía revolucionaria, que se esconde en las cosas envejecidas, fuera de uso, degradadas o abiertamente *kitsch*.⁷ Tanto la iluminación profana como los objetos obsoletos interrumpen totalmente el triunfalismo de una teoría progresista de la historia y serían entonces la forma más adecuada de captar una realidad originaria completa y unitaria, la de “liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad”.⁸

Paulo Emilio Salles Gomes tenía 13 años cuando Benjamin escribió su ensayo sobre el surrealismo, pero cinco años más tarde ya tuvo su peculiar iluminación profana, porque “tudo aconteceu em alguns poucos meses de 1935” (Gomes, “Um discípulo de Oswald em 1935” 440-1).⁹ En ese momento, todavía adolescente, Paulo Emilio traza unas “Considerações sobre o Artista Revolucionário na Sociedade Burguesa”, a partir de la muerte Guillermo Facio Hebequer (Montevideo, 1889-Buenos Aires, 1935), el brillante grabador de “Artistas del Pueblo”, cuya experiencia abriría las puertas a lo que sería el Instituto di Tella y “Tucumán arde”.¹⁰ En tiempos todavía marcados por el sexto congreso de la Internacional Comunista (jul.1928), el joven Paulo Emilio arriesga:

⁷Podemos leer de ese punto de vista no sólo su relato *Três Mulheres de Três Pppês* (1977), sino también el guión que escribe con su mujer, Lygia Fagundes Telles, a partir de *Dom Casmurro* de Machado de Assis *Capitu* (2008).

⁸ Y más adelante (61-2): “Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se vuelve aún ámbito de imágenes [*Bildraum*]: ámbito corporal [*Leibraum*]. (...) También lo colectivo es corpóreo. Y la *physis*, que se le organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes [*Bildraum*] del que la iluminación profana hace nuestra casa. Cuando el ámbito del cuerpo y el ámbito de la imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación [*Innervation*] corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto comunista* exige”. A ese respecto, Agamben comenta: “la prassi non è infatti qualcosa che abbia bisogno di una mediazione dialettica per ripresentarsi poi come positività nella forma della sovrastruttura, ma essa è fin dall ' inizio ‘ciò che è veramente’, essa possiede fin dall ' inizio integrità e concretezza. Se l ' uomo si scopre 'umano' nella prassi, ciò non è perché, oltre a compiere in primo luogo un ' attività produttiva, in piú egli traspone e sviluppa questa attività in una sovrastruttura e, cioè, pensa, scrive poesie ecc.; se l ' uomo è umano, se egli è un *Gattungswesen*, un essere la cui essenza è il genere, la sua umanità e il suo essere generico devono essere integralmente presenti nel modo in cui egli produce la sua vita materiale, cioè nella prassi” (Agamben 127).

⁹En el mismo texto Paulo Emilio recuerda: “Lá pelos dezoito anos, com exceção do cinema e de qualquer ciência exata, me interessava tão vivamente quanto confusa e superficialmente política, literatura, psicanálise, teatro, arquitetura, sociologia, pintura. O critério era um só. Tudo que me parecia moderno tinha valor. (...) Em 1935, pois adería a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfati, André Dreyfus, Lenine, Stálin e Trotski, Meyerhold e Renato Viana. A confusão era maior ainda. Quando fui ao Rio recolher artigos para a revista que estava fundando com Décio de Almeida Prado, *Movimento*, visitei Lúcia Miguel Pereira, Gilberto Amado, Pontes de Miranda e Maurício de Medeiros...Conheci Oswald depois da publicação da revista. Encontrei seu filho Nonê no ateliê da Anita, que havia desenhado a capa da *Movimento* e deve ter sido ele que me apresentou o pai ilustre” (440-1).

¹⁰ Cf. (Pichón Rivière, “La muestra de Facio Hebequer”); (Muñoz, *Los artistas del pueblo 1920-1930*); (Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”); (Muñoz;

A atitude social tomada por muitos artistas e intelectuais revolucionários, no ambiente burguês em que vivemos, deu lugar a uma campanha de calúnias, ditada ou pela má fé dos inimigos, ou pela incompreensão dos próprios amigos e companheiros de lutas. Nota-se isso particularmente aqui em São Paulo. E isso porque o estremecimento social sofrido pelo Brasil em 1930, foi especialmente forte no Estado de São Paulo, por ser esse, líder econômico, e, portanto político, do país. Este súbito e transitório deslocamento, unicamente político, sem articulação na realidade econômica, produziu um desequilíbrio que se manifestou em todos os campos. No intelectual é ainda evidente. E a normalização, talvez por causa das ilusões que as revoluções só políticas e não sociais, tiram, é feita com manifesta tendência para a esquerda.

Se a própria História Universal, muitas vezes, sofre evolução por atacado (revolução) é natural que com o indivíduo, isoladamente, suceda esse mesmo fenômeno. Foi isso o que aconteceu aqui no Brasil. Pessoas que, em condições normais, levariam certo tempo para chegar a um determinado estado intelectual, por efeito das transformações bruscas do ambiente geral, chegaram a esse mesmo estado muito rapidamente. Outros indivíduos, reacionários incubados, no momento em que a sociedade estremeceu, reagiram, mas num sentido de involução. Daí a grande incompreensão entre duas mentalidades. Uma, evolucionista, avançando para o materialismo positivo. Outra, reacionária, retrocedendo para o idealismo filosófico. Aí está, no campo da inteligência, o que no político se denomina socialismo e integralismo...

O socialista de vanguarda olhou com alegria, mas com desconfiança para esse deslocamento de elementos burgueses para o campo do proletariado. Insensibilizado, se bem que não completamente (diferença essencial entre a revolução de 1930 e a de 1932: tênue sopro socialista na primeira. Forte vendaval reacionário na segunda. Participação do proletariado na primeira. Oposição passiva do proletariado na segunda), mas enfim, não recebendo sua classe uma influência forte do movimento, não compreendeu a rápida metamorfose do burguês. E desconfiou.

Grande parte desses elementos da burguesia que se passaram para o socialismo, eram artistas e intelectuais. Coisa interessante – são dois os grupos que mais se imperabilizam em relação às ideias da classe dominante. O grupo proletário e o grupo dos artistas e intelectuais. Os primeiros porque sofrem e os outros, talvez, porque pensam. Ao lado da desconfiança do proletário, o ex-burguês sofreu a chacota da burguesia (“– são contra nós mas passam a vida nos divertindo” é a frase típica.). O efeito dessa caçada, sobre a cisma do socialista operário, aumentava sobremaneira essa segunda.

É uma injustiça. É um absurdo que se deixe de considerar artistas ou intelectuais, bons revolucionários, só pelo fato de viverem em companhia de burgueses, exporem seus quadros em salões burgueses, ou trabalharem em jornais burgueses. É um absurdo, porque se generalizarmos essa atitude crítica para o proletariado deveríamos também achar exigido que um revolucionário fizesse sapatos ou tecidos para a burguesia. É um caso absolutamente idêntico. Na sociedade atual, o sapateiro existe para fazer sapatos para o burguês, e o pintor para fazer quadros, também para o burguês. Por essa atitude ninguém

Wechsler, “La ciudad moderna en la serie *Buenos Aires* de Guillermo Facio Hebequer” 43-60); (Malosetti; Dolinko, *La Protesta. Arte y política en la Argentina*); (Dolinko, *Arte en plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*). Para una discusión en ámbito internacional, (Foster, *Diseño y delito y otras diatribas*); (Litvak, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*).

deve merecer o boicotamento de seus companheiros. Mesmo porque, ainda que o indivíduo seja militante, unicamente como artista, não deve ser censurado. Em nossa Revolução existem muitos setores de combate. E um dos importantes é o artístico. A arte política tem grande valor como incentivo à revolta. O próprio Lenine que, aliás, não tinha grandes conhecimentos sobre arte, reconheceu de maneira particularmente aguda, a eficiência da arte para a agitação. Lenine nessa conclusão não partiu da arte, que conforme já disse, pouco conhecia, para a agitação, mas sim da agitação, que conhecia perfeitamente, para a arte.

Nesses meus comentários, não quero absolutamente dizer que o artista revolucionário possa afastar-se completamente do povo e viver exclusivamente no meio burguês. Mesmo porque, é necessário um contato mais ou menos constante com a massa, afim de que seus trabalhos tenham um cunho social. Porque a arte deve pertencer à grande massa popular. Deve ser feita para dar alegria a essa massa e porisso deve ser, por ela, compreendida e armada. Lenine disse com muita razão: “A arte deve ligar e alevantar a multidão em seu sentir, pensar e querer, deve despertar e desenvolver artistas no meio dela. Porque temos que aprender a contar com eles (elementos saídos do povo) também nos assuntos que dizem respeito à arte e à cultura”. É preciso que todos artistas tenham isso na cabeça. Será dubiedade o contato com a burguesia e a produção artística revolucionária? É dubiedade o fazer-se sapatos para o burguês e o conspirar-se no sindicato? Alguém acha que é? Então conserve essa dubiedade porque a completa coerência, interna e externa, é economicamente impossível (Gomes, “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa. (A propósito da morte de Facio Hebequer)”. 63-6)

La larga cita se justifica en la medida en que podemos leer este texto sobre Facio, en 1935, como una profecía de su brillante ensayo sobre *Jean Vigo* (1957), otro artista muerto precozmente, un año antes de Facio, en 1934.¹¹ Pero, en todo caso, la actitud reivindicada por el jovencísimo Paulo Emílio en el todavía joven Facio Hebequer autorizaba discriminar lo operático y lo in-operático, cosa que los nietzscheanos posteriores llamarían *des-oeuvre* y permitía también la diferenciación entre obra y texto (u obra y *gráfico de cultura*, según Flávio de Carvalho (“As novas tendências da pintura contemporânea” 68-80)), que sería, por lo demás, la gran contribución de Roland Barthes a la teoría literaria postestructuralista, que estaba naciendo cuando ve la luz el ensayo sobre *Jean Vigo*. En efecto, ya en una tesis presentada a la Primera Convención Nacional de Crítica Cinematográfica (1960), Paulo Emílio, luchando contra la *mediocridad*, lanza la idea de la película nacional como un dato efectivo del materialismo antropológico, un gráfico de cultura. Un texto. Un síntoma.

O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de ideias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é *outra coisa* para o intelectual especializado. Atacando com irritação, defendendo para encorajar ou norteadado pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna. Todas essas posições, e particularmente o sarcasmo demolidor, são véus

¹¹ (Gomes, *Vigo, Vulgo Almereyda e Jean Vigo*). El ensayo, elogiadísimo por François Truffaut, en *Cahiers du Cinéma*, en 1954, fue publicado por Seuil en 1957, ganando ese año la mayor distinción de la Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE). Tres años después, Jean-Luc Godard, reconocido como “un autor del futuro”, ganaría el premio Jean Vigo por *À bout de souffle* (Sin aliento).

utilizados para esconder o sentimento mais profundo que o cinema nacional suscita no brasileiro bem formado — a humilhação. (Gomes, “Uma situação colonial?” 291)

Antonio Candido trabajó sobre la ciudad letrada; Paulo Emílio, sobre la imagen en movimiento. Repensando, justamente, las relaciones entre el cine y la historia, a partir de las *Historia(s) del cine* de Godard, Giorgio Agamben partió del axioma de que la imagen vendrá al tiempo de la *revelación / revolución*, para rescatar el valor de lo que retorna y reaparece, siempre modificado, como el *eidōs*, es decir, la imagen. Nos salvamos por la imagen. Nos dice entonces que *Histoire(s) du cinéma* es un apocalipsis cinematográfico, en el sentido que es una catástrofe, una *de-creatio*. Pero Agamben subraya además que una de las principales tesis del trabajo de Godard concierne a la relación esencial y constitutiva entre historia y cine, algo que también desvelaba a Guy Debord. En primer lugar, ¿qué historia es esa allí involucrada? Es una historia muy particular, “una historia mesiánica. No una historia cronológica, sino una historia vinculada a la salvación” (Agamben, “Cinema and History: On Jean-Luc Godard” 25).

Sólo sabemos de ella que algo debe ser salvado. De allí la relevancia del corte, la detención, la “interrupción revolucionaria”, de que hablaba Walter Benjamin, que aproxima (¡oh Rimbaud y su deseo de fijar el vértigo de las imágenes!) el cine de la poesía. Porque la poesía descansa en el corte (el fin del poema), mientras la prosa desconoce esa cuestión. La película sería, elementalmente, repetición y corte. Pero hay más. Aparentemente, las imágenes que Godard nos muestra en su lectura apocalíptica son imágenes de imágenes, extraídas de otros films, aunque ahora adquieran la capacidad de mostrarse a sí mismas como imágenes. Pero “ya no son imágenes de algo de lo cual hay que extraer un significado, narrativo o de otro tipo. Se exhiben a sí mismas como tales. El verdadero poder mesiánico es este poder de dar la imagen de lo ‘sin-imagen’, lo cual, como dijo Benjamin, es el refugio de toda imagen” (“Cinema and History...” 26).¹² Ahora bien, si aceptamos la hipótesis, podríamos concluir entonces que, ante el progresismo dialéctico, el materialismo antropológico (de Benjamin, de Agamben, de Paulo Emílio) señala apenas la imagen de lo sin-imagen, lo cual, dicho sea de paso, no es poco.¹³

Paulo Emílio se vuelve agónicamente responsable por ello en la medida en que el movimiento reflexivo-imaginativo del arte contemporáneo ya no puede contentarse con la forma distanciada e irónica, en aquello que aparece, ante la mirada ingenua, como excelencia del ocupante, y esa nueva comprensión del arte deberá detenerse en el presupuesto inmediato del sujeto: su condición autorreflexiva (*cansancio, agotamiento, mediocridad*, es decir, sentimientos), o bien deberá asumir como contenido de su propio análisis ese mismo presunto sujeto de la reflexión atravesado por el *pathos*. Sujeto y objeto conforman entonces un único sistema; y allí donde las formas subjetivas de la representación ya no producen representaciones sólidas o duraderas, esas mismas formas devienen insalvables, por lo tanto, la liquidación de la perspectiva irónica constituye el desafío de la muerte contemporánea del arte, atravesada por la aporía de que la voluntad que se niega a sí misma sigue siendo voluntad, aunque se piense como *noluntas*. Podemos ilustrar ese proceso con *Bacurau*, la película brasileña de 2019, de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles. Como señala el profesor de cine Fernão Pessoa Ramos:

No Brasil contemporâneo de *Bacurau*, o Brasil de Bolsonaro, o espaço para a degustação, pela classe média, da culpa e da compaixão está subitamente se restringindo. Agora as

¹²Ver también (Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*); (Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*); (Goddard, “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada” 83-102).

¹³Para ser fieles a la verdad, hagamos constar que, simultáneamente a la publicación de “Literatura y subdesarrollo”, Antonio Candido estaba elaborando, en sus cursos, el concepto de *forma formante* que, de lejana procedencia aristotélica, era también usado, concomitantemente, por Pierre Bourdieu. Cf. (Antelo, “El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel”).

modalidades emergentes são de coloração mais ‘punk’, por assim dizer. Uma diferença é que sistemas alternativos de produção audiovisual (com ou sem apoio estatal) estão emergindo com o barateamento de novas tecnologias e novas formas de exibição e distribuição audiovisual. Está se firmando, como nunca antes, uma nova produção com origem em comunidades periféricas. E a imagem que ela traz de sua realidade nem sempre coincide com a figura do popular criminalizado, ou vitimizado, tão ao gosto da boa consciência. Novas figuras, novos universos ficcionais estão aparecendo, para o bem e para o mal. (...) O Brasil de *Bacurau* tom(a) forma não através de uma representação realista, mas pela mão do gênero, que se volta como sobre-determinação para buscar fôlego na história do cinema e em estilos eminentemente intertextuais como o Tropicalismo. Talvez seja o preço que o cinema de Mendonça pague para se livrar do peso, que ainda carrega, da mediação como exercício da voz do outro, reapresentação daquilo que sabe não mais lhe ser próprio. (Ramos, “Bacurau, ou o Brasil de Bolsonaro”, s/p)

Con todo, Fernão Pessoa lleva agua al molino de uma cierta totalización: “o Brasil de Bolsonaro”, “o Brasil de *Bacurau*”, necesaria para construir uma alegoría nacional tercermundista a lo Fredric Jameson, cuando, en rigor, sea donde fuere, “novas figuras, novos universos ficcionais estão aparecendo”, ya no en los moldes “de uma representação realista, mas pela mão do gênero”, superpuesto a otros, hibridizado, potencializado hasta la falsedad. Otro tanto, y quizás con mejor razón, se podría decir del *Método de exhaución*, el último libro del poeta y profesor universitario Manoel Ricardo de Lima, inspirado por la lectura de Euclides propuesta por Beppo Levi,¹⁴ esa suerte de complemento rosarino de Lucio Fontana, del cual transcribo un poema:

a força contra a forma, galileu,
leonardo, pasolini, todos leitores
de giambattista benedetti, são
capazes de imaginar corpos
em queda livre, corpos

¹⁴ Explica el poeta “Beppo Levi, o matemático italiano que alargou seu pensamento durante o tempo em que viveu em Rosário, na Argentina, ao lado de Cortés Plá e Luis Santaló, escreveu dois textos impressionantes a partir do contato com o diferimento produzido pela América Latina: *Ensayo sobre el cálculo de la deflexión de las placas delgadas* (1954), para indicar que a matematização imaginada constitui um nível de consciência superior à pura teoria física; e *Leyendo a Euclides* (1947), com o propósito expandido de que há um jogo de lâminas entre a geometria de Euclides e o pensamento de Platão, a partir da presença daquilo que Sócrates diz na *República*, no *Timeo*, no *Teeteto* etc. Surge aí um método de esgotamento das formas, um método da exaustão”. Levi de hecho observa que “el llamado método de exhaución (agotamiento) (...) representa en el pensamiento euclidiano lo que para nosotros es el método de las series. Se tiene cierta magnitud A de una clase a la cual no se aplican los procedimientos de composición por suma y resta (yuxtaposición y supresión) de figuras elementales (segmentos, triángulos, paralelogramos, prismas, etc.); pero sobre las magnitudes como A, Euclides sabe aplicar una operación de ‘restar más que la mitad’, la cual unicamente hace uso de aquellas figuras elementales; ¿qué será la suma de las infinitas figuras elementales que han aparecido en las sucesivas operaciones de resta, sino un representante de la misma A? Dicha suma está formada por términos cada uno de los cuales es menor que la mitad del anterior (serie convergente); y el resto de esta serie respecto de la magnitud A tiende a 0. La diferencia con el método de las series está en las palabras subrayadas; la demostración de convergencia constituye para nosotros la definición de un número, el límite, según lo enuncia el postulado de Dedekind y el resto de la serie es la diferencia a este límite. Para Euclides el postulado de Dedekind no tiene razón de ser porque el límite existe, geoméricamente dado, antes de ser generado por la serie” (Beppo, *Leyendo a Euclides* 194). Manoel Ricardo usa el método de exhaución para “dar-forma ao real, mas sempre como um impasse a toda ideia de real, ou seja, dar-forma, mas sempre como uma ‘forma-formante’, uma força, para tornar possível o impossível” (Lima, “Antes do museu, o método de exaustão” 267-8). Cf. (Malufe, “O impossível ainda existe”).

cadentes, que sofrem impactos
sucessivos, isto também é a cena
de benjamin lendo bachofen,
propulsor do pensamento
como *força*, contra a *forma*,
contra as perspectivas
do estado técnico,
mecanizado, *as imagens*
são almas, almas de
coisas, almas de seres
humanos. (Lima, *O método de exaustão* 59)

Partiendo pues de la premisa de que el fin de la *de-creatio* no puede ya, de ninguna manera, ser representado, es fácil concluir que el arte del agotamiento sólo persigue su propio fracaso (que es su salvación). Concordamos, pues, con Massimo Cacciari cuando muestra que:

Disolviéndose, el arte se vuelve hacia el Comienzo, hacia lo Abierto, que no es el pasado de tal o cual forma, que no es un pasado “destinado a morir” en la apariencia del devenir, sino un *Eterno Pasado*. Es imposible hablar de *de-creatio* si su finalidad es concebida como posibilidad de alcanzar el *origen* de la creación: este origen, en efecto, anuda relaciones inextricables con sus efectos, no es concebible sino a partir de lo que produce. (*El dios que baila* 165-6)¹⁵

Es a partir de la causalidad retrospectiva que el arte descubre, efectivamente, su propio origen, y entonces la misma mirada que lanza hacia el mundo acaba por aniquilarlo, puesto que su propia existencia depende de recordar lo inmemorable y sólo esta memoria constituye:

a ordem local, a ordem
cós mica, duas concepções
de mundo, as coisas, duas
tarefas:

1] ler o horizonte,
ambíguo, cambiante, uma
subversão revolucionária,
questionar a forma,
estável, fixa, objetiva,
mapeada, definida,
definidora

2] revolução vem do
movimento astronômico
de corpos celestes
ao redor de centros
de gravitação, depois a
possibilidade de
mudança na estrutura
política, na trama social

¹⁵ Ver también (Agamben, *Creazione e anarchia. La opera nell'età della religione capitalista*).

da realidade entre o
que existe e o que
não existe AINDA,
comensurável e
impossível, da forma
à força. (Lima, *O método de exaustão* 173-4)

De motu (Jammer, *Concepts of force*). Toda fuerza es interacción. Insubstancial e ingrávida, la fuerza, al jugar con otras fuerzas, puede, sin embargo, producir efectos materiales, físicos, psicológicos, éticos o estéticos: la fuerza vital, el cambio, la metamorfosis. Lo vio claro Derrida en un ensayo hoy histórico, “Fueza y significación” (1963), cuando dijo que la forma fascina al no tener más la fuerza de comprender su interior (“La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans”) (Derrida, *L'écriture et la différence* 11); o más aún, la fuerza es el otro del lenguaje, sin el cual éste no sería lo que es (“La force est l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est”) (*L'écriture...* 45). En ese sentido, todo recuerdo es la fuerza que le devuelve posibilidad a lo que ha sido, confirmándolo como pasado, mientras el olvido es lo que incesantemente se le borra, aunque esté siempre presente.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Creazione e anarchia. La opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, 2017.
- _____. “Cinema and History: On Jean-Luc Godard.” *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, compilado por Gustafsson, Henrik; Grønstad, Asbjørn, Bloomsbury, 2014, p. 25.
- _____. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Einaudi, 1978.
- Antelo, Raul. “El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel.” *Imágenes de América Latina*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea.” *Iluminaciones/I*, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1971, p. 57.
- Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Traducido por Virginia Gallo, Paidós, 2000.
- Camargo, Maria Lucia de Barros. “Resistência e crítica. Revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 208-209, 2004, pp. 891-913.
- Carvalho, Flávio de. “As novas tendências da pintura contemporânea.” *Movimento*, São Paulo, n.º 1, jul-set. de 1935, pp. 68-80.
- Cota, Débora. ““Argumento”: literatura, crítica e cultura de resistencia.” *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 5, 2001, pp. 31-37
- Coutinho, Wilson Nunes. “O contestador na universidade.” *Opinião*, n.º 32, 11 junio de 1973, p. 2.
- Delannoi, Gil. “Arguments, 1956-1962, ou la parenthèse de l'ouverture.” *Revue française de science politique*, a. 34, n.º1, 1984, p. 145.
- Deleuze, Gilles. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Cactus, 2018.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.
- Dolinko, Silvia. *Arte en plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*. EDHASA, 2012.
- “Editorial.” *Argumento*, n.º 1 octubre de 1973, p.1.
- Foucault, Michel. *Estrategias de poder*. Editado por Julia Varela y Fernando Alvarez Uria, Paidós, 1999.

- _____. “¿Es inútil sublevarse?” [1979]. *Éstética, ética y hermenéutica*, editado por Angel Gabilondo, Paidós, 1999, p.203.
- _____. “Sur la justice populaire. Débat avec les maos.” *Dits et écrits II*, Gallimard, 1994, p.353.
- Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Akal, 2004.
- Goddard, Jean-Cristophe. “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada.” *Deleuze político*, compilado por Zarka, Yves Charles et al., Nueva Visión, 2010, pp.83-102.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. *Vigo, Vulgo Almereyda e Jean Vigo*. CosacNaify / Edições Sesc, 2009.
- _____. *Capitu*. CosacNaify, 2008.
- _____. “Situação latino-americana.” *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. II, Paz e Terra, 1981.
- _____. “Um discípulo de Oswald em 1935.” *Crítica de cinema no Suplemento Literário* vol. II, Paz e Terra, 1981.
- _____. “Uma situação colonial?” *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. vol. II, Paz e Terra, 1981.
- _____. *Três Mulheres de Três Pppês*. Perspectiva, 1977.
- _____. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.” *Argumento*, a. 1, n.º 1, octubre de 1973, p.55.
- _____. “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa. (A propósito da morte de Facio Hebequer).” *Movimento*, n.º 1, 1935, pp.63-6.
- Jammer, Max. *Concepts of Force (A Study in the Foundations of Dynamics)*. Harvard University Press, 1957.
- Jitrik, Noé. “Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento.” *Ensayos de Literatura Argentina*, Galerna, 1970, pp. 12-34.
- Lima, Manoel Ricardo de. *O método de exaustão*. Prefacio de João Barrento, Garupa, 2020.
- _____. “Antes do museu, o método de exaustão.” *Remate de Males*, v. 39, n.º1, ene./jun de 2019, p.267-8.
- Levi, Beppo. *Leyendo a Euclides*. 3a ed., Libros del Zorzal, 2006.
- Litvak, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*. Ediciones del Serbal, 1988.
- Malosetti Costa, Laura; Dolinko, Silvia. *La Protesta. Arte y política en la Argentina*. Ministerio de Relaciones Exteriores, 2014.
- Malufe, Annita Costa. “O impossível ainda existe.” *Germina. Revista de literatura e arte*, vol. 16, n.º 3, diciembre de 2020, https://www.germinaliteratura.com.br/2020/livros_impossivel_ainda_existe_por_anita_costa_malufe.htm.
- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Nueva Visión, 2003.
- Muñoz, Miguel Ángel. *Los artistas del pueblo 1920-1930*, Fundación Osde-Imago, 2008.
- _____. y Diana Wechsler. “La ciudad moderna en la serie *Buenos Aires* de Guillermo Facio Hebequer.” *Demócrito*, a.1, n.º 2, octubre de 1990, pp.43-60.
- Pichón Rivière, Enrique. “La muestra de Facio Hebequer.” *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n.º 19, noviembre de 1932.
- Ramos, Fernão Pessoa. “Bacurau, ou o Brasil de Bolsonaro.” *Jornal da UNICAMP*, 25 septiembre de 2019.
- Romano, Eduardo. “Cultura y dependencia por Alfredo Chacón y otros. Monte Ávila editores, 229 p.” *Crisis*, año IV, n.º 38, mayo-junio 1976, p.79.
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004.

- Santos, Laymert Garcia dos. “Para despsiquiatrizar a loucura”. *Opinião*, n.º 47, 1 octubre de 1973, pp. 19-20.
- Vieira, Beatriz de Moraes. “Sem Argumento: um projeto intelectual quase esquecido (Revista *Argumento*, Brasil, 1973).” *História*, v. 35, 2016, pp. 1-21.
- Wechsler, Diana B. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945.” *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, compilado por José Emili Burucúa, Sudamericana, 1999, vol. I.