

OS BALDIOS À LUZ DO TELESCÓPIO: ALEGORIAS DE MARIANA SISSIA.

Gabriel Morais Medeiros¹

Quando Yvonne Weskott comentou, panoramicamente, a obra de Mariana Sissia², a crítica parece ter chegado ao seu coração alegórico. Uma poética baseada nas “ruínas ao reverso” seria a primeira tendência pictórica das estranhas gravuras a grafite do trabalho *Sistema de defesa de mí misma* (2009-11). Figuram nesta série canteiros de obras devolutos, em que tobogãs sem sentido descambam em fossas pelo chão; skateparks cujos hemisférios calcados na terra lembram esvaziadas e longínquas crateras lunares; fendas, frinchas, rachaduras, fronteiras ao redor das quais o nada ladeia com o nada; andaimes bambos e êxuis; piscinas de plástico recém-instaladas sobre ícones de pedras e solos flutuantes, seccionados pela lateral, como uma hibridização absurda (de clave quase surrealística) entre um mapa da crosta terrestre e um manual industrial automático para a construção de parques de diversões fantasmagóricos; trepa-trepas e gangorras como vestígios arcaicos e fossilizados de um mundo evacuado há muito, ou após uma recente (e ao mesmo tempo antiga) hecatombe inexplicável. No entanto, em nenhuma das imagens se vê alguém, nunca, em qualquer lugar. A obsessão a que convergem todos esses *sistemas estranhos* parece ser a da escavação de *fronteiras-trincheiras*, a demarcação de um dentro e um fora, de um dispositivo de segurança para um espectro, de um *bunker de vidro*, a céu aberto, num cenário de decadência urbana.

O abandono, o inacabado, o despovoado, sugerem, naturalmente, uma conotação de uma ambiência periférica, distante, como se os *frottages* da artista argentina recuperassem planisférios e escalas de sítios

1 Mestrando em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Agência de fomento: CAPES.

² In: *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal*, p. 4. Disponível em <http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue>. Os grifos da citação são nossos.

arqueológicos que já não interessem a ninguém, nem a vândalos nem a turistas. Em algumas gravuras da série, exíguas florestinhas pouco a pouco engolidas por gigantescos buracos, de erosões mecânicas, de vértices nítidos e retilíneos causam, naturalmente, uma sensação de *fim de trajeto*. Devastação, periferia, vaziez, limites entre natureza e restos de civilização refratada, entre urbano e rural. Se buscarmos deduzir, de todos esses elementos, um paradigma que os categorize, que os unifique, podemos sugerir, talvez, a tópica do *terreno baldio*³. *Sistema de defensa de mí misma*, por essa razão, tem em sua medula um *cerne baldio*, e seus roteiros de calor cinzentos e suas legendas são mapeáveis, acreditamos, a partir dessa categoria central de ambiência.

O terreno baldio é, evidentemente, um espaço paradoxal: é possuído e abandonado a um tempo; é campo da lei e convite à invasão-subversão, à quebra dessa mesma lei; é espaço futuro, cuja imagem, todavia, vale mais como fotografia do passado, como ativação psicológica do arruinado. É quadrilátero que supõe uma planta, uma maquete abstrata; veem-se nele apenas, porém, os vestígios cimentados de tubulões fósseis. É espaço urbano; sua predominância, contudo, dá-se nos ambientes em que as cidades, centrais ou periféricas, começam a rarear, a acabar, a sumir rumo ao descampado. Mais especialmente no contexto latino-americano, são os terrenos baldios os continentais monumentos da corrupção, os totens do não-Estado, os desérticos *cemitérios de elefantes*. No terreno baldio, os alambrados tornam privado o que se largou, e tornam público o impedimento à livre circulação dos transeuntes. São espaços reservados para ninguém, são pistas de dança de assombrações; são talvez os sinais mais eloquentes do mal-estar de um mundo hipermoderno, descentralizado em seus não-lugares⁴.

O segundo ponto sobre o qual gostaríamos de discorrer, embora nos falte espaço, dirá respeito às paisagens topográficas, orográficas; às ondas de grafite que reproduzem superfícies planetárias vistas de longe, e que exurgem fantasmaticamente, como sonares de um mundo morto, como banais transmissões alienígenas, tediosas, sem choque. Como *cascos de gliptodonte* que, como um *sonho e um milagre*, revelam-se após um temporal, junto aos barrancos e taludes, como se descreve num conto de Walsh⁵. O escritor foi fuzilado pela polícia de Buenos Aires em 1977, três anos antes de Mariana Sissia nascer; talvez haja alguma conexão entre a narrativa imagética walshiana e a pictografia discursiva sissiana, se é que é lícito atribuir-lhes essas adjetivações.

³ Sobre *Sistema de defensa de mí misma*, escreve Eduardo Stupía, no texto *Materia meditada*: “todo aporta al funcionamiento de inusitadas anécdotas y tensiones atemperadas, con el factor humano *in absentia*, baldíos de residuos cosmopolitas y desechos melancólicos, fanáticamente expuestos a la blancura tórrida de un plano que es territorio y espacio, y a la vez *fuerza negativa*”. In: Sissia, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB, p. 12. O grifo é nosso.

⁴ Cf. Augé, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017, p. 8. Grifo nosso.

⁵ “Lembra: o morro onde apareceu o casco do gliptodonte desemborcado, cheio de água da chuva. Lembra: a noite em que só achamos as rédeas amarradas na cerca e tivemos que voltar a pé pelo meio dos juncos. Lembra: o espinhel cheio de traíras”. In: Walsh, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 34.

No campo da história literária, cumpre ressaltar que a polissêmica do terreno baldio será especialmente recorrente na literatura argentina do século XX. Tanto o terreno baldio, em que se mesclam demarcação e abandono, civilização e sua ausência, construção e virtualidade, quanto seus derivados analógicos (a cerca, a rua que desemboca no campo, a periferia, o subúrbio, os bairros distantes, a urbanização e o despovoamento rural, a cidade em construção, a gentrificação, a luta de classes, a fronteira da barbárie, a cidade *versus* o pampa, a colônia e a metrópole, a América Latina etc) serão reconstituíveis a partir de alguns versos do jovem Jorge Luis Borges e de mais um trecho de Rodolfo Walsh, dialogicamente. O terreno baldio surgirá na obra desses escritores de duas gerações distintas com sentidos quase diametralmente opostos, e essa constatação importará para melhor calibrarmos o que enxergamos nas gravuras de uma artista visual de fim de século, no que diz respeito à mesma cenarização. Tomemos, como exemplo inicial, o poema de abertura do livro *Luna de enfrente* (Borges, 1925), intitulado *Calle con almacén rosado*⁶:

Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
y es como una sequía husmeando lluvia.
Ya todos los caminos están cerca,
y hasta el camino del milagro.
El viento trae el alba entorpecida.
El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene encima.
Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja
en esta calle que es cualquiera.
*Aquí otra vez la seguridad de la llanura
en el horizonte
y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres
y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.
Es familiar como un recuerdo la esquina
con esos largos zócalos y la promesa de un patio*⁷.
¡Qué lindo atestiguar, calle de siempre, ya que te miraron tan pocas cosas mis días!
Ya la luz raya el aire.

⁶ Borges, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 63.

⁷ Grifo nosso.

Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
 y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
 Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
 almacén que en la punta de la noche eres claro.
 Pienso y se me hace voz ante las casas
 la confesión de mi pobreza:
 no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
 pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
 y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle.
 Calle grande y sufrida,
 eres la única música de que sabe mi vida.

O poema é, todo ele, eivado de imagens suburbanas em forte clave exortativa e sentimental. Trata-se de um livro de teor nacionalista: num prólogo de 1969, mais de quarenta anos após a publicação de *Luna de enfrente*, Borges escreveu que a necessidade de ser moderno e a necessidade de ser um *argentino autêntico* (“olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino”) norteavam-lhe, principalmente, no momento da escrita do livro. Não saíamos, entretanto, de nosso assunto principal. Como poema-estandarte do livro, *Calle con almacén rosado* estabelece-lhe os eixos sêmicos principais, funcionando como uma espécie de índice da obra como um todo. Ora, logo se percebe a mais romântica das imagens, em pleno século das vanguardas: “y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde”. Unem-se aqui os elementos-chave do *subúrbio* e da popularidade, da Buenos Aires dos anos 1920 (metonimizadas pelo *armazém*) e toda sua sublimação sentimental. Róseo como a lua rosadinha, ei-nos aí um armazém cuja memória é ao mesmo tempo empolgada e saudosa, como um emblema lírico do subúrbio *típico* portenho.

A concentração desse lirismo a encontraremos nas linhas que antecedem, imediatamente, a descrição do armazém: “Aquí otra vez la seguridad de la llanura/ en el horizonte/ y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres”. Temos aqui o terreno baldio, só que de uma forma muito diversa, em sua configuração, da que ocorre comumente na obra de Mariana Sissia. Em Borges, o terreno baldio é uma espécie de sinédoque da *planura*, do pampa, a marca máxima da nação (e da tradição literária de viés nacionalista, desde o século XIX). O terreno baldio parece ser apenas uma amostragem, um pequeno aquário de paredes aéreas em que campo e cidade confluem, harmoniosamente: afinal, do terreno baldio se mira, com fascinação, a segurança da firme terra urbanizante, e os largos horizontes violáceos e rosáceos, que insuflam de frescor nacarado as paredes caiadas do armazenzinho. O terreno baldio, nesse poema-índice, é

uma fonte, uma nascente fértil, de onde a vida parece germinar, como metáfora do acelerado crescimento econômico de Buenos Aires e seus subúrbios. O baldio é seu *lençol freático*, nesse raciocínio.

Trinta e dois anos depois a situação do país será bastante diferente. Começam a aparecer nas letras da vizinha República veementes denúncias sobre o funcionamento aparelhado de um Estado nacional assassino e policial, que prenunciará a ditadura de 1976. O grande marco da geração pós-borgiana será um livro de reportagem detetivesca, publicado enquanto Jorge Luis Borges estava, ainda, em plena atividade intelectual. Trata-se de *Operação Massacre*, de 1957, de Rodolfo Walsh. Radicalizada a situação político-econômica argentina, a literatura passa a se povoar, ainda que irregularmente, de uma pluralidade de vozes que se centram não apenas no *épico/exortativo/folclórico*, mas no *político/crítico/jornalístico*. Se de fato possui algum sentido a proposição teórica que aqui colocamos, devemos procurar, dessa maneira, as imagens do terreno baldio em Walsh, e sondar se nelas existe, em confrontação com Borges, uma alteração significativa, que por sua vez reflita -- na parte e no pormenor do fragmento -- o processo totalitário ao qual caminhava (e no qual já estava, em larga medida, nos anos cinquenta) o país. Se se revelar coerente nossa busca, no terreno baldio walshiano encontraremos *cápsulas de munição*, ao invés das *nesgas de lua* borgianas. Valas, no que deveriam ser fundações domésticas. Calabouços no que deveriam ser os porões de um armazém rosado.

Uma tarde, pois, tomamos o trem para José León Suárez, levamos uma câmera e um mapinha que Livraga nos desenhara a lápis, mapa minucioso de motorista de ônibus, com as estradas e as passagens de nível, um arvoredo assinalado um 'x', onde foi a coisa. Caminhamos umas oito quadras por uma estrada pavimentada, ao entardecer avistamos aquela escura e alta fileira de eucaliptos que pareceu ao executor Rodríguez Moreno 'um lugar apropriado para o fim em vista', isto é, para o fim de liquidá-los, e nos deparamos com um mar de latas e miragens. A ideia de que um lugar assim não pode estar tão tranquilo, tão silencioso e esquecido ao pôr do sol, sem que ninguém vigie a história aprisionada no monturo cortado pela ilusória maré de metais mortos que brilham reflexivamente, não será a menos enganosa dessas miragens. Mas Enriqueta diz: 'Foi aqui', e se senta no chão com naturalidade para que eu lhe tire uma foto de piquenique, quando passa pela estrada um homem alto e sombrio, com um cão grande e sombrio. Não sei por que vemos essas coisas. Mas foi aqui, e

o relato de Livraga corre agora com mais força, o caminho aqui, a sanga ali, e por toda a parte o lixo e a noite.

Em Walsh (2010b), o terreno baldio se torna a vala, o local do crime. O local de abate, o campo de execução. Nos baldios das cidades, nas faldas dos bairros, aquele que se munir de espírito detetivesco coletará os indícios e será conduzido à cena do crime, à *coisa*. A periferia da cidade, portanto, é a ambiência onde se enterram as ossadas; é o *desovadouro de presuntos*; torna-se um *Lager*⁸, um espaço de barbárie; o *callejón*, a *bocacalle*, o *patio baldío* deixam de ser, agora, as estelas de um mundo que apontava em direção a algo positivo; recobrem-se, em Walsh, de fantasmagorias, atulhados de detritos, de chorumes, monturos, de signos negativos soterrantes (*um mar de latas*). Se muda o baldio e a periferia, é que se alterou também a cidade, evidentemente. De epicentro da civilização centrífuga, a cidade passa a ser ralo, sorvedouro da barbárie, *centrípeto*, em contexto de fascismo policial. Chegamos ao efeito moderno e generalizante que Benjamin já percebera ao estudar a Paris do Segundo Império: *subúrbio e desaparecimento de pessoas* são um sistema de vasos comunicantes⁹.

Os baldios de Walsh facilmente são uma conexão com o *inframundo incógnito*, para retomarmos as palavras de Stupía¹⁰. As *larvae* e os *lemuri* que se encerram em seus túneis ctônicos são os vultos da memória histórica, sob o signo do trauma e do assassinato. Em Borges, os vestígios dos terrenos baldios podiam ser descartados, em prol da urbanização. Na área descrita por Walsh, as evidências devem ser recuperadas, arqueologicamente, a despeito da vigilância da polícia. No jornalista walshiano, fundir-se-ão os tipos do detetive, do arqueólogo, do literato, do fugitivo, do guerrilheiro. Se quisermos incutir-lhe uma dimensão benjaminiana, o tipo do *apache*, do *delinquente* é-lhe vestível, também. Sua arena de ação, seu campo de jogo, seu auditório não são as esquinas da velha Paris, os intestinos urbanos onde o flâneur procurava *algo*, *procurava um crime*. São os campos de futebol da periferia bonaerense, os arredores dos riachos, os poços espúrios negligenciados pelas retroescavadeiras. O terreno baldio é o local em que, numa fantasmática caça ao tesouro, alguém achará a cruzinha, o derradeiro x. Devemos procurar essa cruz, ou a alegoria dessa cruz, na obra de Sissia?

Não podemos afirmar, no entanto, que os inframundos de Sissia e Walsh são calabouços cujas galerias se conectam. Tampouco são de configuração idêntica o baldio-lixão de Walsh e os canteiros de obras interdidas de Mariana. Estes são de clima asséptico. Não apenas não contêm referentes humanos, como não apresentam qualquer sinal de contato direto de homens ou mulheres com o meio. Conforme já

⁸ Cf. Huberman, op. cit., p. 97.

⁹ Cf. Benjamin, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 49.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 10.

dissemos, as alterações nos terrenos e nos cercados que a pictografia sissiana nos descreve são comunicações mecânicas, são traços de deglutição automática. São cortes e recortes num chão racionalizado. Não há monturos, latas amassadas, garrafas quebradas, lixeiras em forma de palhaço, seringas hospitalares. Não há arcadas dentárias nem fogos-fátuos. Os parques cadavéricos, em Mariana Sissia, estão muito bem conservados, como carcaças pré-históricas sepultadas no dorso bojudado das geleiras.

Não há nada de *recente atividade orgânica* nas paragens que Mariana aclimata, com seus lápis bem apontados, sobre delicado papel. E ainda que mais ligadas às máquinas, as cicatrizes arenosas de *Sistema de defesa de mí mesma* evocam, também, os motores desaparecidos, os seus fantasmas. Onde as betoneiras, os tratores, as perfuratrizes? Onde o caminhão que traz a apara dos andaimes, pelas estradas de acesso ao terreno? Já não sabemos. Seu mundo certamente não é humano, embora deva ter sido abandonado por humanos; só que não é exatamente maquínico, mais uma vez, se seguirmos esse ponto de vista. A inquietação sugerida por *Sistema de defesa* talvez advenha dessa perspectiva a respeito da ruína e do baldio. Ruínas perfeitas, incólumes, ordenadas; entre seus umbrais esconsos, somos carentes de *homens e de máquinas*. Em Walsh, éramos carentes de desaparecidos, e, por extensão, de justiça social, de julgamento, de denúncia, e de formas de resistência ao poder. São carências distintas, espelhadas por baldios diversos, aparentemente quietos como o descanso da película de água sobre umas lajes recém-nascidas.

Finalmente, o inquietante de Sissia também pode residir no eixo puramente *material*, em nova oposição ao *resgate da vítima* pela investigação walshiana, de natureza *ético-moral*. Toda a negatividade da topografia de escombros e de seus mapas de parquinhos apocalípticos, toda sua escavação cirúrgica pode ocasionar uma constatação tautológica de que a *terra é terra*, e quando se corta a rocha, *se chega apenas no rochoso*¹¹. Para Walsh, do contrário, a terra nunca será apenas terra. Será sempre depósito da história, montanha de ruínas, onde se deve penetrar com a pá ou o bisturi, em busca de redenção, do desvendar do crime histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BORGES, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

¹¹ Bachelard apud Stupía: "el hombre puede escarbar en la roca, pero nunca encontrará otra cosa que lo rocoso". *Op. cit.*, p. 11.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*: São Paulo, 34, 2017.

STUPIÁ, Eduardo. "Materia meditada". In: SISSIA, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB.

WALSH, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. *Operação Massacre*. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.

WESKOTT, Y. *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal*. In: <http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue>.

FIGURAS



Figura 1 – Mariana Sissia. *Sistema Tobogán II* (2010). Grafite sobre papel, 90 x 180 cm. Fonte da imagem: <http://marianasissia.com/trabajo/sistema-de-defensa-de-mi-misma-2009-2010>.



Figura 2 – Mariana Sissia. *En otro mundo la belleza es extraña #3* (2012). Grafite sobre papel. Fonte: <http://marianasissia.com/trabajo/en-otro-mundo-la-belleza-es-extrana-2011-2012>.