

Larissa Costa da Mata

I
GENEALOGIA E PRIMITIVISMO NO MODERNISMO
BRASILEIRO: O MUNDO PERDIDO DE FLÁVIO DE
CARVALHO

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do grau
de doutor em Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.

da Mata, Larissa Costa

I - Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho / Larissa Costa da Mata; orientador, Raúl Antelo - Florianópolis, SC, 2013.

413 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Flávio de Carvalho. 2. Mário de Andrade 3. Primitivismo. 4. Modernismo Brasileiro. I. Antelo, Raúl. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

FOLHA DE ASSINATURAS

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo suporte dado a esta pesquisa, enquanto estudei na Universidade Federal de Santa Catarina e durante o estágio sanduíche;

Ao Raúl Antelo, pelas inúmeras conversas, pela orientação, por tornar a biblioteca sempre disponível, pelo estímulo dado a todas as ideias mirabolantes;

À professora Ana Luíza Andrade e ao professor Sérgio Medeiros pelas sugestões preciosas feitas durante o exame de qualificação;

Ao professor David Jackson, quem me orientou durante o estágio sanduíche, apontando diversos caminhos para este trabalho;

Ao Rui Moreira Leite, pelas dicas em conversas e e-mails, por se mostrar disponível em esclarecer dúvidas, pelas sugestões de bibliografia;

Ao professor Marcos Antonio de Moraes, por ter me recebido na primeira visita ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo;

Aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo, do Instituto de Estudos Brasileiros e do Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas, por terem me auxiliado a realizar este trabalho nas visitas a esses acervos;

Ao Roberto Freitas, pelo acesso aos documentos de pesquisa da sua irmã Valeska Freitas;

Aos amigos Nena (Maria Saete), Byron, Laíse, Luz e Elisa, pelo auxílio com a revisão desta tese; à Paula pela tradução das citações em francês; à Nena e à Laíse também pelo socorro dado nos dias antes da entrega do trabalho;

À Viviane pela ajuda com a transcrição dos textos do Flávio de Carvalho antes do exame de qualificação;

Às pessoas queridas que participaram do processo de escrita e da pesquisa, com quem compartilhei as dúvidas, as reflexões sobre a tese, a ansiedade – Nena, Byron, Luz, Diogo, Tiago, Laíse, Jefferson, Atilio, Helano, Manoel, Eleonora, Júlia, Davi, Demétrio e Ana Carolina;

Ao Carlos e ao André, pelo afeto, pelas pizzas saborosas e pela alegre convivência no último ano do doutorado;

À minha irmã Ariadne, por me levar a seguir em frente e pelo apoio nesta e em outras ocasiões;

À minha família querida – tão longe, tão perto – pelo carinho sempre.

RESUMO

Este trabalho sugere uma alternativa aos procedimentos vanguardistas que concebem o “primitivo” como um passado remoto, como a gênese de um desenvolvimento progressivo da História. No modernismo brasileiro, a questão se apresenta, via de regra, como uma tentativa de buscar no “primitivo” um grau zero e fundar as bases do nacionalismo cultural. Por sua vez, o artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973) sugere uma interpretação diversa da origem (e, por conseguinte, do “primitivo”). Para ele, a *origem* não necessita ser buscada *a priori*, mas se inscreve no instante presente, *em uma metamorfose incessante*. A sua perspectiva, afim do pensamento nietzscheano sobre a genealogia, o aproxima das reflexões de intelectuais intempestivos no momento em que viveram, como Roger Caillois (1913-1978), Carl Einstein (1885-1940) e Aby Warburg (1866-1929), que sugerem que possamos encontrar no “primitivo” a negatividade necessária para uma revisão da mimese como um critério predominante da representação, bem como para uma revisão das margens entre as disciplinas. Esta tese tem como foco especialmente a série de escritos intitulada “Os gatos de Roma/Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada por Flávio de Carvalho no *Diário de São Paulo* entre os anos de 1957 e 1958. Esses textos consistem numa genealogia do desenvolvimento intelectual do homem (da linguagem, da estética) e do mundo (a passagem da cidade à floresta, os Impérios) e perpassam diversas disciplinas como a psicanálise, a antropologia e a filosofia. A série é confrontada com fragmentos da obra de Mário de Andrade (de ensaios de *Aspectos das artes plásticas do Brasil*, e de *O baile das quatro artes*, dentre outros), escritor paulista quem apresenta um contraponto para a noção de origem carvalheana. O intuito é o de investigarmos como ambos dialogam com a mesma biblioteca primitivista, se posicionam com relação a uma perspectiva da genealogia na arte (em especial considerando-se a dança, mas também a pantomima e o desenho) e concebem o “culto do herói” (do pai, do chefe de Estado ou do fundador) na modernidade.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho, Primitivismo, Mário de Andrade, Modernismo Brasileiro, Genealogia.

ABSTRACT

This dissertation proposes an alternative perspective to the general avant-garde view of the “primitive” as a remote past, as the origin of a progressive development of history. Brazilian Modernists often used the “primitive” to ground their cultural nationalism. However, Brazilian artist Flávio de Carvalho (1899-1973) suggested a different interpretation of origin (and, therefore, the “primitive”). For him, *origin* does not have to be searched for *a priori*; it is inscribed in the present instant, in an *incessant metamorphosis*. His perspective, akin to Nietzsche's thought about genealogy, brings him near to the reflections of intellectuals that seemed unseasonable to their own time, like Roger Caillois (1913-1978), Carl Einstein (1885-1940) and Aby Warburg (1866-1929), all of whom suggest that one can find in the “primitive” the negativity necessary to question the idea of mimesis as a predominant criteria for representation and for the distinction between disciplines. This dissertation focuses on a series of writings named “Os gatos de Roma/Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (“The Cats of Roma/Notes for the Reconstruction of a Lost World”), published in the newspaper *Diário de São Paulo*, between 1957 and 1958. These texts provide a genealogy of human intellect in the world (approaching language and aesthetics, and the path from the forest to the city) that threads through areas such as psychoanalysis, anthropology and philosophy. I will contrast Carvalho's texts to fragments from Mário de Andrade's works such as essays from *Aspectos das artes plásticas do Brasil* and *O baile das quatro artes* (*Aspects of Arts in Brazil* and *The Ball of the Four Arts*) among other. This comparison aims to investigate how the authors dialogued with the same primitivist library, their positions concerning the connections between art and genealogy, and how they treated the “hero cult” (the father, the head of State or the founder) in Modernity.

Keywords: Flávio de Carvalho, Primitivism, Mário de Andrade, Brazilian Modernism, Genealogy.

LISTA DE FIGURAS

1. Índice do datiloscrito *Southern Meditations* (193?), de Flávio de Carvalho, localizado na Biblioteca Beinecke, em Yale;
2. Prefácio do autor pertencente ao datiloscrito de *Southern Meditations*;
3. Primeira página do capítulo “The cradle of poetic force”, do datiloscrito de *Southern Meditations*;
4. Folha de rosto de *Le rameau d’or* (1923), de Sir James Frazer. Edição pertencente à biblioteca de Mário de Andrade, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo;
5. Capa e contracapa de *The Golden Bough* (1933), de Sir James Frazer. Edição pertencente à biblioteca de Flávio de Carvalho, depositada no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas.
6. Fotografia de Raúl Rezende de Carvalho, pai de Flávio de Carvalho, exercitando-se entre dois desconhecidos, tirada em 1938. A imagem pertence ao arquivo de Júlio Toledo, hoje depositado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas.
7. Ilustração do espetáculo de Fuller por Flávio de Carvalho. Reproduzida de: CARVALHO, Flávio Rezende de. Dançando (Impressões do bailado de Loïe Fuller, pelo engenheiro Flávio de R. Carvalho). *Diário da Noite*, São Paulo, p. 1, 31 jul. 1926.
8. *Painel sobre a dança* (1927). Reproduzida de: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982, p. 12.
9. *Retrato do poeta Mário de Andrade* (1939), por Flávio de Carvalho. Reproduzida de: LEITE, Rui Moreira. (Curador) *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
10. Fotografia de Mário de Andrade (1927). Na legenda, lê-se: “Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano.” Reproduzida de: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v. 6).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
Vanguardas e primitivismo	17
O “primitivo” em Mário de Andrade e em Flávio de Carvalho	25
Nietzsche e a genealogia	32
Caminhos.....	37
2 A ORIGEM E A BIBLIOTECA.....	45
PARTE I.....	45
INGLÊS, INATUAL.....	45
Introdução	46
Flávio de Carvalho e a crítica modernista	50
Inglêses.....	53
Flávio de Carvalho e a antropofagia.....	70
Le remeau d’or, The golden bough	94
PARTE II	107
PERSÉFONE, DIONISO, O NÓ	107
Perséfone	107
O nó.....	124
Dioniso, o boi.....	130
PARTE III	141
O TEMPLO, O NOME	141
O nemus	141
O sangue.....	160
O nome	165
PARTE IV	173
A BIBLIOTECA, A SOBREVIVÊNCIA E O SONAMBULISMO DA HISTÓRIA.....	173
Introdução	173
A biblioteca nômade.....	184
A sobrevivência, o Sonambulismo da História	193
3 DANÇA E GENEALOGIA.....	210
PARTE I.....	210
POESIA, DANÇA, DESENHO.....	210

Aisthesis: o poema plástico, a cena.....	222
PARTE II	246
DANÇA E MIMETISMO	246
Dança, semelhança e mimetismo	246
Mimetismo, dança e ficção	248
Mimetismo, dança e semelhança	258
Mimetismo e esquizofrenia.....	268
4 O CULTO DO HERÓI	287
Introdução	287
O “primitivo”, a gênese, a criança	292
PARTE I.....	302
PROMETEU	302
Prometeu	302
A máscara prometeica.....	322
Deus no mundo	332
PARTE II	343
O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER	343
Bibliografia geral	382
Filmografia.....	404
Bibliografia de Flávio de Carvalho	404
Sobre o autor.....	404
Livros do autor.....	406
Datiloscritos.....	406
Entrevistas.....	407
Artigos em livro	407
Artigos e colaborações em periódicos.....	407

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho sugere uma alternativa aos procedimentos vanguardistas que, afeitos a uma leitura evolutiva do tempo, vinculam o “primitivo” aos moldes da cultura ocidental, sem refletirem acerca das implicações de concebê-lo como um passado remoto, na origem de um tempo linear. Perseguimos uma formulação distinta da questão do tempo, tal como a proposta pelo exemplo de intelectuais reunidos em torno da revista *Documents* e do Colégio de Sociologia, como Roger Caillois (1913-1978) e Carl Einstein (1885-1940). O historiador da arte alemão é autor de um ensaio pioneiro sobre arte “primitiva”, intitulado *A escultura negra* (1915), que influenciou o estudioso da arte “primitiva” Marius de Zayas¹. Nessa obra, as esculturas africanas estão dispostas ao longo do texto como imagens desvinculadas de sua origem, seja no sentido histórico ou de proveniência geográfica, propondo, na verdade, uma leitura do cubismo e do expressionismo, vanguardas contemporâneas a ele.

Roger Caillois travou um diálogo intenso com a obra de Flávio de Carvalho, com quem passa a manter uma relação de amizade e de trocas intelectuais a partir de 1934, quando se encontram no Congresso de Psicotécnica de Praga. Esse intelectual francês, que deixou profícua colaboração em periódicos como *Acéphale*, *Documents*, *Minotaure* e na revista *Sur*, durante o seu exílio na Argentina, colocou em xeque a noção de autonomia (literária e artística) valendo-se de diversas disciplinas como a psicanálise, a biologia, a antropologia e a história natural para extrair as últimas consequências das transformações da psique do sujeito direcionando-a ao próprio corpo e ao modo como este é percebido. Com isso, propunha uma noção de gênese que encontrava o estranhamento atribuído ao “primitivo” na própria civilização e que se

¹ Conforme Raúl Antelo, na apresentação a Carl Einstein publicada na revista *Crítica Cultural* em 2008. O mexicano Marius de Zayas (1880-1961), crítico de arte e colecionador, é autor de *Como, quando e por que a arte moderna veio para Nova Iorque*, editado por Francis Naumman, em 1996. Escreveu o ensaio “Escultura de madeira dos selvagens africanos: A raiz da arte moderna”, em 1914, para a primeira exposição de arte africana nos Estados Unidos, que aconteceu entre 3 e 8 de dezembro na Galeria “291”. O texto está reproduzido no compêndio *Primitivismo e a arte do século XX. Uma história documentada* (*Primitivism and twentieth century art. A documentary history*, 2003, p. 92-99).

baseava em uma afinidade perdida entre o homem e o animal. Portanto, a origem poderia se dar para Caillois a qualquer momento em que o sujeito se surpreendesse (ou fosse surpreendido) com a fusão entre si e o ambiente ou que se sentisse impelido a realizar simulacros das instituições fundadas pela cultura, demonstrando, pela via do jogo, o caráter arbitrário das normas dessas instituições.

Além dos intelectuais mencionados, o historiador da arte Aby Warburg em seus estudos sobre a renascença italiana, como *A renovação da antiguidade pagã* (*The renewal of pagan antiquity*, 1932), sugere um modelo da História como uma impureza de tempos, ao compreender a obra de arte renascentista como uma imagem que consiste em uma sorte de citação de gestos de outras obras, que revelam um conteúdo sintomático de uma época diversa que resiste no presente. Esse conteúdo, que se manifesta apresentando uma maior afinidade com a força do que com a forma, consiste em uma sobrevivência (a *survival* da antropologia de Edward Burnett Tylor (1832-1917) que Warburg interpreta, como veremos, com o termo *nachleben*). O elemento antigo persiste inconscientemente ou a despeito de nosso desejo de expurgá-lo, e deturpa uma ideia de representação baseada em uma concepção de imagem como um todo acabado ao cindi-la e destitui-la de sua referência no mundo exterior e de qualquer pretensão de identidade. O elemento incorporado ou sobrevivente pode ser compreendido como “primitivo”, mas também como uma característica dissonante nas obras renascentistas, de qualquer origem, desde que evoque uma polarização de tempos que produza sentido no choque entre as imagens, a imagem e o texto e entre um tempo distinto e não histórico.

Creio que seja possível desatrear as culturas “primitivas” de uma concepção evolutiva do tempo por meio de uma noção de origem que apresente especialmente afinidades com a genealogia nietzscheana, presente na obra do artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973). Como se verá ao longo desta tese, este modernista brasileiro formula uma teoria distinta da história, em alguns aspectos semelhante ao pensamento dos historiadores da arte e intelectuais mencionados, em obras como o livro inédito “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957-1958), transcrito no segundo volume deste texto. Essa série, que se constitui por 65 textos publicados no *Diário de São Paulo*, será recortada de acordo com as questões contempladas em cada capítulo e eventualmente confrontada com ensaios e colaborações anteriores de Carvalho estampados em periódicos brasileiros, com o intuito de perfazer também uma genealogia

do pensamento apresentado na série. Além disso, o autor das “Notas” será confrontado com outras figuras do modernismo brasileiro, em especial com Mário de Andrade (1893-1945), por meio de alguns textos (fragmentos das *Danças dramáticas do Brasil*, de 1959, ensaios de *O baile das quatro artes*, cuja primeira edição é de 1943, e a edição crítica de *Macunaíma*, de 1988) cuja escolha será justificada e detalhada mais adiante nesta introdução.

A minha hipótese principal é a de que Flávio de Carvalho pensa o passado na arte como atuante no presente, formulando o conceito de uma *origem* que não necessite ser buscada *a priori* – visto ela se inscrever no instante presente, *em uma metamorfose incessante*. Isso implicará uma perspectiva de lidar com a História e com a memória que desloque a linearidade do percurso e reelabore o tempo não como *dado*, mas como um acúmulo de camadas onde a lembrança e o esquecimento passam a consistir nos princípios ativo e passivo da origem. Ao mesmo tempo, esse deslocamento na concepção de tempo vem acompanhado de uma mudança na ordem da representação do sujeito, cujas margens do corpo, da psique, ora são delineadas, ora se dissipam no contato com as alteridades diversas e com o mundo.

O contraponto dessa concepção predomina no modernismo brasileiro e pode ser encontrado na obra de Mário de Andrade, para quem o “primitivo” é, fundamentalmente, o homem sem tradição anterior representando, portanto, um marco zero. Essa acepção inclui o intelectual em uma leitura hegeliana e evolutiva do tempo da qual procuramos nos desatrelar nesta tese.

Vanguardas e primitivismo

O contato com o outro “primitivo” estimulou as vanguardas de princípios do século XX, como o cubismo, o surrealismo e o expressionismo a reformularem a arte ocidental, enquanto eram colaboradoras e espectadoras das mudanças operadas no pensamento moderno nos diversos campos como a psicanálise, a filosofia e a antropologia, que tinham os seus limites disciplinares cada vez menos discerníveis. Muitos artistas desse período foram influenciados por suas experiências nos museus etnográficos e nas viagens de observação, que

colocavam em conflito o legado cultural clássico europeu e o “primitivo”, normalmente estrangeiro².

² Os exemplos são inúmeros nos movimentos de vanguarda internacionais e no modernismo brasileiro. Sabemos que o pintor pós-impressionista Paul Gauguin (1848-1903) experimentou viver na Oceania e foi para o Taiti em 1891, viagem sobre a qual escreve em *Noa noa* (1893). Em 1907, Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1869-1954) visitaram o Museu do Trocadéro – na época, ainda denominado Museu do Homem – onde esses artistas se deparam com as máscaras Grebo, da etnia africana Kru. Junto com André Derain (1880-1954) e Maurice de Vlaminck (1876-1958), Picasso e Matisse iniciam uma coleção de máscaras africanas e oceânicas, bem como de ídolos africanos, entre 1906 e 1907 (FOSTER, 2004; FLAM, DEUTCH, 2005; RUBIN, 1984). Não podemos esquecer, ainda, da posterior Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Djibouti, empreendida pelos intelectuais do Colégio de Sociologia entre os anos de 1931 e 1933. Além de Michel Leris tratar dessa expedição em *África fantasma*, de 1934, a revista *Minotaure* dedica o seu segundo número especialmente à empreitada, com textos de Paul Rivet e de Georges-Henri Rivière, diretor e sub-diretor do Museu de Etnografia, Marcel Griaule, chefe da missão, Eric Lutten, André Schaeffner, Deborah Lifszyc e Michel Leiris. Flávio de Carvalho, quem possuía esse número da revista, menciona essa expedição no texto “A pintura do som e a música do espaço”, publicado originalmente na revista *Clima*, de São Paulo, em outubro de 1941. Dentre as expedições dos modernistas brasileiros, podemos mencionar a “viagem de descoberta do Brasil”, feita por Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Paulo Prado em 1924, de onde resultam os textos *Folhas de estrada* (1924) de Cendrars, *Pau Brasil* (1925) de Oswald e *Clã do Jabuti* (1927), de Mário de Andrade (ANTELO, 1986, p. 61). No mesmo ano em que publica *Clã do Jabuti*, Mário de Andrade vai ao Norte do país com Dona Olívia Guedes Penteadó, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, viagem relatada na obra de publicação póstuma *O turista aprendiz* (1976). Além disso, Flávio de Carvalho também empreendeu viagens de reconhecimento etnográfico e de experimentação estética. A primeira delas é a de 1947, quando vai ao Peru e participa do VI Congresso Pan-Americano de Arquitetos como delegado do Brasil. Nessa ocasião, atravessa o Chile, visitando Santiago e se hospedando na casa do poeta Pablo Neruda. Ao chegar à Bolívia nessa mesma jornada, encontra o médico e etnólogo francês Jean Vellard, quem menciona no ensaio “Os pré-homens do Lago Titicaca”, publicado n’*O Estado de São Paulo* (20 fev. 1948) e entrevista Haya de La Torre. Em Machu Picchu, começa a esboçar *Meridiano 55*, obra que permanece inacabada. Dessa viagem resulta, ainda, uma pequena série de textos publicadas na imprensa paulista: “Viagens I – Meditação na Cordilheira” (*O Estado de S. Paulo*, 20 nov. 1947), “Restabelecimento da antiga dinastia inca entre os objetivos políticos do aprismo” (*Diário de S. Paulo*, 2 dez. 1947), “O silêncio da grande altitude” (*O*

Contudo, essa aproximação se dava de forma ambígua: utilizando-se do “primitivo” para uma mudança estética da arte ocidental, os artistas modernos muitas vezes não estabeleceram uma relação de simetria com a diferença “primitiva”. Segundo Hal Foster (2004), a busca das vanguardas europeias pelo outro “primitivo” se dá por meio da criação de “ficções de origem”, na medida em que caracteriza o projeto vanguardista de adequar uma identidade possível às renovações artísticas pelo contato com outras culturas, como as oceânicas (no caso de Paul Gauguin) e as africanas (como fizeram Pablo Picasso, Henri Matisse, etc.). Como sabemos, essa identidade se encontra abalada no contexto europeu especialmente após a Segunda Guerra Mundial, momento em que os regimes totalitários, como os movidos pela ideologia do nazismo, procuram reconstituí-la a todo custo, privilegiando uma arte de estética neoclássica, em detrimento dos expressionistas modernos. A ideologia nazista enxergava a arte moderna, influenciada pela estética de povos “primitivos” e de artistas loucos, como uma deformidade que feria o seu projeto de eugenia, levado às últimas consequências com o extermínio em massa de internos manicomial e do povo judeu. Foi nesse contexto que se realizou na Alemanha, contraditoriamente, uma das mais completas exposições de arte moderna, “A arte degenerada”, de 1937.

Estado de S. Paulo, 11 dez. 1947) e “A resistência passiva no Altiplano” (*O Estado de S. Paulo*, 30 dez. 1947). Em 1958, logo após a redação da série que focaremos nesta tese, Carvalho parte para a Amazônia com o intuito de realizar um filme cujo roteiro, de sua autoria, versava sobre o suposto rapto da Deusa branca Umbelinda Valéria e sobre a existência de uma tribo de índios brancos e louros que habitariam essas terras. Além dessa motivação estética, Flávio de Carvalho possuía um objetivo de ordem etnográfica: pretendia provar a sua tese acerca do futuro tipo étnico brasileiro e descobrir a mencionada tribo exótica, de “índios louros”, os “Cibrei”, que existiam na região segundo o relato do frade Carvajal. Tais índios, como o homem brasileiro do futuro, possuíam as seguintes características atribuídas pelo artista: “rosto triangular visto de frente, olhos oblongos, porém grandes, em contraste com o mongolóide, cabelos cor de cobre, boca grande e rasgada, alto e fino de estatura sem barriga, com tendência para o musculoso, tez bronzeada, olhos verdes e azuis e mais alto que o índio” (*Província do Pará*, 18 jan. 1958). As informações sobre o longa metragem, jamais concluído, podem ser encontradas no artigo “Ultimam-se os preparativos da expedição” (25 ago. 1958).

Como também nos recorda Hal Foster³, outra questão fundamental em torno do primitivismo não tange necessariamente as identidades nacionais europeias ou latino-americanas, mas se refere à concepção de tempo implicada na aproximação entre as vanguardas e as culturas “primitivas”, bem como nas leituras críticas do primitivismo. De fato, seja como a recuperação ficcional de uma origem borrada no tempo e no espaço ou de um passado remoto, o outro “primitivo” foi considerado como “retrogrado” e “arcaico” por alguns artistas vanguardistas, sendo concebido de acordo com os parâmetros da cultura ocidental.

Naturalmente, o caso da América Latina é distinto: o outro “primitivo” constituía o passado pré-colonial e não poderia ser desvinculado de um presente que, ora se valia dele para propor reformulações estéticas (como no modernismo brasileiro), ora para situá-lo em uma “pré-história” superada pelos processos de modernização. Nesses termos, não é fortuito que uma crítica como a argentina Florencia Garramuño (2009) perceba um paradoxo que percorre os intelectuais em torno da *Martín Fierro* e da *Revista de Antropofagia*, entre outros, que vinculam o primitivismo ao próprio conceito de modernidade, ao passo que, no contexto europeu, se concebia a modernidade como originariamente europeia e o “primitivo” como a prefiguração da origem em si (GARRAMUÑO, 2009).

Por essa razão, muitos artistas determinaram ao longo dos anos 1920, especialmente, a equivalência entre modernismo e primitivismo, como o uruguaio Joaquín Torres-García que vinculava arte pré-colombiana à arte abstrata, ou o argentino Alejandro Xul Solar, que trabalhou com o grupo Martín Fierro e buscou referências nos movimentos surrealista, dadaísta e expressionista. O fato é que além desse debate ter sido pouco desenvolvido no caso latino-americano, como aponta Erik Camayd-Freixas, não costuma ser desvinculado da formulação de identidades e do contexto dos nacionalismos desses países, como é o caso da coletânea organizada por esse autor, *Primitivismo e identidade na América Latina (Primitivism and identity*

³ Em *Recodificação*, Foster aponta duas visões de primitivismo pelas vanguardas, uma que retorna ao “primitivo” como em um momento de “expansão luminosa” e outra que, genealógicamente, investiga a interrupção da ordem familiar pelo “primitivo”. Para o autor, se a primeira delas é agressivamente historicista, a segunda é historicamente enigmática (FOSTER, 1989).

in Latin America. Essays on art, culture and literature, 2000). Para Camayd-Freixas, haveria uma distinção entre os conceitos de nação e de Estado: o primeiro é *primitivista*, buscando a identidade em um passado fundador, ao passo que o segundo é progressista, procurando a sua justificativa no futuro.

A intensificação do interesse pelo passado pré-colonial acompanha as comemorações das independências latino-americanas, bem como a tentativa de se constituir uma arte e uma cultura que não estivessem embebidas somente dos moldes propostos pela metrópole europeia. No caso brasileiro, torna-se emblemático o fato de que, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, é inaugurada no Rio de Janeiro a comemoração do Centenário de Independência, com uma exposição segundo os moldes das antigas Exposições Universais. Os pavilhões da exposição brasileira e das de outros países latino-americanos, como a Argentina, foram posteriormente incorporados às cidades, originando instituições como o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, fundado por Gustavo Barroso (1888-1959) em 1922. Na América Latina, portanto, incluía-se o passado indígena numa civilização que ainda buscava contraditoriamente os moldes europeus, por meio da reprodução da estética colonial ibérica nos prédios da exposição de 1922.

Em *Galerias do progresso (Galerías del progreso*, 2006), Álvaro Fernandez Bravo afirma que as comemorações dos centenários sustentavam a mesma ambiguidade inerente aos modernismos em países como o Brasil e a Argentina, onde o nacionalismo defendido por esses movimentos constituía-se como uma mescla entre o universalismo (a representação de “homens abstratos”, que se referiam muitas vezes aos indígenas e ao passado pré-colonial) e a cópia da tradição ibérica. No caso brasileiro, a exposição buscava, além da aproximação com essa tradição, enfatizar a simpatia pelos Estados Unidos característica da República Velha (1889-1930), mas vigente ainda durante os anos 1940. Isso pode ser constatado pela resenha “Monumentos dos centenários”, publicada por Silveira Neto na revista *Terra de Sol*, criada em janeiro de 1924 pelo intelectual português Álvaro Pinto e pelo poeta Tasso da Silveira. Esse periódico pertencia a uma vertente mais conservadora do modernismo brasileiro, atrelada aos ideais católicos e presa à tradição literária simbolista, como vemos na recorrência constante a textos do poeta Cruz e Sousa. Menos envolvidos com as inovações das vanguardas europeias como o dadaísmo, o surrealismo e o futurismo,

esse grupo apresenta uma visão cultura primitiva atrelada a um retorno à natureza virgem brasileira e aliada à herança ibérica na literatura.

Como se sabe, a antropofagia se valeu do intuito de transformar a literatura e a arte nacionais por meio da aproximação das culturas primitivas, mediada pela pesquisa nas áreas da antropologia (podemos mencionar as obras *A mentalidade primitiva*, 1922, de Lucien Lévy-Bruhl e *O ramo de ouro*, de Sir James Frazer) e da psicanálise (em especial pelas recentes descobertas de Sigmund Freud). O movimento defendeu uma concepção de “primitivo” que lhes rendeu inovações na escolha por formas pictóricas menos realistas e que se manifestou, na escrita literária, com a opção por estruturas textuais mais fragmentárias (no caso da prosa oswaldiana, por exemplo), pelo verso livre vanguardista e por uma linguagem próxima da fala brasileira (que vemos especialmente em Mário de Andrade). Apesar disso, via de regra, a antropofagia não propôs uma perspectiva diversa da História paralelamente às modificações estéticas sugeridas por essa vertente.

Supomos que isso se deva ao fato do movimento antropofágico não ter se distanciado de uma noção autonomista da arte e da literatura, que predominou na modernidade. Com isso, essa vanguarda privilegia, por um lado, a materialidade das artes (a forma) e a separação entre o interior e o exterior e a estética passa a se fundamentar na distinção entre o estético e o não estético, constituindo um discurso que se vale de uma lógica interna e ocupa o seu próprio lugar ao longo dos diversos discursos e disciplinas correntes na modernidade⁴.

⁴ Em *A soberania da arte. A estética negativa em Adorno e em Derrida (The sovereignty of art. Aesthetic negativity in Adorno and Derrida, 1998)*, o filósofo alemão Christoph Menke nos mostra como essa noção de autonomia provém, na filosofia, de Immanuel Kant e é posteriormente incorporada por Theodor Adorno. Adorno atribuiu para a estética a seguinte ambivalência: por um lado defendeu que a experiência estética pertencia à razão e, por outro, acreditava tratar-se de um potencial que excedia os limites do racional. Além disso, o autor de *Dialética do esclarecimento* (1947), que propagava a lógica da autonomia kantiana, havia defendido a existência de uma “negatividade estética”, que consistia na distinção entre o estético e o não-estético; concepção que procurava uma desautomatização do entendimento da arte, uma reelaboração do sentido da mera fruição estética em favor da percepção dos processos implicados no ato de representar. Creio que, quando Mário de Andrade defende veementemente o sentido social da arte e do conhecimento (na famosa conferência sobre o modernismo, de 1942 e na defesa do folclore como campo do saber), esteja propondo que o intelectual deva tornar cada vez mais evidente a negatividade da

Veremos que boa parte da crítica sobre a antropofagia adota um olhar sobre o movimento que coincide com o discurso sobre a fundação da cultura nacional predominante nessa vanguarda. Um caso emblemático nesse sentido é o da exposição curada por Jorge Schwartz intitulada *Brasil [1920-1950]: Da antropofagia à Brasília*, que aconteceu em 2002 no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Penteado, em São Paulo, e no Instituto Valenciano de Arte Moderna (Espanha) entre os anos de 2001 e 2002. Essa exposição organiza o movimento como o começo de uma história linear, que tem a ruptura antropofágica como ponto de partida, e culmina com o surgimento de Brasília, na arquitetura, e com a vanguarda concreta, na literatura, quando finalmente as aspirações da independência modernista teriam atingido o seu esplendor. Os arquitetos modernistas tais como Rino Levi, Gregori Warchavchik e Le Corbusier aparecem aqui como antecessores que teriam ajudado a preparar a efervescência da construção da capital do país. Ao estudarmos Flávio Carvalho de acordo com as afinidades e os aspectos diletantes de sua atuação dentro do movimento, por outro lado, sugerimos que a História (da Arte e da Literatura) possa ser compreendida por meio dos hiatos que não são apreendidos pelo discurso hegemônico.

As abordagens de Raúl Antelo acerca do modernismo brasileiro desde seu primeiro livro, *Na ilha de Marapatá* (1986), oferecem uma alternativa ao discurso predominante acerca dessa vanguarda brasileira que, como vimos, encontra nesta a fundação da arte nacional privilegiando os próprios anseios defendidos por essa vanguarda ainda nos anos 1920 e 1930. O crítico argentino procura, no livro mencionado, desvincular o movimento modernista do aspecto inerente às principais leituras da obra de Mário de Andrade, o do nacionalismo participativo. Antelo percebe que Mário de Andrade compartilha a mesma contradição com outros escritores latino-americanos, como Jorge Luis Borges e Leopoldo Lugones, ultrapassando, dessa maneira, a leitura da obra do escritor brasileiro segundo os moldes estritos do projeto nacionalista do movimento. Para autor, a contradição desses escritores de vanguarda se devia à articulação conflituosa entre uma prática poética de ruptura e a posição política exigida pela arte de circunstância:

estética com o intuito de despertar a consciência do povo e da inteligência nacional para a realidade política e econômica do país.

Como aconteceu com toda a geração vanguardista latino-americana, também Mário de Andrade sentiu-se alternativamente atraído pela possibilidade de expandir uma prática poética criadora e respeitosa da própria individualidade e pela necessidade de articular essa prática poética à sociedade estratificada e dependente. Haverá sempre, inclusive, a esperança de liderar o processo de transformações sociais. Esta situação alimentará as terríveis contradições entre a exigência artística de liberdade e a responsabilidade política de uma arte de circunstância (ANTELO, 1986, p. 33).

Será nos seus ensaios (alguns deles utilizados nesta tese, como “Só centros: elipses”, conferência apresentada no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, em 2011) e livros posteriores, quando o autor amplia o seu arcabouço teórico intensificando a sua proximidade com a História da Arte, o Direito e a psicanálise (sobretudo a lacianiana), etc. que podemos perceber uma fuga mais intensa do discurso pós-fundacional e pós-histórico nesse autor. Parte do procedimento empregado por ele consiste no confronto inusitado entre as figuras do modernismo e intelectuais da vanguarda internacional, a emergência de autores e intelectuais pouco (re)conhecidos dentro do movimento (como a artista Maria Martins, etc.) ou de precursores dos métodos vanguardistas dessa vanguarda (como Vicente P. Carvalho Guimarães, autor do primeiro romance histórico *Jerônimo Barbalho Bezerra*, editado por Antelo em *Algaravia*. Discursos de nação, 1998). Em linhas gerais, o seu procedimento é o de revirar os arquivos modernistas e confrontá-los com um pensamento transnacional, estourar os limites da linguagem e dos processos vanguardistas fazendo uso deles no discurso crítico sobre a ficção, deslocar a noção de literatura nacional em favor de um pensamento sobre a indecidibilidade entre o estético e o não-estético, a literatura e a arte, a América Latina e a Europa, evocando, assim, a potência metamórfica do começo que pretendemos enfatizar com esta tese.

O “primitivo” em Mário de Andrade e em Flávio de Carvalho

Compreendemos que parte da dificuldade de abordar a relação entre o primitivismo e as vanguardas se deva à imprecisão histórica ao definir o campo de abrangência do termo “primitivo” e à hesitação diante de expressões como “primitivo”, “tribal” e “selvagem”, que mantêm um caráter eurocêntrico, ainda contemporaneamente⁵. Nesse

⁵ Por sua vez, William Rubin, curador da exposição “Primitivismo na arte do século 20, afinidades entre o tribal e o moderno” que aconteceu em Nova Iorque em 1984, reconhece o cuidado exigido pelo uso das expressões “primitivo” e “tribal”, devido às implicações negativas e o sentido darwinista do primeiro termo e à impossibilidade da diversidade africana agrupar-se nacionalmente por meio do conceito de tribo, incluindo, assim, etnias que não são necessariamente tribais no sentido etnológico do termo: “Durante os últimos vinte anos, a palavra ‘tribal’ foi utilizada frequentemente em detrimento de ‘primitivo’ para caracterizar uma grande variedade de artes de sociedades com tecnologias simples e mais ou menos periféricas. As duas palavras são profundamente problemáticas e utilizadas com relutância – e alternadamente – neste livro em resposta à necessidade de um termo coletivo globalizante para a arte à qual nos dirigimos. [Ainda] não foi proposto nenhum substituto adequado nem geralmente aceito para ‘tribal’ e primitivo. A expressão ‘tribal’ tem sido utilizada por alguns especialistas, em preferência a primitivo, pois se sente que a última contém muitas conotações darwinistas negativas. [...] Outros preferem ‘primitivo’ a ‘tribal’ porque muitas culturas geralmente designadas como ‘tribais’ (especialmente na África) não são tribais no sentido etnológico do termo. [...] A palavra ‘tribal’ pode, então, ser compreendida simplesmente como um contraponto convencional.” (RUBIN, 1984, p. 74) [“During the past twenty years, the word ‘tribal’ has been frequently used in preference to ‘primitive’ in characterizing a wide variety of arts of more or less non centralized societies with simple technologies. Both words are profoundly problematic, we use them reluctantly (and interchangeable) in this book to answer the need to a generalizing collective term for the art we are addressing. No adequate or generally agreed upon substitutes for ‘tribal’ and primitive have been proposed. Among some specialists, ‘tribal’ has been used in preference to primitive because the latter is felt to contain too many negative Darwinian connotations [...]. Others prefer ‘primitive’ to ‘tribal’ because many of the cultures commonly referred to as tribal (in Africa specially) are not tribal in the ethnological sense of the term. [...] The word ‘tribal’ should thus be understood as simply a conventional counter.” [...]].

Jack Flam (2003) percebe que os termos “primitivo” e “tribal” passam a adquirir um sentido negativo no meio acadêmico a partir dos anos 1970, o que

sentido, recordemos que a primeira aparição do termo se deu no *Nouveau Larousse Illustré* (1897-1904) no esclarecimento sobre a “imitação dos primitivos”, referindo-se à arte inspirada nos artistas do passado, como os pintores italianos e flamengos dos séculos XIV e XV, estendendo-se à arte peruana e à javanesa. No século XIX, influenciados pelo darwinismo social e pela antropologia, pintores primitivistas como Paul Gauguin (1848-1903) valorizaram a simplicidade e a ingenuidade – e mesmo a rusticidade – da arte de povos não-ocidentais, que passam a denominar de “selvagens” por se distinguirem da tradição realista greco-romana. Apenas nas primeiras décadas do século XX o sentido de “primitivo” diminui o seu escopo, passando a designar primordialmente os povos africanos e oceânicos – razão pela qual, em Paris, também se torna comum denominar a arte primitiva de *l’art nègre*. (RUBIN, 1984, p. 1-3; RHODES, 1994). Resta-nos, agora, recuperar brevemente a compreensão do conceito de “primitivo” por Mário de Andrade e por Flávio de Carvalho e as suas implicações para a proposta desta tese.

Em *A escrava que não é Isaura*, de 1925, Mário de Andrade procura definir os rumos da poesia moderna como uma verdade transitória, a partir da qualidade que ele vê como necessária ao artista de definir e classificar. Nesses primeiros passos vanguardistas, o “primitivo” aparece não somente como alternativa à arte europeia, mas também como um gesto de rememoração e como uma maneira de chacoalhar os moldes de uma poesia fadigada pela tradição simbolista e pela parnasiana:

Num lazer pois (e é muito provável que largos fossem os lazeres nos tempos primitivos) o homem por NECESSIDADE DE AÇÃO rememora os gestos e os reconstrói. Porém CRITICA esses gestos e procura realizá-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o

atualmente se reflete na escolha das universidades por substituí-los por alguma expressão que designe a proveniência geográfica das etnias e dos objetos analisados. Seguindo a mesma reorientação, os museus de etnografia passam a ser absorvidos pelos de arte moderna, como o Museu de Arte Primitiva, que em 1969 foi incorporado ao Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque por meio da seguimentação desta instituição no Departamento de Arte Primitiva, atualmente denominado – desde 1991 – Departamento de Artes da África, Oceania e Américas.

sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável (ANDRADE, 2009, p. 235-236).

Mais uma vez o autor se remete a um conceito que havia introduzido no “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada* (1922), o de simultaneísmo. Baseado no cineasta Jean Epstein (1897-1953)⁶, Mário de Andrade o define como um processo artístico que implica a coexistência de aspectos distintos em um mesmo momento e que denota a impossibilidade de equilíbrio nas “artes do espaço”, visto se referirem a um tempo como o instante imediato da contemplação visual. Por outro lado, o simultaneísmo proporciona o equilíbrio imediato nas artes do tempo como a poesia e a música, que são uma forma de manifestação de uma memória remota⁷.

Não é fortuito, portanto, que um dos pintores modernos aos quais Mário de Andrade se refira com mais frequência seja o espanhol Pablo Picasso, que se tornou, para o modernista brasileiro, um signo do anti-academicismo por meio do emprego de procedimentos cubistas e experimentais, segundo menciona em *O baile das quatro artes* (1963). Isso mostra uma afinidade do autor com esse movimento de vanguarda internacional, que se baseava na mesma concepção de linguagem que Mário de Andrade atribui aos povos “primitivos” em *A escrava que não é Isaura*: a de justaposição de imagens em um mesmo plano. Além disso, como os cubistas, Andrade procura pensar a arte primitiva como um procedimento antinatural, visto esta já não reproduzir a natureza pela observação, mas evocar uma lembrança. Nesse sentido, o papel de um pintor como Pablo Picasso seria, para Guillaume Apollinaire, o de

⁶ Segundo a nota do autor: “Recebo agora, dezembro, número 11 e 12, novembro, da revista *Esprit Nouveau*. Aliás *Esprit Nouveau*: minhas andas neste Prefácio Interessantíssimo. Epstein, continuando o estudo ‘O fenômeno literário’, observa o harmonismo moderno, a que denomina simultaneísmo. Acha-o interessante, mas diz que é ‘utopia fisiológica’. Epstein no mesmo erro de Hugo” (ANDRADE, 1982, p. 30).

⁷ “A obra de arte do espaço pretende equilíbrio imediato. Por isso a simultaneidade num quadro é quase sempre defeituosa, anti-estética, ultraimpressionista, quase sempre destruidora das verdadeiras qualidades pictóricas. A obra de arte do tempo pretende equilíbrio mediato. Nela pode dar-se simultaneidade pois a própria compreensão de uma obra de arte do tempo é uma simultaneidade de atos de memória” (ANDRADE, 2009, p. 324-325).

referir-se à concretude dos objetos, cuja representação se perderia com o ilusionismo. Eis o que o autor de *Os pintores cubistas* escreve acerca do confronto de Picasso com a nova pintura de vanguarda, que definia como a concentração das formas no espaço, obtendo, desse modo, uma potência de máxima expressão como a arte moderna para Andrade. Para Apollinaire, Picasso preocupava-se

Com quais problemas? Com os problemas básicos da pintura: a representação de três dimensões e das cores na superfície. “Representação” e “concentração”, porém, no sentido mais estrito, mais elevado destas palavras. Não a simulação da forma através do claro-escuro, mas a representação de três dimensões no desenho sobre a superfície (APOLLINAIRE, 1999).

No entanto, Mário de Andrade demonstra, mesmo quando se refere a um processo que suscitaria uma compreensão de coexistência de momentos históricos (passado, presente e, por que não, também o futuro), uma concepção do tempo como sucessão. O passado não é, portanto, parte de um compósito de tempos no qual o momento anterior e o seguinte são indiscerníveis quanto ao valor da potência de significar. Para Mário, ele é um bicho Jurupari (tão feio quanto o belo de Flávio de Carvalho⁸): por um lado, atormenta o presente por meio da categoria da tradição (o simbolismo, Machado de Assis, o pai, etc.) e, por outro, se torna uma raiz evocada pelo momento manifesto, por meio da atitude estética primitivista:

O passado é um bicho, gente. Que rói, rói. O passado em grande parte é mais ou menos aquele bicho Jurupari de que serviam-se os piagas pra viver mandantemente na tribo. Mas por dentro os piagas ficavam rindo da indiada crédula, como confessavam pra Ivo d’Evreux (ANDRADE, 1976 b, p. 145).

⁸ O belo é o monstro Jurupari de Flávio de Carvalho: “O problema estético de hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia[,] e de uma ciência que ainda está por se criar e que poderia bem se chamar psicoetnografia. O BELO HOJE TORNOU-SE UMA COISA ESPINHOSA, UM BICHO FEIO E DIFÍCIL DE AMANSAR” (CARVALHO, 1936, In: MATTAR, 1999, p. 72).

Para Mário de Andrade, a simultaneidade consiste em um nivelamento de sensações, mas que não reproduz a realidade na forma de pontilhados impressionistas, nem mesmo repetiria um realismo exterior (da fotografia ou da fotocópia), mas a sua deformação, um procedimento de realismo psíquico (ANDRADE, 2009, p. 327). Essa distinção entre as duas formas de realismo é apresentada, na verdade, pelo filósofo Georges-Henri Luquet (1876-1965), autor de *A arte primitiva* (*L'art primitif*, 1930), obra resenhada por Georges Bataille na revista *Documents* (1930) e retomada por Mário de Andrade no ensaio “Primitivos”, publicado na *Revista da Academia Paulista de Letras* em 1944. Nesse ensaio, Mário de Andrade insiste que o “primitivo” não se constitui em um estágio mental, mas em uma atitude intelectual que vê presente no homem natural e no pré-histórico. O “primitivo” está, portanto, mediado pela linguagem como forma de expressão e por isso Mário de Andrade define o primitivismo como atitude estética, de forma semelhante a artistas como Picasso, cuja relação estabelecida com a arte negra pauta-se, para alguns críticos, meramente em afinidades formais (RUBIN, 1984; FOSTER, 1999).

Por sua vez, Flávio de Carvalho, inspirado mais fortemente pelos intelectuais surrealistas, entre os quais podemos mencionar Roger Caillois e André Breton, concebe o “primitivo” como homem livre, como aquele que expressa a sua insubmissão ao controle do raciocínio e dos preceitos morais, como veremos nas suas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Vale recordar que André Breton foi um colecionador de arte oceânica e africana por acreditar no seu potencial de libertação. Na entrevista dada ao artista brasileiro, ele afirma que: “Existe relação entre as artes do negro, da criança, do louco e dos modernos... todos são privados de censura” (CARVALHO, 1939, in: LEITE, 2010)⁹.

Nos escritos dos anos 1930, como *Os ossos do mundo*, Flávio de Carvalho evocava a experiência tátil do “primitivo” com a arte, ao prescindir da visão no ato de criação e distanciar-se, em uma atitude expressionista, do naturalismo. Para o artista brasileiro, Sandro Botticelli (1445-1510) fora um “primitivo”, por poder traduzir em suas

⁹ A entrevista com André Breton foi publicada originalmente na revista *Cultura*. “Surrealismo: entrevistando André Breton” (*Cultura*, n 5, 1939).

obras a presença de emoções originárias¹⁰, mas também é “primitivo” o camponês europeu¹¹, em sua relação telúrica profunda com o meio, apego tornado aparente na pele, no vestuário:

A vantagem do primitivo era precisamente desconhecer os grandes truques da pintura naturalista, não se preocupando nem com técnica nem com os desejos de reproduzir a natureza. Ele colocava sobre a tela a emoção. A emoção parecia em evidência tal, que a forma e a técnica se localizavam como secundárias. A candura do primitivo era a candura do grande artista, aquele que desconhece o truque e a astúcia, era a mesma candura da criança. No primitivo de todas as épocas, a emoção que domina o desenho da criança e do louco, e a produção de certos artistas avançados [...] (2005, p. 117).

No texto de suas “Notas para a reconstrução do mundo perdido”, Carvalho persegue, principalmente, uma concepção de “primitivo” como “anormalidade” lançada previamente no seu ensaio “A única arte que presta é a arte anormal”, de 1936, em que o “primitivo” é compreendido como um elemento de impureza, mas também como uma potência de vida, desvirtuadora dos conceitos da arte acadêmica

¹⁰ “As figuras dos vasos etruscos possuem bastante da graça e do preciosismo das mulheres de Botticelli, e observamos que a própria escultura etrusca libertada como é de detalhes provenientes de emoções secundárias, *mostrando apenas as emoções cosmogônicas, as emoções do começo*, se aproxima da rigidez e da pureza de um idealismo final, paradisíaco, conservando quase a mesma máscara através dos séculos. Parece que demoníaco e paradisíaco se entendem no mesmo terreno” (CARVALHO, 2005, p. 118 – grifo nosso). Um pouco antes no texto o artista define o “primitivo” como aquele que é, justamente, capaz de expressar as emoções de diversas épocas.

¹¹ Quanto a esse sentido, o autor nos faz recordar de certa concepção de “primitivo”, de Paul Gauguin e Lucien Lévy, que se inspiraram nos camponeses franceses, adequando-os às expectativas que eles próprios constituíam em torno da Bretanha, no século XIX, bem como aos artistas reunidos em torno do grupo *Blue Rider* do expressionismo alemão, como Wassily Kandinsky (1866-1944), colecionador de artesanato em estilo *naïve* e de cerâmica russa, ou mesmo Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), quem borrou em sua obra os limites entre a arte e o artesanato (RHODES, 1997).

contemporânea ao artista¹². Como veremos, a bibliografia utilizada por Flávio de Carvalho nas suas “Notas” indica um momento de intensificação de suas pesquisas nas áreas da psicanálise, psiquiatria e neurologia, como vemos pelos autores citados, tais como Ernst Kretschmer, Pierre Janet, Maurice Dide e Melanie Klein. O mesmo se percebe nas duas versões sintéticas das “Notas”: “Idade da fome. Para a reconstrução de uma idade perdida”, de 1962, e “Bailado do silêncio”, textos apresentados pelo autor no Congresso Mente e Controle do Cérebro, realizado nesse mesmo ano na Faculdade de Medicina da Universidade da Califórnia.

Nas “Notas” dos anos 1950, o conceito refere-se ao homem natural, às crianças e aos loucos – tanto aos esquizofrênicos, pela experiência mimética, quanto aos histéricos, pela de confundir o sonho com a realidade –, todos localizados, para o artista, na mesma idade filogenética. É nesse momento, também, que Carvalho mostra mais claramente concebê-lo como plasticidade, que possibilitaria o mimetismo como uma estratégia de sobrevivência e a história como emergência, conforme veremos adiante:

Uma ameaça de perigo provoca, para fins de defesa, reversão a um estado ancestral antigo. O elemento ameaçado refugia-se no tipo ancestral. Todas as vezes que um perigo iminente ameaça um ser vivo, ele procura segurança revertendo à imitação de um tipo ancestral e de um estado antigo. Ele foge de um estado evoluído especializado e, acertadamente, refugia-se na alta plasticidade de um estado primitivo. A situação de perigo provoca o retrocesso na sua evolução, isto é, uma involução e a volta para trás rumo a um período mais plástico (CARVALHO, “O grito lancinante”, 3 nov. 1957).

¹² “O espírito médio deixa, portanto, de lado a única arte que contém valores artísticos profundos: a ARTE ANORMAL, ou bem a arte sub-normal, as únicas que prestam porque contém o que o homem possui de demoníaco, mórbido e sublime, contém o que há de raro, burlesco, chistoso e filosófico no pensamento, alguma coisa da essência da vida.

A arte dos loucos é tão interessante porque contém esses elementos, porque é um gráfico às vezes sem restrições da anomalia do louco, é profunda e forte” (CARVALHO, 1936, in: MATTAR, 1999, p. 72).

O “primitivo” também irá se referir, nessa série de Flávio de Carvalho, a um momento de indistinção originária entre o ser humano e o ambiente, o sujeito e as espécies diversas (animais e vegetais) que se remete a um começo antes da linguagem, no qual surgem proto-formas de arte como a dança, a escrita, os monumentos, o desenho e a pantomima. Esse momento, cuja emergência pode se dar imprevisivelmente na escala do tempo, evoca uma instância de indiferenciação entre a estética e a vida, entre a ciência e a ficção, que diverge do discurso da autonomia literária predominante na modernidade.

Nietzsche e a genealogia

Acredito que uma reflexão crítica sobre o primitivismo modernista que leve em conta a genealogia nietzscheana possa trazer luz às questões da ordem da representação e à implicação política da tentativa do modernismo brasileiro de constituir um modelo identitário em suas mais diversas vertentes. Nesses termos, suponho que, por um lado, Mário de Andrade vincule o “primitivo” ao Estado, tanto nos seus ensaios sobre arte (especialmente nos de *O baile das quatro artes* e de *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, póstumo, só publicado em 1965), como nos seus estudos sobre o folclore e a cultura popular (penso, por exemplo, nas *Danças dramáticas do Brasil*, de 1959)¹³, concebendo-o como uma presença plena e unitária. Por outro lado, Flávio de Carvalho se mostra de acordo, em seus diversos escritos, com uma compreensão do “primitivo” como princípio anárquico e não unitário, tanto nos textos sobre a moda (refiro-me à série “A moda e o novo homem”, publicada entre março e outubro de 1956 no *Diário de São Paulo*), que privilegiam uma concepção da história como heterogeneidade, como nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, onde o começo é representado pela indistinção entre o eu e o outro, o ser e a sua negatividade. Resta-nos, agora, esclarecer que aspectos do conceito do filósofo alemão Friedrich Nietzsche interessam a este trabalho.

¹³ Essas são as datas das edições originais desses livros, mas não das publicações que foram utilizadas neste texto, como poderá se constatar pelas referências bibliográficas.

Como vemos no Nietzsche de *A gaia ciência* (1882), a genealogia é uma forma de se opor ao começo como derivação causal kantiano e ao caráter progressivo da filosofia hegeliana. Dessa forma, resta-nos um princípio de camadas heterogêneas, onde a *pesquisa da origem* não corresponde mais à afirmação de identidades, como supunha o modernismo antropofágico em seu princípio, na sua tentativa de revirar os anais totêmicos e de encontrar a herança da raça brasileira (BOPP, 1966). Nesse sentido, vale recordar que o mote inicial do movimento surge de uma *blague* de tom evolucionista, partindo da tese imaginária de Oswald de Andrade, defendida diante de Raúl Bopp e Tarsila do Amaral, de que a rã seria um descendente comum à espécie humana¹⁴.

O papel do genealogista, contudo, é distinto do pregado pelos modernistas antropófagos em seu princípio: ele consiste no desvendamento de enigmas e na descoberta de sujeitos por trás das “máscaras” (e, portanto, dos sentidos que se encontram para além das formas, das aparências e que se armam por meio de uma concepção não

¹⁴ “Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropóide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Chablis gelado” (BOPP, 2008, p. 57-58). Além da sugestão de que o termo antropofagia teria surgido desse encontro narrado por Bopp, haveria ainda uma segunda possibilidade que encontramos no livro de Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975). Segundo Amaral, Tarsila presenteou Oswald de Andrade com uma tela sem título à qual resolveram dar o nome de Abaporu (expressão na qual “aba” significaria índio e homem e “poru”, aquele que come), o que teria os instigado a convocar Bopp para elaborarem o mote do movimento antropofágico. Tarsila do Amaral também defende a mesma hipótese no texto “Pintura pau-brasil e antropofagia” publicado pela primeira vez no número 1 da *Revista Anual do Salão de Maio* e transcrito no catálogo da exposição *Brasil*, de 2002: “O movimento antropofágico de 1928 teve sua origem numa tela minha que se chamou *Abaporu*, antropófago: uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flor absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raúl Bopp [...] chocados ambos diante do *Abaporu*, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual” (AMARAL, 1939, s.p.).

analógica da semelhança) contra toda a pesquisa da origem. Como nos recorda Gilles Deleuze, a genealogia se opõe, ainda, aos preceitos da dialética, por meio da leveza e do jogo que fazem com que o sujeito volte o seu olhar para a vida e o artista se recrie com a sua obra e se coloque sobre ela. A genealogia não reconhece o equilíbrio dialético, mas é um conflito de forças que impõe a diferença como valor preponderante:

A genealogia é a arte da diferença ou da distinção, a arte da nobreza; mas contempla-se invertida no espelho das forças reativas. A sua imagem aparece então como a imagem de uma “evolução”. – E esta evolução, compreende-se, quer a alemã, como uma evolução dialética e hegeliana, com o desenvolvimento da contradição; quer a inglesa, como uma derivação utilitária, como o desenvolvimento do benefício e do interesse (DELEUZE, s.d., p. 86).

Portanto, a genealogia não elimina as hierarquias, mas nem por isso deixa de consistir em uma questão em torno da vontade de poder, mas de um poder que já não se concentra em uma instância única (em uma instituição como o Estado, na figura de um chefe do governo). A partir dessa interpretação Michel Foucault propõe a arqueologia, formada pelas ciências humanas como uma rede de saberes, onde o conhecimento assume um sentido político e o corpo se torna um dos microespaços de poder, o lugar da decisão ética, onde cada saber consiste em uma emergência da interpretação, na qual o próprio ser surge como um acontecimento¹⁵.

A história da interpretação do dado como emergência, que vejo presente na obra de Flávio de Carvalho, é designada nos textos de Nietzsche pelas expressões *Herkunft* e *Entstehung*, a mescla de inícios diversos, sempre em confronto. *Ursprung*, a origem que em Walter

¹⁵ “Mas se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em ou outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série de interpretações. E a genealogia deve ser a sua história: história das morais, dos ideais, dos conceitos metafísicos, história do conceito de liberdade ou da vida ascética, como emergências de interpretações diferentes” (FOUCAULT, 2007, p. 26).

Benjamin (1994) se opõe à gênese, como um surgimento em torvelinho, uma origem “bailarina”, em Nietzsche representa o início milagroso e metafísico, do qual a sua obra se desvia incessantemente. Mesmo que se distingam pela escolha do termo, esses dois pensadores concebem a origem como imanente e buscam uma afirmação da vida na história. Desse modo, não haveria um sujeito teológico constituído *a priori*, pois o antes e o depois compartilham o mesmo espaço na obra, no sujeito, no pensamento:

Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. [...] Pois cada prova de origem deve estar preparada para a questão da autenticidade do que ela tem a oferecer. [...] O autêntico – o selo da origem dos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento. A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Por sua vez, Martin Heidegger, cujas reflexões sobre a origem também derivam do pensamento nietzscheano, concebe a origem como criação, como “deixar que algo emerja convertendo-se em algo levado adiante, produzido” (HEIDEGGER, 1996 a, s.p.)¹⁶. Dessa maneira, tanto a obra como o artista dependem da existência recíproca um do outro e se manifestam segundo a essência da verdade, no espaço aberto onde o ser e a obra finalmente entram em operação. Isso porque para Heidegger, como para Nietzsche, a própria essência da verdade é o seu polo negativo, a “não-verdade”, e a sua revelação não é propriedade das coisas, nem mesmo das proposições, mas um acontecimento. Por considerar a verdade como algo em constante mutação, que provém do

¹⁶ “[...] dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido”.

embate entre o ser e a obra, o pensamento heideggeriano sobre a origem não pode compreender o “primitivo” como o ser arcaico, ancestral remoto e imutável, mas como aquilo que já encerra dentro de si, a um só momento, uma potência de vida e de aniquilação:

O autêntico início é sempre, como salto, um salto prévio no qual tudo o que está por vir já foi deixado atrás em salto, ainda que tenha sido como algo velado. O início já contém de modo oculto o final. O primitivo carece sempre de futuro pelo fato de carecer desse salto e salto prévio que doam e fundamentam. É incapaz de liberar algo fora de si, pois não contém nada fora daquilo no qual ele mesmo está apanhado (HEIDEGGER, 1996 a, s. p.)¹⁷.

O “primitivo” não como arcaico, mas como emergente, deve ser compreendido como a crise originária do ente e de cada ser, nos mostra Heidegger. Assim como o autor de *A origem da obra de arte* (1935-1936), Friedrich Nietzsche também havia proposto, ao seu modo, a origem como a indecisão entre o sujeito e a estética, por meio da proliferação de bipolaridades, como a sugerida por Apolo (a forma, a aparência) e Dioniso (a força, o tempo). Como sabemos, em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1872) o dionisíaco consiste em uma sorte de elemento transfigurador do apolíneo (por sua vez, predominante na rigidez e na organização do Estado dórico), inicialmente recusado como o bárbaro da cultura helênica:

Titânico e bárbaro pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca, sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles titãs e heróis abatidos (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

¹⁷ “El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final. Lo primitivo carece siempre de futuro por el hecho de carecer de ese salto y salto previo que donan y fundamentan. Es incapaz de liberar algo fuera de sí, porque no contiene nada fuera de aquello en lo que él mismo está atrapado”.

Quando os ditirambos e a música passam a integrar a tragédia ática durante o período helênico grego, a arte passa a exercer a tarefa propriamente metafísica da vida, ou seja, o conhecimento deixa de referir-se a uma instância teológica e o homem passa a renascer e a recriar-se por meio da estética.

Caminhos

Os textos de Flávio de Carvalho ainda passam por um processo intenso de documentação e compilação, como o que envolvia a obra de Mário de Andrade até os anos 1970. Nesse sentido, é válido mencionar os esforços de catálogos como o da exposição realizada em 2010 com a curadoria de Rui Moreira Leite, que reúne textos do artista disseminados em periódicos brasileiros, tais como o ensaio “A pintura do som e a música do espaço” e as entrevistas com intelectuais das vanguardas internacionais, como Roger Caillois, Ben Nicholson, Tristan Tzara, etc.. Além disso, vale mencionar a compilação antológica das colaborações do artista foco deste estudo na imprensa realizada por Valeska Freitas, no catálogo da exposição de “Flávio de Carvalho” que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil em 1999.

Freitas e Leite são também os autores dos trabalhos acadêmicos que trouxeram mais significativa contribuição nesse sentido. A tese de Rui Moreira Leite, intitulada “Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação”, defendida na Universidade de São Paulo em 1994, traz uma vasta compilação das referências a Flávio de Carvalho em livros sobre arte, uma relação completa de suas telas, conferências apresentadas, textos publicados em livros e em jornais e de artigos sobre ele, ampliada depois da relação para o catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, realizada em 1983. Por sua vez, Freitas defendeu a dissertação de mestrado intitulada “Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho” em que transcreve a série sobre a moda publicada, como vimos, em 1956.

Dentro do campo vasto e heterogêneo dos interesses de Flávio de Carvalho, a maior dificuldade da crítica da obra do autor parece ser a de encontrar um foco ou de aprofundar a leitura dos textos que vêm sendo atualmente documentados (outro exemplo recente dessa tentativa é a publicação de *A moda e o novo homem*, pela editora Azougue em

2010¹⁸). Nesse sentido, vale mencionar que, embora seja numerosa a bibliografia sobre Carvalho como artista plástico e arquiteto, os seus livros ainda continuam mais citados do que atenciosamente lidos, como já havia mencionado o curador da 17ª Bienal Walter Zanini. Por essa razão, os esforços desta tese confluem no sentido não somente de ampliar a documentação de suas obras, mas também de aprofundar a leitura de seus textos.

Roteiro do trabalho, método

O corpus desta tese consiste especialmente na série de Flávio de Carvalho intitulada inicialmente “Os gatos de Roma” (do número I-XXIV) e, a partir do número XXIV, “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (até o número LXV). Esses textos foram publicados no *Diário de São Paulo* entre 6 de janeiro de 1957 e 21 de setembro de 1958¹⁹, e podem ser localizados no Arquivo do Estado de São Paulo, na capital desse estado²⁰. O trabalho inicialmente consistiu na transcrição,

¹⁸ A edição da Azougue contém, infelizmente, inúmeros problemas de revisão e por isso é preferível consultar a transcrição de Valeska Freitas em sua dissertação de mestrado, escrita sob a orientação de Raúl Antelo e defendida em 1997. Além disso, a Azougue não respeitou a escolha do título por Flávio de Carvalho ao manter o mesmo da série do *Diário de São Paulo*. Como vemos nas “Notas”, o artista se refere a um livro de publicação próxima, com o título da dissertação de Freitas: “Na Índia, o músico, o bailarino e o ator, considerados elementos que exercem atividades estéticas de natureza primitiva e histórica, são todos classificados como pertencendo a uma única baixa hierarquia. Não nos esqueçamos, no entanto, que há vestígios de que os heróis e os soberanos primitivos seriam com frequência extraídos do fenômeno Homem em Farrapos (ver a minha obra a sair *A dialética da moda*)” (CARVALHO, “A pantomima e o espelho”, 23 jun. 1957).

¹⁹ Irei me referir ao conjunto da série ao longo do texto como “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”.

²⁰ Parte dos artigos dessa série foi recolhida no arquivo de Júlio Toledo no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas em março de 2010. A coleção se completou com os microfilmes da pesquisadora Valeska Freitas, gentilmente cedidos por seu irmão Roberto Freitas. Agradeço à Flávia Cera por ter me permitido consultar as suas reproduções para conferir os termos tornados poucos claros em minhas cópias dos artigos.

revisão, atualização ortográfica e preparação das notas de rodapé²¹ dos textos, apresentados no exame de qualificação. Apesar de confrontada com outros textos e fragmentos de livros escritos por Flávio de Carvalho, a série do mundo perdido foi tomada como ponto de partida para a divisão dos capítulos; com isso, procuro enfatizar que as questões desenvolvidas nesses textos e os conceitos propostos ou reelaborados assumem perspectivas diversas na obra desse artista.

O primeiro capítulo, “A origem e a biblioteca” perfaz um caminho que vai da biblioteca carvalheana às bibliotecas imaginárias (aquelas que poderíamos atribuir a Flávio de Carvalho, por meio da afinidade com o pensamento expresso nos textos investigados) e aos arquivos visitados nos quatro anos de pesquisa e no momento de elaboração do projeto de doutorado. O intuito da primeira parte desse capítulo, “Inglês, Inatual”, é o de reforçar os vínculos e as divergências entre Flávio de Carvalho e outras personagens do modernismo brasileiro, entre elas Oswald de Andrade e Mário de Andrade, muito mais afins de uma tradição intelectual francesa, revolucionária e nacionalista. Por sua vez, a formação e a tradição inglesas do pensamento, individualista e nômade, se mostram predominantes em Flávio de Carvalho. Possivelmente por esse motivo Gilberto Freyre e Newton Freitas tenham-no destacado do contexto modernista com os termos “pós-moderno” e “não moderno”, respectivamente. Ao mesmo tempo, esta seção evoca uma interpretação da obra de Flávio de Carvalho que poderíamos atribuir a Mário de Andrade, por meio do ensaio “O artista e o artesão”, parte de *O baile das quatro artes*.

A primeira seção deste capítulo também se dedica a comparar o datiloscrito da tradução inédita ao inglês de *Os ossos do mundo – Southern meditations* (cuja data é indeterminada) – localizado na Biblioteca Beinecke, em Yale, com a versão brasileira desse livro. As duas versões são cotejadas com o livro *Meditações sul-americanas* (1932), do filósofo alemão Hermann Graf Keyserling (1880-1946), ao qual o autor se remete com o título. No entanto, Carvalho se vale de conclusões, como deve se tornar claro, que colocam em xeque o primitivismo evolucionista de Keyserling.

²¹ A transcrição e a revisão ortográfica foram realizadas por mim. Agradeço ao Raúl Antelo pela contribuição com uma parte das notas de rodapé dos autores citados por Flávio de Carvalho, completada com a minha consulta à Enciclopédia Italiana e com a conexão eventual entre o autor das “Notas”, Mário de Andrade e os autores utilizados como bibliografia teórica deste texto.

Com o cruzamento entre a biblioteca de Flávio de Carvalho e a de Mário de Andrade na segunda e na terceira partes desse capítulo, procuramos evidenciar que toda leitura consiste em um exercício de quase criação do texto com que nos deparamos, de distanciamento e de aproximação das fontes, que podem levar a caminhos aparentemente contrapostos, como os percorridos por Mário de Andrade e por Flávio de Carvalho. Escolhemos apenas um livro comum às bibliotecas de ambos, *O ramo de ouro* de Sir James Frazer (cuja primeira edição é de 1890), fundamental aos estudos de folclore de Mário de Andrade e constante nas séries de ficção-teórica de Flávio de Carvalho. Além disso, Frazer pertenceu à tradição da antropologia social britânica em que se pautou Aby Warburg para uma reformulação da História da Arte como disciplina, quando passa a privilegiar o anacronismo das imagens, em detrimento da linearidade do percurso do tempo e da biografia dos artistas renascentistas.

Em “Perséfone, Dioniso, o nó” percorremos os vestígios das considerações frazerianas sobre o culto vegetal na obra de 1890 estampados na introdução metodológica às *Danças dramáticas do Brasil* (1959) e nas danças do boi recolhidas por Mário de Andrade. O autor das *Danças* encontrará no folclore e no “verde” uma proximidade entre o conhecimento popular e a natureza, que justifica a sua compreensão do povo como a sobrevivência de um elemento fixo e originário, o “primitivo”. Além disso, o boi, personagem sacrificada nas celebrações disseminadas por todo o Brasil, assume para o autor a função do chefe de Estado de assegurar a unidade da nação, de onde poderemos depreender algumas considerações sobre a postura política de Mário de Andrade.

Em “O templo, o nome” investigamos os traços do culto vegetal nas “Notas para a reconstrução do mundo perdido”²². Por meio dos fragmentos do livro de Frazer dispersos nessa série, vemos que a atitude de cultuar as imagens esteve presente na arte desde os seus primórdios – com a pintura sacra, a tragédia antiga e na afinidade entre os templos e os museus. Essa atitude permanece como uma perseguição pelo esplendor da divindade, esclarece-nos Martin Heidegger em *Caminhos*

²² Alguns artigos da série das “Notas para a reconstrução do mundo perdido” alimentaram esta reflexão, quais sejam: “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra” (20 jan. 1957), “A floresta e o Gótico” (24 fev. 1957) e “A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore” (3 março 1967).

do bosque (1950), mesmo quando a crença em deus passa a ser destituída de sentido. O culto do espírito residente das árvores consiste, ainda, na adoração do ancestral e na crença de uma semelhança com a sua figura esquecida, que se desdobram na proliferação das árvores genealógicas, na supervalorização do nome próprio e de uma linguagem que procura, em vão, reproduzir a palavra divina. Algumas contribuições de Carl Einstein para a revista *Documents* e os ensaios de Walter Benjamin sobre a tradução e sobre a linguagem fundamentam essa discussão.

A última parte desse capítulo, “A biblioteca, a sobrevivência e o sonambulismo da história”, apresenta a biblioteca de Aby Warburg e os trabalhos do Instituto que dela derivam, em especial o *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* e as colaborações de Edgar Wind, herdeiro do pensamento de Warburg, estampadas nesse periódico a partir de 1937/1938. O intuito é reforçar que o autor de *Os ossos do mundo* elabora categorias semelhantes às propostas por esses historiadores, como a de “sonambulismo histórico”, e recuperar, além disso, uma proximidade entre Carvalho, a cultura italiana e a arte do Renascimento, compartilhada com os autores mencionados²³.

“Dança e genealogia” parte da aceção nietzscheana de que a dança subverte as margens entre as diversas formas de expressão artística (inclusive a literatura) e entre a arte e o pensamento, propondo, desse modo, um começo pré-autônômico. Nesse começo em que a origem não coincide com a gênese, os corpos e as formas se encontram em sua potencialidade absoluta de metamorfose, que explode os gestos, os passes, as representações anagramáticas da escrita, do desenho e dos corpos. Na primeira seção, “Poesia, dança, desenho”, recuperamos a primeira colaboração de Carvalho para a imprensa brasileira, a ilustração do espetáculo da companhia da bailarina norte-americana Loïe Fuller em São Paulo, no ano de 1926, que confrontamos com outras passagens sobre ela na literatura (no relato de viagens *Peregrinações*, de Ruben Darío, cuja primeira edição é de 1901, e nas *Divagações* escritas por Stéphane Mallarmé em 1897). Essa ilustração é

²³ Nesta seção, foram utilizados especialmente “Ritmo e memória” (12 maio 1957), “O culto do herói. O Gótico e o Barroco” (10 fev. 1957), “Os césores do Império Vermelho” (27 jan. 1957), “O sorriso inicial do Império Romano” (6 jan. 1957) e “Vila Júlia. Sonambulismo da História” (13 jan. 1957). Além disso, me concentrei em “Madona e Bambino”, capítulo de *Os ossos do mundo*.

cotejada com os textos da série²⁴ que encontram na afinidade perdida entre a escrita, a dança e o desenho a justificativa para o método e para a estrutura de que se vale o autor na redação das “Notas”.

A segunda seção do segundo capítulo, intitulada “Dança e mimetismo” enfatiza o caráter sintomático com que essa arte se apresenta no mundo perdido de Flávio de Carvalho, e por isso recupera a reelaboração da propriedade entomológica do mimetismo por Roger Caillois em *O mito e o homem*, de 1938. Segundo o escritor francês, a ilusão de que o corpo se funde ao espaço em torno, característica da estratégia de sobrevivência dos insetos, consiste em um dos sintomas da esquizofrenia. Carvalho amplia essa hipótese propondo que a rigidez dos corpos nas danças espanholas são pantomimas de um começo em que enfermidades como a esquizofrenia e a histeria eram a condição característica do homem em geral²⁵. Essa reflexão esboça um diálogo com outras danças tradicionais, tais como a tarantela, e com as conclusões de Warburg sobre o ritual da serpente entre os índios *Pueblo* norte-americanos, observações que apresentam sintomas semelhantes ao que Caillois atribui à esquizofrenia. Esse fragmento também se vale da tese de que o mimetismo é uma categoria que borra as margens entre a arte e a ciência e propõe uma semelhança diversa da mimese, pois sugere o (re)começo incessantemente de uma transformação (do sujeito, do espaço) que jamais se conclui.

“O culto do herói” retoma a discussão sobre a semelhança por meio de “Primitivos”, texto de Mário de Andrade e de “O brinquedo, a História e o Homo Faber” (17 ago. 1958), de Flávio de Carvalho. O conflito entre a concepção de “primitivo” defendida por esses autores (e por Georges Bataille na *Documents*) demonstra que uma reformulação do tempo na abordagem das culturas primitivas deve vir acompanhada de uma recusa da representação como mimese para tornar-se eficaz.

O heroísmo esteve presente no pensamento de Flávio de Carvalho já nos anos 1930, em ensaios como “A escultura culinária” (estampado na revista *Vânicas*, de 1935), embora o autor somente tenha se detido mais atentamente nessas questões nos textos iniciais das “Notas”. Essa

²⁴ As “Notas” que corroboram essas considerações são “A pantomima e o espelho” (23 jun. 1957), “O bailado do silêncio” (24 mar. 1957), “A mentira e o soluço do mundo” (10 de mar. 1957), “Vila Júlia. Sonambulismo da História” e “Antes da linguagem” (16 fev. 1958).

²⁵ Detive-me especialmente nos textos “O bailado e o crime” (14 abr. 1957) e “Os maleáveis bailarinos do destino” (20 jul. 1958) da série de Carvalho.

discussão mostra a tentativa de Carvalho de desconstruir a figura do herói como o “pai fundador”, sugerindo que todo começo se dá no confronto com a negatividade, como nos conjuntos bipolares Prometeu e o “homem em farrapos” (de *A moda e o novo homem*), o deus e o criminoso (de que trata Edgar Wind), etc.. Nessa primeira seção, em que me detenho sobre o herói trágico Prometeu, nos valeremos da investigação de Frazer sobre os bodes expiatórios e os reis sacerdotes, de “O deus-criminoso” (1937/1938), escrito por Wind, e das “Notas” que permitem compreendermos que a alternativa para uma fundação unitária (da nação, do Estado), associada ao culto das imagens e à mimese na arte, consiste em restituir o crime ao começo²⁶. Desse modo, Carvalho recupera aspectos presentes na genealogia da moral realizada por Friedrich Nietzsche, quem subverte os valores atrelados ao cristianismo e a uma conformação com as legislações instauradas pelo Estado (que supostamente inclui aquele que cumpre o que a lei estabelece, o “bom”, e pune o que se recusa ou é incapaz de inserir-se nas normas, o “mau”, o “primitivo”, o criminoso)²⁷.

Como veremos, a interpretação do mito de Prometeu oscila entre considerá-lo uma alegoria do progresso (Hesíodo) ou um corpo dilacerado e sacrificado (Ésquilo). Da cultura moderna brasileira, nos valeremos de três aparições dessa figura: o herói revolucionário e bipolar de *A moda e o novo homem*, a imagem aberta e decaída da esfera divina do poema “Novíssimo Prometeu” de Murilo Mendes, que compõe *O visionário* (1933), e a de *Riverão Sussuarana* (1978), de Glauber Rocha, no qual o titã figura como o “nada” constitutivo de cada ser.

Trataremos de *Macunaíma* (cuja primeira edição é de 1928), de Mário de Andrade, em “O herói sem nenhum caráter”, personagem que consiste em no negativo de um ideal, um mal da cultura, oposto ao papel que o intelectual e o artista modernistas deveriam representar para o escritor paulista. Na tentativa de reaproximarmos esse herói de seu duplo (de sua “dupla personalidade”, de acordo com Otto Rank, ou da

²⁶ Os artigos que lidam com essas questões são “Os césores do Império Vermelho”, “O bailado e o crime”, “A alegria e o crime” (21 abr. 1957), “O crime, a floresta e a memória da espécie” (5 maio 1957), “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra” e “O culto do herói, o Gótico e o Barroco”.

²⁷ Como vemos nos textos “O bem, o mal e a carícia” (21 set. 1958) e “Nas fronteiras do bem e do mal” (18 ago. 1957).

sua “alma”, segundo Frazer) Macunaíma será compreendido como uma máscara. Por essa razão, vemos nas “Notas” que o herói consiste também no primeiro ator, no mímico de um mundo em que as hierarquias ainda não haviam sido estabelecidas, quando o sujeito ainda não poderia distinguir os limites entre o seu corpo e o espaço, nem as fronteiras entre si mesmo e o seu semelhante²⁸.

As considerações presentes nesses capítulos serão brevemente retomadas pela conclusão. Além disso, esse trabalho se compõe de um segundo volume onde está a transcrição completa do livro inédito de Flávio de Carvalho e os dois textos que compuseram a conferência da versão resumida das “Notas”, “A idade da fome” e “O bailado do silêncio”, publicados em 1962, também no *Diário de São Paulo*.

²⁸ Como podemos constatar em “A dupla personalidade e a alma” (11 ago. 1957), “O primeiro chefe e a floresta” (31 mar. 1957) e “A imagem do chefe no espelho” (7 jul. 1957).

2 A ORIGEM E A BIBLIOTECA

PARTE I INGLÊS, INATUAL

Mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação, de montagem, depende. Mesa ou lâmina de atlas (diz-se *plate* em inglês ou lâmina em espanhol, mas o francês *table*, o mesmo que *Tafel* em alemão ou *tavola* em italiano, possui a vantagem de sugerir certa relação tanto com o objeto doméstico, como com a noção de quadro). Como no caso do rastro – procedimento sem idade que tantos contemporâneos têm explorado sistematicamente desde Marcel Duchamp –, comprovamos que, para buscar um futuro mais além do quadro e de sua grande tradição, teve que retornar para a mais modesta mesa e para as suas pervivências impensadas. O atlas constitui um objeto anacrônico porque tempos heterogêneos trabalham nele sempre de comum acordo: ‘a leitura antes de nada’ com a ‘leitura depois de tudo’ [...] (Georges Didi-Huberman, *Atlas*)²⁹.

²⁹ “Mesa de ofrenda, de cocina, de disección, de montaje, depende. Mesa o lámina de atlas (dícese *plate* en inglés o lámina en español, pero el francés *table*, lo mismo de *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro). Como en caso de la huella – procedimiento sin edad que tantos contemporáneos habrán explorado sistemáticamente desde Marcel Duchamp –, comprobamos que para intentar un futuro más allá del cuadro y su gran tradición, hubo que retornar a la más modesta mesa y a sus pervivencias impensadas. El atlas constituye un objeto anacrónico porque tiempos heterogéneos trabajan en él siempre de común acuerdo: “la lectura antes de nada” con la “lectura después de todo” [...]”.

Introdução

Parte considerável dos estudos sobre Flávio de Carvalho tem se dedicado a levantar dados documentais acerca dele e de sua obra, das suas relações com a intelectualidade paulistana e com as vanguardas internacionais, privilegiando a totalidade de sua obra em detrimento do estudo minucioso do detalhe³⁰. Com isso, o foco é lançado com uma frequência pouco significativa aos escritos do artista³¹. Recordamos especialmente dos textos de Rui Moreira Leite, quem se dedica a pesquisar esse artista desde o mestrado em artes plásticas, do qual resultou a dissertação intitulada *A experiência sem número*. Uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho (Universidade de São Paulo, 1987) e o doutoramento também em artes plásticas, com a tese *Flávio de Carvalho (1899-1973)*. Entre a experiência e a experimentação (Universidade de São Paulo, 1994). Ambos os trabalhos têm o mérito de trazerem um levantamento bibliográfico extenso dos escritos de Carvalho, bem como da bibliografia crítica, tornando-se referência, naturalmente, para os trabalhos de pesquisa sobre esse autor. As colaborações posteriores como o catálogo da exposição de Flávio de Carvalho curada por Leite (Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2010), assim como a sua tese e a sua dissertação, fazem um

³⁰ Penso, nesse sentido, em livros que apresentam a obra de Flávio de Carvalho em seus diversos aspectos (arquitetura, pintura, cenografia e “animação cultural” na década de 1930) sem, contudo, deter-se em um dos campos. Esse é o caso de *O artista total* (2008) de Rui Moreira Leite e de livros como *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico* (1985), de Sangirardi Jr. No entanto, o segundo dos autores apresenta um panorama biográfico que não parte de um trabalho de pesquisa mais extenso, como é o caso de Rui Moreira Leite.

³¹ Apontaria como exceção a dissertação de Valeska Freitas, que explora a presença de uma preocupação teórica pelo autor que o posicionaria de maneira particular com relação ao modernismo antropofágico. Segundo Freitas, Flávio de Carvalho apresentou pontos de contato com uma tradição “macunaímica” e “solar” do modernismo brasileiro, mas, ao mesmo tempo, dialogou com os aspectos sombrios dessa vanguarda e da modernidade, ao inverter constantemente os pares “sujeito/objeto, sujeito/predicado, acontecimento/percepção ou artista/fruidor” e sugerir que esse período esteve atravessado por diversas perdas acarretadas pela mudança na noção de experiência, que passa a se desviar da linguagem, do relato, e direcionar-se a um corpo e a uma personalidade instáveis (FREITAS, 1997, 11-18).

levantamento das relações entre esse artista e intelectuais da vanguarda internacional, especialmente durante a década de 1930, como Roger Caillois, Tristan Tzara, Man Ray, que sugerem uma ampliação do foco da obra desse artista brasileiro para além do movimento modernista, seja pelos caminhos apontados por essas relações ou por afinidades menos evidentes, que ainda permanecem pouco exploradas.

Podemos afirmar o mesmo acerca da biblioteca de Flávio de Carvalho que, depositada para consulta no acervo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas, não produziu até esse momento trabalhos que se dedicassem a investigar detidamente a sua marginália, ou mesmo a apontar pontos de confronto e de afinidades a partir dos vestígios deixados por suas leituras. Este capítulo – ou melhor, esta tese de doutorado – teve como motivação principal as constatações acima relatadas.

A biblioteca primitivista³² de Flávio de Carvalho compôs-se de matéria semelhante à que poderíamos encontrar no acervo de intelectuais como Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, constituindo-se de variados estudos sociológicos de Gilberto Freyre, volumes de Charles Darwin citados por ele com frequência³³, estudos e catálogos sobre arte primitiva³⁴, inúmeros escritos de Sigmund Freud³⁵ e

³² Refiro-me aos livros depositados no acervo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio na Universidade de Campinas, supondo que parte da biblioteca do autor tenha se perdido e que, naturalmente, a sua formação não tenha se constituído somente dos livros que possuía.

³³ Os exemplares traduzidos ao francês são *O papel das minhocas na formação do húmus (Rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale)*, Paris: C. Reinwald, 1882) e *Sobre a variação dos animais e das plantas no estado doméstico (De la variation des animales et des plantes a l'état domestique)*, Paris: C. Reinwald et Cie, 1879, 2 v); em língua portuguesa localizamos *Viagem de um naturalista ao redor do mundo* (Rio de Janeiro: Cia Brasil, 1937) e, no original em inglês *A origem das espécies (The origin of species by means of natural selection)*. Londres: John Murray, 1911, 2 v.); *A descendência do homem e seleção com relação ao sexo (The descent of man, and selection in relation to sex)*. 2 ed. Londres: John Murray, 1891) e *Charles Darwin: a sua vida contada em um capítulo autobiográfico e numa série selecionada de cartas publicadas (Charles Darwin: His life told in an autobiographical chapter and in a selected series of published letters)*. Londres: John Murray, 1908).

³⁴ Menciono nesta nota apenas alguns exemplos de livros localizados na “biblioteca primitivista” de Flávio de Carvalho, tais como o *Descobrimento do Amazonas*, de Cristóbal Acuña (*Descubrimiento del Amazonas*, Buenos Aires: Emecé, 1942); *A expedição Orenoco-Amazonas 1948-1950*, de Alain

*Os mitos sobre a origem do fogo*³⁶ e *O ramo de ouro* de Sir James Frazer. Neste capítulo, nos deteremos especialmente na sua leitura da obra *O ramo de ouro* por compreendermos que a partir dela será possível armar constelações entre esse autor e outros intelectuais que aparecerão com recorrência ao longo desta tese. Iremos nos referir especialmente ao escritor Mário de Andrade, que surgirá como figura antagônica com relação ao autor de *Os ossos do mundo*. Acreditamos que recuperar uma relação possível com Mário, ao invés de fazê-lo com relação aos modernistas com mais frequência associados a Flávio de Carvalho – como Oswald de Andrade, Raúl Bopp e Tarsila do Amaral, com os quais compartilhou diversos projetos – torne mais evidente a intempestividade desse autor com relação à sua época, permitindo que coloquemos ambos, por fim, sobre uma mesa de dissecação. Somente analisando-os sobre a mesa, como duas imagens aparentemente distantes, o “guarda-chuva” e a “máquina de costura”, segundo a analogia afinitária criada por Pierre Reverdy, será possível mobilizar o discurso sobre esses intelectuais. Isso não nos impedirá, contudo, de

Gheerbrandt (*L'Expédition Orénoque-Amazone 1948-1950*, Paris: Gallimard, 1950); *A sobrevivência do homem: um estudo sobre uma faculdade humana desconhecida*, de Oliver Lodge (*The survival of man: a study in unrecognized human faculty*. 5 ed. Londres: Methuen, [s. d.]); *Os maias antigos: arqueologia e etnografia por um grupo de especialistas*, compilado por César Lizard Ramos, com a colaboração de Arthur Gropp (*Los mayas antiguos*. Arqueología y etnografía por un grupo de especialistas. México: Fondo de Cultura Económica, 1941); *Arte maia e civilização*, de Herbert Joseph Spinden (*Maya art and civilization*, Indian Hills, Colorado: Falcons Wing Press, 1957); *Arte primitiva da Lombardia* (Paris: Cahiers D'Art, 1949) e *Arte antiga peruana*, de Luis F. Valcárcel (*Ancient Peruvian art*, Lima: National Museum, 1937). Entre os catálogos de arte “primitiva”, pode ser encontrado, por exemplo, *As artes primitivas e modernas brasileiras* (*Arts primitifs et modernes brésiliens*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Etnografia de Neuchâtel entre 19 de novembro de 1955 e 28 de fevereiro de 1956).

³⁵ Flávio de Carvalho possuía a tradução ao espanhol de *Psicologia das massas e análise do eu* (*Psicología de las masas y análisis del yo*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madri: Biblioteca Nueva, 1924. 371 p. Obras Completas do Professor S. Freud, v. 9) e ao inglês de *Totem e tabu: alguns pontos de concordância entre as vidas psíquicas dos selvagens e dos neuróticos* (*Totem and Taboo: resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*, trad. A. A. Brill. 3ª impressão. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Company, [s. d.]. 268 p.).

³⁶ Em tradução ao espanhol pela Emecé de Buenos Aires, publicada em 1942.

retraçarmos alguns dos vestígios da antropofagia em Flávio para por fim vermos os pontos de contato entre esse autor e Mário de Andrade, primeiramente na crítica de arte, na próxima seção e, na seguinte, na leitura da obra de Frazer pelos dois.

A última parte deste capítulo pretende reconstituir uma biblioteca imaginária, que deriva das pesquisas realizadas ao longo desses anos de trabalho e do momento de redação do projeto. Essa biblioteca é imaginária porque, apesar de elaborar questões a partir de dados, pretende recriar relações como acontecimentos – e não como fatos ou evidências. Na biblioteca imaginária, o texto substitui a obra, assim como no museu sem paredes o quadro é substituído pela imagem. Com isso, o nosso objetivo é tornar evidente a operação por meio da qual o presente (o da crítica atual de Carvalho e do modernismo brasileiro, o de historiadores da arte contemporâneos que adotam uma perspectiva semelhante à desta tese) se arma a partir de um passado que, contudo, não está livre de contradições, desse passado onde a *história* – que prolifera fundações, impérios e dá vazão ao luto – deve ser substituída pela memória – onde o tempo perdura como acúmulo e o saber se faz pelo esquecimento.

A última seção surge da relação entre Flávio de Carvalho e outro intelectual que lhe foi contemporâneo, Edgar Wind (1900-1971), por meio da colaboração desse historiador da arte no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Ela se sustenta, portanto, sobre a biblioteca que Flávio de Carvalho não leu necessariamente, mas que surgiu das pesquisas realizadas para elaborar a reflexão que deu origem a este trabalho, da passagem por bibliotecas outras como a da Universidade de Leiden, na Holanda³⁷, a de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros e a da Universidade de Yale. Nesses termos, acreditamos que uma reflexão possa também se construir por meio da lógica do arquivo, segundo a qual um quadro e uma biblioteca se refazem por meio do murmúrio das imagens, da cintilância das palavras que deles emanam.

³⁷ Os textos do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* de que me utilizo na quarta parte deste capítulo e parte da bibliografia utilizada nesta tese foram consultados durante a minha visita a essa Universidade em 2008, enquanto elaborava o projeto de doutorado.

Flávio de Carvalho e a crítica modernista

Newton Freitas e Gilberto Freyre, um deles em 1948 e o outro em 1936, reforçaram a singularidade de Flávio de Carvalho com relação ao movimento modernista dos anos 1920 e, embora percorram caminhos distintos, argumentam que Carvalho poderia ser considerado “não moderno”³⁸, segundo Freitas, e pós-moderno, para Freyre, dada a sua recusa em especializar-se em um campo de expressão e de conhecimento e o seu anarquismo político.

Newton Freitas atribuía ao núcleo paulistano do movimento modernista um impulso internacional e cosmopolita, que ultrapassaria a ideia de constituição de uma identidade nacional e não seria por acaso, a seu ver, que sairiam de São Paulo escritores e artistas como Flávio de Carvalho e Mário de Andrade, “menos especializados e *mais humanamente renascentistas*” reunidos pelo “esforço por abarcar várias ramas e penetrá-las” (FREITAS, 1948, in: LEITE, 1994, p. 143). Para o autor, Carvalho resiste à “fixação popular”, dado não entregar-se a nenhuma forma de especialização; circula nos meios artísticos de São Paulo como uma figura singular e anarquista, evocando um princípio anterior ao maquinário e à técnica, seja o do homem “primitivo” ou o da antiguidade. Segundo Freitas, “Ele é um homem que crê no homem” e que por isso perscruta no outro, no estranho, aquilo que é comum a todos, a carne aberta, exposta mais evidentemente na *Série trágica*.

No prefácio a *Os ossos do mundo*, Freyre já evocava a figura de Flávio de Carvalho como a de um autêntico analista: lírico e puro nas considerações sobre o medo feitas ingenuamente como um menino que descobre um sentimento arcaico, e um verdadeiro cientista e psicólogo, na sua capacidade de abstrair e de analisar com sobriedade e precisão os fatos que ele próprio sofrera. O autor de *Casa grande & senzala*

³⁸ O texto de Newton Freitas é publicado originalmente em *Garrafa ao mar (Botella al mar)* e transcrito por Rui Moreira Leite em sua tese de doutoramento. De acordo com Freitas, “O que de início chama a atenção na personalidade de Flávio de Carvalho é sua aparente dispersão, isto é, a desproporção entre o que cria e abarca, e o que a vida pode lhe oferecer em prol dessas mesmas realizações. Assistimos ao desdobramento de uma atividade humana antitécnica, antiespecializada por excelência. [...] É assim, pois, a negação do homem moderno, que tem que ser especializado para sobreviver artisticamente” (FREITAS, 1948, in: LEITE, 1994, p. 141). O ensaio também está reproduzido no catálogo da 17ª Bienal.

procurara enfatizar a existência de um modernismo marginal ao centralizado no evento da Semana de 1922 e na burguesia paulistana, que já não fizesse parte da sistematização inicial das propostas vanguardistas, nem da radicalização política que oscilava entre os moldes do comunismo e os dos fascismos europeus³⁹. Ele reforçava, como costumava afirmar, a existência de um movimento “além dos ismos”, do qual Carvalho teria feito parte, assim como Cícero Dias e José Lins do Rego, e que se caracterizaria por uma valorização do elemento humano superior à do elemento estético (FREYRE, 2005; 2009). Sendo contra a tecnologia, os ruídos das “máquinas grandiosas” (esse é o sentido da pós-modernidade para Freyre) e valendo-se de uma mensagem “mais humana do que estética”, se distinguiria de Mário de Andrade ou de Oswald de Andrade:

[...] dos que pela idade e pelas circunstâncias – trinta e sete ou trinta e oito anos e paulista educado na Europa – poderia ter sido “modernista” em 23. Modernista como qualquer dos Andrade, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do “modernismo” e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do “modernismo” literário em que aqueles dois escritores admiráveis se externaram até quase o ridículo (FREYRE, in: CARVALHO, 2005, p. 8).

Nesta breve genealogia das afinidades entre Flávio de Carvalho e a antropofagia, vertente à qual estavam vinculados Oswald de Andrade e Mário de Andrade (embora Mário tenha se recusado a inserir-se nesse

³⁹ Vale mencionar que Flávio de Carvalho nutria alguma simpatia pelo socialismo quando jovem. No entanto, ao viajar para a União Soviética em 1934, desencanta-se com esse sistema político, de acordo com Walter Zanini na apresentação ao catálogo da XVIII Bienal: “Ateu, ideologicamente progressista, sensível ao pensamento de esquerda mas desencantando-se da URSS ao conhecê-la em 1934, não se inclinava a partidarismos políticos” (ZANINI, 1983, p. 4). Por sua vez, em “Suntuoso, lúbrico, dramático”, texto publicado no catálogo da exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil de 1999, Denise Mattar afirma que a passagem do artista brasileiro pela Europa nesse ano e a sua decepção pelo socialismo lhes valeram um posicionamento que ela designa como “apolítico” (MATTAR, 1999, p. 8).

rótulo), pretendemos apresentar outras hipóteses sobre a singularidade de Carvalho, além das propostas por Gilberto Freyre e Newton Freitas. Além do envolvimento distinto desse artista com o contexto político do momento – pois o trabalho intelectual representava, para ele, posições díspares com o Estado, ao contrário de grande parte dos intelectuais modernistas – Flávio de Carvalho já não se mostrará interessado na reconstrução de uma origem como os modernistas brasileiros. Do mesmo modo, ele irá associar, já na década de 1930, a ruptura vanguardista moderna à contingência característica do presente, em consonância com os intelectuais europeus vinculados ao surrealismo etnográfico e ao movimento Dadá, como Roger Caillois e Carl Einstein. Carvalho pôde, como eles, captar a transformação que a passagem de Friedrich Nietzsche e de Sigmund Freud produziu na interpretação, que deixa de fundamentar-se na identidade primária entre dois seres e substâncias (analogia), e nas propriedades do indivíduo (a assinatura) para valer-se de uma linguagem como hieróglifo e enigma e considerar o sujeito como um compósito instável e inacabado de gestos, memórias, enfermidades e impulsos que o reconstituem a cada nova atuação⁴⁰. Essa perspectiva lhe foi fundamental para que elaborasse a distinção entre experiência e linguagem e encontrasse na auto-referencialidade dessa última uma forma de restituir-lhe o dinamismo, de concebê-la também como um corpo.

⁴⁰ O que Foucault afirmara sobre Nietzsche, quem teria descoberto na verticalidade, em obras como *Zarathustra*, a forma de distanciamento que revela que a profundidade se dá além da superfície (FOUCAULT, 1997), se aplica ao estudo das arqueologias humanas por Flávio de Carvalho e ao distanciamento proporcionado ao “homem em voo”, quem observa a simultaneidade de passado e presente, as rugas e a transparência da superfície: “A visão do homem em voo dispensa da condição ‘em linha reta’, concede ao observador uma espécie de ‘transparência’ das coisas; no entanto, o observador em voo não segue o mesmo destino que os habitantes da superfície; ele conserva o destino dos seres da superfície enquanto o seu conserva-se um tanto nublado. A sua superioridade está em compreender melhor e mais rapidamente os valores da vida; ele sai de um buraco e eleva-se sobre a terra; ele sai de dentro da terra, cresce sobre a superfície e abandona esta” (CARVALHO, 2005, p. 15).

Inglêses

Flávio de Carvalho teve uma predominância da língua e da cultura britânicas em sua formação, ao passo que Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, para citar alguns exemplos, apresentariam maior proximidade com a cultura francesa⁴¹. O casal Oswald-Tarsila realizou duas viagens a Paris durante os anos de formação intelectual de ambos, onde entram em contato com artistas surrealistas e cubistas, como o poeta Blaise Cendrars, quem se torna muito próximo de Oswald, e os pintores André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955) e Albert Gleizes (1881-1953), com os quais estudara Tarsila do Amaral em 1923⁴².

⁴¹ Em *Tornar-se outro*, o topos canibal na literatura brasileira (2002), que foi originalmente a tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, Maria Cândida Ferreira de Almeida refere-se ao fato de a “devoração” da cultura francesa ter sido a mais corrente entre os intelectuais modernistas, enfatizado durante a retomada da literatura antropofágica pelo Cinema Novo, em filmes *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo: “Deve-se ressaltar ainda que a cultura alemã é tradicionalmente menos ‘devorada’ que a francesa pela intelectualidade brasileira. Pode-se considerar que a alteração da nacionalidade do personagem diz respeito mais às questões extradieéticas do que propriamente a soluções requeridas pela adaptação de um texto informativo para o cinema” (ALMEIDA, 2002, p. 150).

⁴² Oswald de Andrade fizera a primeira viagem transatlântica na juventude a bordo do navio Martha Washington em 1912, financiado pelos pais. Nesse período, passa uma temporada em Paris, Londres, Milão, Roma e Nápoles (FONSECA, 1990), alguns episódios são incorporados às *Memórias sentimentais de João Miramar* escrito, contudo, em 1924. Quando retorna à França com a pintora Tarsila do Amaral em 1923 e entra em contato com a vanguarda literária reformula esse livro, além de preparar-se para redigir o manifesto *Pau Brasil* no ano seguinte (AMARAL, 1975, p. 109). Também em sua estada em Paris em 1923, apresenta a conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” na Sorbonne, publicada na *Revue de l'Amérique Latine* (em 1º de julho deste ano) em que reconhece a afinidade entre o primitivismo brasileiro e o ambiente intelectual parisiense, citando, antes de encontrar Cendrars, a obra *Antologia negra* desse escritor francês (ibid., p. 88). O casal Tarsila-Oswald também retorna a Paris em 1928, quando frequentam o ateliê da pintora o escultor romeno Constantin Brancusi, Valéry Larbaud, tradutor de James Joyce, o compositor brasileiro Villa-Lobos e o dadaísta Maximilien

No caso de Mário de Andrade, a sua educação foi semelhante à da pequena e média burguesia de fins do século XIX e início do século XX, marcadamente francesa como se percebe em seus textos publicados na vida adulta, visto não ser possível investigar a marginália anterior a 1917. Quando jovem, estudou no colégio dos Irmãos Marianos de São Paulo e o catolicismo se inscreveu nele intelectual e ideologicamente, orientando as suas preferências literárias na década de 1910 pelos escritores que influenciaram ou fizeram parte do movimento unanimista francês, tais como Victor Hugo e Émile Verhaeren. Essas leituras deixam vestígios no primeiro livro de poesia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), caracterizado pela perspectiva socialista-utópica com que comenta a guerra europeia pelo olhar desses poetas (LOPEZ, 1972, p. 21-36).

É esse olhar voltado para a preferência francesa que marcará a sua série de comentários sobre Machado de Assis, escrita por ocasião do centenário de morte do autor de *Brás Cubas*, ou seja, em 1939⁴³, que nos faz notar que, por um lado, existe uma discordância com relação às escolhas pessoais do autor (as suas críticas são ao “homem” Machado de Assis, que Mário de Andrade aparentemente não distingue da obra, do texto, assim como as combinações homem-obra Lasar Segall e Candido Portinari são admiradas por ele). Por outro lado, Andrade escolhe a França como ideal político revolucionário e nacionalista, país que será em mais de uma ocasião utilizado como contraponto à Inglaterra. Da nação insular, que expande o seu território limitado com o domínio ultramar a partir da Idade Moderna, o autor valoriza o período da Idade Média, quando prevalece o catolicismo e quando, embora o Estado não esteja ainda plenamente consolidado, há uma “fisionomia” caracterizada pela racionalidade, pelo apego à terra, às edificações de igrejas góticas

Gauthier (FONSECA, 1990, p. 156). Sobre as leituras de Oswald de Andrade e a formação intelectual durante a sua estada na França nessa segunda etapa, David K. Jackson nos recorda que serviram à formação intelectual de Oswald de Andrade a música de Erik Satie (especialmente as *Gymnopédias*, de 1888) e os livros *Ubu-Rei* (*Ubu Roi*, 1896), *O supermacho* (*Le surmale*, 1902) e *Gestos e opiniões do Dr Faustroll, patafísico* (*Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, 1911), de Alfred Jarry, como se pode perceber no romance *Serafim Ponte Grande* (1933) (JACKSON, 1978).

⁴³ Refiro-me aos textos “Machado de Assis I” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1939); “Última jornada – II” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1939) e “Machado de Assis – III” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1939), acrescentados a *Vida literária* (1993).

por entre os prados verdejantes e de monumentos aos heróis e à família, ao passo que a França, ainda em tal período, sempre representa para esse autor a nação cuja arte se caracteriza pela superioridade técnica⁴⁴.

Em “Machado de Assis III”, Mário de Andrade afirma que a sua “impossibilidade de amar” o escritor carioca se deveria ao fato da linguagem de Machado procurar ocultar a doença e os defeitos desse indivíduo, a sua origem, a sua mestiçagem e a sua nacionalidade. Com isso, o autor de *Dom Casmurro* (1899) colocaria em movimento um processo de “arianização” da linguagem, do povo e do estilo, que estaria perpassado por escolhas filosóficas e literárias de origem “anglo-saxã”: “E na sua concepção estético-filosófica, escolhendo o tipo literário inglês, que às vezes rastreou por demais, principalmente opima de saxonismo, que é Sterne” (ANDRADE, 1993, p. 66). Por outro lado, a civilização francesa teria como base, a seu ver, “o senso da pesquisa realista, o gosto do exótico, o nacionalismo acendrado e o trabalho cheio

⁴⁴ Em 1943, Mário de Andrade publica o ensaio, também incluído em *O baile das quatro artes*, intitulado “A arte inglesa”, no qual aparece o seu apreço pela arte produzida na Inglaterra no período da Idade Média, quando os artistas melhor se expressavam por meio da arquitetura das igrejas, voltadas ao culto da “Nossa senhora” e aos “planos cruciformes”, às ogivas que se “fecham os tetos racionalistamente mais perto da terra”, com o estilo Tudor (ANDRADE, 1963, p. 170). Para o autor, a arte da escultura não se desenvolveu bem no país após as conquistas, pois sempre que o inglês aportava novamente na sua terra, buscava o “campo fechado”, ao passo que a escultura pertencia ao operário, ao analfabeto e às massas e seria, justamente, uma arte de rua. Tendo a Inglaterra jamais se tornado um país “cosmopolita” de fato, foi no período anterior às conquistas que o seu nacionalismo esteve mais depurado: “É incontestável que a Idade Média inglesa produziu uma obra artística das mais excelente [*sic*] e das mais importantes da Europa. E embora nesse tempo os ingleses ainda não fossem os viajantes comerciais e colonizadores de Jayme I, a arte nacional já se definia por uma das mais sutis características. Frequentemente influenciada por elementos estranhos, recebendo muitas vezes orientações e motivos do continente e... da China, a arte inglesa nunca se tornou o que se entende exatamente por cosmopolita. [...] Também a arte inglesa, mesmo no século XIX, seu século mais infeliz, jamais apresentará o cosmopolitismo da pintura francesa, nem da música italiana ou da arquitetura ibérica, nem de todas as artes tanto dos Romanos do passado como dos norte-americanos ou argentinos atuais. E si um mesmo inglês, levado pela ausência de gênios na Inglaterra puritana e capitalista dos tempos modernos, nos afirma que os patricios dele não têm o menor gosto artístico, nenhuma explicação melhor do sentido inglês da arte, do que essa fina repugnância pelo cosmopolitismo [...]” (ibid., p. 175).

de precauções que seriam para nós o caminho certo da afirmação nacional” (ANDRADE, 1993, p. 66).

Ora, o que parece estar em questão aqui é a escolha por duas formas diversas de se ocupar o território: a do *nomos*, ou seja, o espaço descentralizado e que não se ordena em função da propriedade como o mar que circunda a Inglaterra, e a dos Estados nacionais, onde a terra é ofertada a, ou é tornada própria por alguém. Nesse sentido, o mar deve ser considerado um “espaço liso por excelência” (embora tenha sido intenso o intuito de estriá-lo, de demarcá-lo com rotas, dutos e de torná-lo parte de um Império), na medida em que ele ocupa o espaço como um turbilhão; assume as formas das rochas, dos navios e das praias que o circundam, penetra as calhas, a pele, os órgãos dos animais que nele submergem. Além disso, não somente a sua forma é instável, mas o seu estado, transmutando-se constantemente de líquido em gasoso e deslocando-se em ondas, produz, com esse movimento, efeitos muitas vezes imprevisíveis e renasce em lugares diversos: tormentas, furacões, tsunamis devastadores. Isso porque uma perspectiva do mar como *nomos* traz implícito esse modelo hidráulico que “consiste em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afete simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como movimento local, que vai de tal ponto a tal outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 28). Da mesma maneira, é característico do percurso nômade a ocupação de espaços abertos, sem comunicação determinada entre si, assim como o *nomos* não é mera designação para a lei, para a norma (onde a matéria corresponde com a forma), mas é um espaço sem muros, cercas ou divisões, um espaço fluido:

O *nomos* é a consistência de um espaço sem fronteiras, não cercado. O *nomos* é a consistência de um conjunto fluido; é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *pólis*, como o interior, um flanco de montanha ou a extensão vaga em torno de uma cidade (“ou bem *nomos*, ou bem *pólis*”) (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 51).

Portanto, haveria aqui uma distinção entre o espaço da errância e da metamorfose, o da linguagem como tradução, ou seja, o mar livre; e os Estados, a *pólis*, onde as fronteiras supostamente garantem a

uniformização da língua e da cultura, onde a terra é firme, é território, o dos nacionalismos onde Mário de Andrade aparentemente se situa.

O inglês de Flávio de Carvalho é, justamente, o nômade; não mais o católico como para Mário de Andrade, mas aquele que abriga em si inconscientemente o culto da virgem matriarcal protetora, que delinea o seu individualismo e o seu isolamento, mas que, ao mesmo tempo, impulsiona o seu movimento em direção a um mundo que enxerga como “selvagem” e ao qual se entrega regulado meramente pela conduta desse culto esquecido:

Para o inglês isolado na ilha, o mundo é todo “selvagem”; o seu isolamento exige esse aspecto do mundo... e quando aventureiro ele abandona a sua ilha é para explorar o seu mundo selvagem. Ele tem o instinto do menino aventureiro que penetra no bosque para conhecer os mistérios do bosque, o seu sentimento de liberdade é função desse desejo infantil de aventura, o mundo é todo um bosque selvagem para o inglês isolado. Ele ama o selvagem pela novidade que contém; novidade confunde-se de certo modo e associa-se com liberdade (CARVALHO, 2005, p. 29).

Para o autor de *Os ossos do mundo*, a lógica da virgem insular matriarcal seria, portanto, oposta à encontrada em Estados fascistas e patriarcais como a Alemanha e a Itália, onde a virgem ou a Madona viria sempre acompanhada pela imagem masculina do Bambino⁴⁵.

Flávio de Carvalho cursara, quando menino, a Escola Americana de São Paulo, estudando o francês e o inglês e iniciando um aprendizado efêmero de violino, o qual jamais teve pretensões de dar continuidade. Em 1911, viaja com os pais Ophélia Crissiuma e Raúl de Rezende Carvalho⁴⁶ para a Europa e é matriculado no *Lycée Janson*, em Paris,

⁴⁵ “As revoluções de Hitler e de Mussolini são revoluções com bases patriarcais, e que só aceitam a Madona quando acompanhada de um bambino, e, mesmo assim, como paliativo, capaz de operar pela magia do contato visual, uma repetição da grande façanha pictórica útil à raça” (CARVALHO, 2005, p. 32).

⁴⁶ Segundo J. Toledo, com a formação predominantemente anglo-saxônica o autor das “Notas” estaria seguindo a linhagem paterna. Antes de casar-se com dona Ophélia, Raúl de Rezende Carvalho partira aos Estados Unidos em 1886 para concluir os seus estudos, matriculando-se no MIT, Instituto de Tecnologia

onde inicia os estudos de desenho. No entanto, o *Lycée* fecha em 1914 com a ocupação alemã na França, e Carvalho é forçado a permanecer na Inglaterra, país no qual ingressara em férias, passando a cursar engenharia na Universidade de Durham, New Castle upon Tyne (TOLEDO, 1994). É nesses anos de estudo que têm início as suas leituras das obras de Friedrich Nietzsche, Sir James Frazer, Sigmund Freud, mas também de Malinowski e de antigas lendas africanas como “A Mulher Wagadu” e “A comida das duas mulheres” (LEITE, 1994, p. 5). Notadamente, Frazer, Freud e Nietzsche farão parte das fontes de pensamento mais citadas pelo artista, desde a década de 1930 com a análise de sua experiência nº 2, onde se vale dos ensaios *A psicologia das massas e a análise do eu* (1921), de Freud, e *Origens da família e do clã* (1922), de Frazer.

Vale mencionar, ainda, que a língua inglesa também foi a escolhida para redigir alguns de seus relatos, prevendo, possivelmente, a difusão desses textos em outros países, até hoje não realizada. É o caso, por exemplo, da versão para o inglês de *Os ossos do mundo*, depositada por Carl Albert Lohmann na biblioteca Beinecke da Universidade de Yale ainda na década de 1930⁴⁷. Trata-se de uma encadernação em vermelho, com papel flexível que não traz a data exata em que o datiloscrito foi incorporado à biblioteca, apenas a informação de que teria sido na década de 1930. Na contracapa, existe uma etiqueta com o logo da universidade e uma espécie de brasão, onde está escrito: “Doo esses livros para a fundação de uma Faculdade nesta colônia. Biblioteca Universitária de Yale / Presente de Carl A. Lohmann” (“*I give these books for the founding of a College in this Colony*”. *Yale University Library / Gift of Carl A. Lohmann*”).

de Massachusetts, onde cursou Agronomia e Ciências Políticas e Econômicas, concluindo os títulos de bacharel e doutor em maio de 1892 (TOLEDO, 1994).

⁴⁷ Infelizmente, não foi possível descobrir durante o período de pesquisa nessa universidade a natureza da relação entre Flávio de Carvalho e Carl Lohmann, apesar das minhas buscas nos arquivos de Lohmann nas bibliotecas Beinecke e na Sterling Memorial Library. Apenas posso mencionar que Carl Albert Lohmann (1887-1957) foi primeiramente estudante de artes plásticas na universidade de Yale e músico; pertenceu e fundou um grupo musical denominado Whiffenpoofs em Yale; tornou-se secretário da Yale Alumni Advisory Board e também foi secretário administrativo no Woodbridge Hall, também nessa universidade (YALE UNIVERSITY, 1926). Há um busto em homenagem a esse secretário localizado na Sterling Memorial Library.

O título desse datiloscrito, *Meditações do sul* (*Southern meditations*), faz referência ao livro *Meditações sul-americanas* (*Südamerikanische Meditationen*) do filósofo alemão Hermann Graf Keyserling, quem Carvalho conheceu em uma reunião na casa de Tarsila do Amaral em 1929 (AMARAL, 1975). Como se sabe, Keyserling tornou-se uma presença marcante no modernismo brasileiro, em especial no escritor Raúl Bopp, que descreve, no poema *Cobra Norato* (1928), uma selva amazônica semelhante à terra do “terceiro dia de criação” de que o pensador trata nas suas meditações. A grande floresta sul-americana pode ser compreendida nas reflexões de Keyserling como o renascimento de um passado “grotesco” e “abissal”, cuja impureza deixa ainda os vestígios na feiura dos órgãos sexuais humanos, na violência sexual e na melancolia pós-coito. Essa terra próxima da primordial onde morte, vida e putrefação coexistem e se substituem constantemente confirma a impossibilidade do ideal de beleza e poderia ser representada, segundo o filósofo, pela selva amazônica e pela imagem da serpente:

E então também compreendi porque a vida abissal há de refletir-se na consciência divina sob a forma de uma serpente, dando assim razão aos caldeus que tinham uma só palavra aos conceitos “vida” e “serpente”. Nossa consciência não pode refletir senão aquilo que participa da luz, e o mundo abissal é irremediavelmente tenebroso (KEYSERLING, 1933, p. 27)⁴⁸.

No entanto, a remissão de Flávio de Carvalho ao livro de Keyserling já manifesta no sentido dado ao título o intuito de subverter a perspectiva “territorial” de quem analisa a cultura observada e a lógica temporal adotada na reflexão. O olhar descrito pelo filósofo alemão é claramente o de um europeu que se surpreende com o “arcaísmo” encontrado nas terras sul-americanas e que se situa, ainda, em contraposição à América do Norte e à Europa oriental. Desse modo, ele define as meditações como um abismo entre a vida telúrica (a América

⁴⁸ “Y entonces comprendí también por qué la vida abisal ha de reflejarse en la conciencia divina bajo la forma de una serpiente, dando así la razón a los caldeos que tenían una sola palabra para los conceptos “vida” y “serpiente”. Nuestra conciencia no puede reflejarse sino aquello que participa de la luz, y el mundo abisal es irremediabilmente tenebroso”.

do Sul) e a elevação espiritual que pode ser atribuída ao continente de onde provém. Ao mesmo tempo, o homem sempre estaria vinculado à sua origem e retorna para ela na tentativa de ampliar o autoconhecimento e o conhecimento de seu entorno (“E por isso me sinto ligado ao seu solo e não ao meu”, 1933, p. 19)⁴⁹. Essa “vida telúrica” pertence, ainda, aos estágios primevos do desenvolvimento da natureza e da espécie humana, que se transmutam em formas diversas que não podem, no entanto, existir simultaneamente. Desse modo, esses estágios concatenam-se em cadeias sucessivas de acordo com uma compreensão evolucionista da cultura e linear da História: “Sem dúvida, influências análogas, mas infinitamente mais poderosas, foram as que, no curso da história da terra, condicionaram as metamorfoses catastróficas das faunas”⁵⁰ (1933, p. 20).

Já n’*Os ossos do mundo*, ou nas “meditações do sul”, o observador e narrador do relato dá início à sua reflexão no deslocamento de avião de Ilhéus até a Europa e o seu olhar, em um procedimento muito próximo ao dos surrealistas etnográficos⁵¹, por vezes desloca o

⁴⁹ “Y por ello me siento ligado a su suelo y no al mío”.

⁵⁰ “Influencias análogas, pero infinitamente más poderosas fueron, sin duda, las que en el transcurso de la historia de la tierra condicionaron las catastróficas metamorfosis de las faunas”.

⁵¹ Penso em intelectuais como Georges Bataille, Carl Einstein, Michel Leiris e Roger Caillois. Como Rainer Rumoldt observa em “Arqueologias da modernidade em *transition* e *Documents*”, o grupo da revista *Documents*, apropria-se do “familiar” para elaborar uma estética do feio, o que a distinguiria da revista *transition*, de Eugene Jolas, cujo interesse no “primitivo” possuía um caráter mais universalista. Nesses termos, os surrealistas etnográficos demonstraram nessa revista o esboço de um “projeto antiestético”, valorizando o choque causado por imagens sangrentas de sacrifício humano, do corpo e das funções excretoras, com o intuito de subverter a cultura Ocidental (RUMOLDT, 2000).

No ensaio “Sobre o surrealismo etnográfico”, parte de *A experiência etnográfica*, James Clifford trata do contexto em que viviam os surrealistas que apresentaram uma afinidade com a etnografia, como André Masson e os acima citados, que acompanharam a criação de instituições como o Instituto de Etnologia, em Paris, por Paul Rivet em 1925, quem também participou da organização do Museu do Trocadéro, que se tornou posteriormente o Museu do Homem, em 1937. Muito próximos das obras de Durkheim (com quem compartilharam o interesse pela formação de organizações coletivas) e de Alfred Métraux (de livros como *A religião dos tupinambás*), a atitude etnográfica desses intelectuais surrealistas se caracteriza, ainda, pela

estranhamento dos povos “primitivos” e da “terra do terceiro dia de criação” à velha Europa. Desse modo, Carvalho lança conclusões inusitadas sobre a compreensão do que é “ser civilizado”, ao sugerir que meçamos, por exemplo, o grau de civilidade dos povos por meio do cuidado com as partes baixas do corpo, do ânus, e por isso inicia uma coleção de papéis-higiênicos. Nesse olhar invertido, o observador arqueológico de *Os ossos do mundo* examina a olho nu as feridas do continente europeu, tomado pelo nazismo e pela Segunda Guerra mundial, feridas que perfuram a estética, as vanguardas europeias. Em vez de “primitivos exóticos”, Flávio de Carvalho trata dos ciganos, dos judeus errantes, dos ingleses, das ruínas da antiguidade, dos objetos expostos nos museus, da tradição da pintura dos “primitivos” italianos, povo que caracteriza por sua voracidade alimentícia e sexual, as mesmas características que Keyserling havia atribuído aos argentinos⁵². Por essa razão, o autor já sugeria tão cedo que a História fosse capaz de revelações, de modo que o tempo se tornaria uma categoria aberta, sempre mediada pela interpretação.

O que se pode concluir a respeito da mudança no título da versão em inglês, muito provavelmente redigida após o texto em português, é que Carvalho remete a Keyserling para deturpar a perspectiva evolucionista com que o filósofo alemão analisa os povos da América

necessidade de cortar os fragmentos da modernidade e torná-los justapostos causando estranhamento no que antes parecia familiar: “Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos. Este jogo é constitutivo da moderna situação cultural que estou tomando como base do meu estudo” (CLIFFORD, 2008, p. 125).

⁵² Segundo o autor das *Meditações sul-americanas*, os argentinos seriam dotados de potência viril e procuram a satisfação imediata dos sentidos: “Não existe no mundo todo homens que estimem tanto a sua potência viril como os argentinos. Nem sequer conheço espécie alguma de homens cuja vida pareça tão decisivamente orientada à satisfação dos sentidos e à procriação” (KEYSERLING, 1933, p. 37). [“No hay en todo el mundo hombres que estimen en tanto su potencia viril como los argentinos. Ni conozco tampoco especie alguna de hombres cuya vida aparezca tan decisivamente orientada hacia la satisfacción de los sentidos y hacia la procreación”].

do Sul, sugerindo que o que geralmente se definia como telúrico, como primitivo (os povos naturais, os doentes mentais) é, de fato, inseparável da cultura e que não necessariamente instalou-se em seu seio em um passado remoto (pois, como veremos posteriormente, *o aparecimento da praça é anterior ao da floresta*). Lembremos que em ambas as versões, por exemplo, o autor compara as esculturas feitas com miolo de pão pelos internos do Hospital do Juqueri, provavelmente expostas no Mês dos Loucos e das Crianças que acontecera no CAM em 1933, com a catedral de São Marcos, mostrando uma repetição ou uma coincidência na forma patológica (ou, talvez, uma *pathosformel*⁵³) dessas esculturas na arquitetura italiana.

O procedimento não é muito diverso do realizado por Georges Bataille com a sua metáfora da “guloseima canibal”, expressão retirada de Robert Stevenson e utilizada no verbete sobre o “olho” publicado na revista *Documents* em 1929. A relação que estabelecemos com esse órgão (seja no corpo humano ou no animal), nos recorda o intelectual francês, está entre a atração e a repulsa:

Desejo singular, evidentemente, de um branco, no qual sempre estiveram escondidos os olhos dos

⁵³ A noção de *pathosformel* foi trabalhada ao longo da extensa e fragmentária obra de Aby Warburg, tendo aparecido pela primeira vez no ensaio “Dürer e a Antiguidade italiana”, de *A renovação da antiguidade pagã* (1999). Desse conceito de Warburg, nunca definido muito claramente pelo autor, é possível fazer duas interpretações. A primeira delas é a de que se vale o estudioso argentino José Emilio Burucúa, que não foge da associação entre forma e história e que por isso, em “As *pathosformeln* do cômico” (“Las *Pathosformeln* de lo cómico y grabado europeo a comienzos de la modernidad”, 2008), propõe uma definição de *pathosformel* como uma síntese de formas significantes determinadas pela história. No entanto, como Burucúa reconhece em seu ensaio, pode-se fazer desse conceito uma leitura justamente oposta que é a que interessa para este trabalho, “como a noção de uma organização atemporal dos significados, das formas e emoções, que atravessa os povos e civilizações ao modo de uma estrutura antropológica tendencialmente universal” (BURUCÚA, 2008) [“como la noción de una organización atemporal de los significados, las formas y las emociones, que atraviesa pueblos y civilizaciones al modo de una estructura antropológica tendencialmente universal.”]. Seriam essas as leituras de Michael Steinberg (1995) e de Georges Didi-Huberman, como se pode ver em diversos de seus textos, tais como o sobre o projeto *Mnemosyne* de Aby Warburg, *A imagem sobrevivente* (2002), e num ensaio anterior denominado “O ponto de vista anacrônico” (1999).

bois, cordeiros e porcos devorados por ele. Porque o olho, segundo a refinada expressão de Stevenson, *gulo-seima canibal*, nos causa tamanha inquietude que nunca o morderemos (BATAILLE, 1929 a, p. 216)⁵⁴.

Essa atração se fundamenta no desejo de devorá-lo, quando consideramos o globo ocular de animais como os bois e os porcos, acompanhado pelo horror de romper-lhe a membrana e encontrar o seu conteúdo viscoso, ação presente na cena mais marcante de *O cão andaluz* (1929), filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí que interessou a Bataille em seu verbete. No entanto, o desejo que surge do indivíduo diante de um olho aproxima-se do crime e de um desejo de morte, de um impulso erótico como o autor tornaria mais claro nas metáforas do olho – entre as aproximações possíveis encontravam-se o ovo, o testículo, o ânus – presentes em seu romance *História do olho* (1928). O que Bataille sugere com a dubiedade que direciona a esse órgão, considerado o objeto da consciência, o espelho da alma, é que ele também pode situar-se em um “ponto cego” entre ser ou não ser civilizado, quando evoca o sentimento predominante de situar-se distante das margens determinadas por qualquer lei e dos limites impostos pela moral e pela razão.

Possivelmente com o intuito de reforçar o argumento de que o dilaceramento do sujeito é um produto da própria civilização, e não uma consequência do contato com a diferença primitiva, Carvalho faça a única modificação verdadeiramente significativa no datiloscrito em inglês com relação ao texto de *Os ossos do mundo* que conhecemos. Embora os dois possuam exatamente os mesmos capítulos, Carvalho insere, no capítulo intitulado “O berço da força poética” (“The cradle of poetical force”) com a exceção apenas do último parágrafo do texto em português, a conferência “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”, proferida no Primeiro Salão de Maio, publicada no *Diário de São Paulo*, em 22 de junho de 1937. Essa mesma conferência foi apresentada em Paris no Segundo Congresso Internacional de Estética e Ciência da Arte nesse mesmo ano, do qual também participou o

⁵⁴ “Singulière envie, évidemment, de la part d’un blanc, auquel les yeux des bœufs, des agneaux et des porcs qu’il mange ont toujours été dérobés. Car l’œil, d’après l’exquise expression de Stevenson, *friandise cannibale*, est notre part l’objet d’une telle inquiétude que nous le mordrons jamais”.

intelectual francês Paul Valéry, e publicada em francês no jornal *Dom Casmurro*⁵⁵. Nesse texto, Carvalho sustenta o raciocínio, já presente na versão em português de *Os ossos do mundo*, de que as vanguardas modernas manifestam a presença das angústias da modernidade na arte, de que o dadaísmo reflete a destruição de desolamento sofrido na Europa, ao passo que o surrealismo consiste em um “período reconstrutivo”, um alívio para as chagas do mundo por meio do “método psicanalítico de cura”. Essa vanguarda se distingue, ainda, do expressionismo por valer-se da tatilidade característica da escultura negra:

[...] Essa tatilidade estabelece um ponto de contato com a arte negra. As esculturas negras são produtos sobretudo táteis. Os surrealistas possuem um culto ancestral extremamente forte, eles praticam magia negra com o passado; os seus ídolos sadistas, sempre presentes, se puseram em atividade precisamente no período anterior, de expressionismo e dadaísmo, ambos manifestações sadistas. Surrealismo não é sadismo, mas sim uma consequência do sadismo. Os surrealistas constroem um mundo à sua imagem ancestral; é um espelho de angústia e indecisões (CARVALHO, in: LEITE, 2010, p. 61).

[...] Contrary to expressionism, surrealism is very tactile, one can touch it without getting dirty: when wounds exist they are not of a bleeding kind. This tactility establishes a point of contact with negro art. Negro sculpture is mainly a tactile product.

Surrealists have a very strong ancestral cult, they practice black magic with the past; their sadist idols always near by [*sic*] started their activities at a period preceding expressionism and Dadaism, both these, sadistic manifestations. Surrealism is not sadism but a consequence of sadism. Surrealists erect a world to commemorate their ancestral image: it is a mirror of anguish and

⁵⁵ Trata-se do texto “L’aspect psychologique et morbide de l’art moderne” (*Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1938, p. 6).

indecision (CARVALHO, p. 98-99 do datiloscrito)⁵⁶.

Vale salientar, ainda, que nas duas versões diferentes desse mesmo capítulo, o autor inclui alguns conceitos presentes nas *Meditações* de Keyserling fazendo deles uma leitura diversa. De acordo com a versão europeia das meditações, “toda gênese procede da terra. Toda gênese está manchada de impureza e horror” (KEYSERLING, 1933, p. 31)⁵⁷. A origem como mal está presente, para esse filósofo, no impulso telúrico sul-americano e dela seria possível localizar os vestígios no alto das regiões montanhosas da América do Sul, como a Bolívia e o Alto Peru, onde os habitantes possuem uma composição cujo elemento mineral se faz mais significativo do que em outras regiões, demonstrando o seu apego ao ambiente⁵⁸. Além disso, o homem do alto da montanha seria tomado por “indolência” e “inércia”, por uma surda melancolia e por uma capacidade de impressionar-se “idêntica à rápida sensibilidade térmica dos metais” (1933, p. 22)⁵⁹. Por sua vez, Flávio de Carvalho trata em *Os ossos do mundo* de uma distinção entre as etapas do alto da montanha e a da planície por meio da estética impressionista. Segundo ele, o homem que vive nas sombras não pode enxergar os detalhes, e por isso relaciona-se a uma forma de arte que sobrepõe um véu romântico sobre a superfície dos seres, dos objetos, privilegiando a reflexão filosófica em detrimento da análise dos objetos pela visão e percebe que o naturalismo não poderia percorrer a profundidade das

⁵⁶ Como se pode observar por esses trechos, apesar da tradução quase literal que o autor realiza da conferência do Salão de Maio, existe algumas pequenas diferenças como quebras de parágrafo, presente apenas na versão em inglês.

⁵⁷ “toda génesis procede de la tierra. Toda génesis está manchada de impureza y horror”.

⁵⁸ Keyserling afirma que “O fato de que as residências dos príncipes tenham sido construídas, ainda na época de Tihuanaco, em forma de tumbas, tem um significado simbólico: o homem daquelas paragens é propriamente mineraloide” (KEYSERLING, 1933, p. 22). [“El hecho de que las residencias de los príncipes fueron construídas, todavía en la época de Tihuanacu [na verdade, Tiwanaku, Tiahuanaco ou Tihuanaco], en forma de tumbas, tiene una significación simbólica: El hombre de aquellos parajes es propriamente mineraloide”].

⁵⁹ “Idêntica a la rápida sensibilidad térmica de los metales”

coisas⁶⁰. O homem da montanha não é, portanto, indolente ou entregue aos seus instintos como em Keyserling, pois o alto se torna o meio onde aparece o pensamento. Embora melancólico, o homem das alturas, persegue o chiste, a ironia, como valor (ele caminha, portanto, à piada dadaísta). No entanto, após essa etapa o homem retorna à planície e passa a produzir uma arte naturalista e quase científica, gravuras e pinturas superficiais: “A volta à planície retirou todo o início de sonho e fantasia que se esboçava no emigrado, ele se torna grotescamente sexual, naturalista e pornográfico; o seu canto é um hino à crosta do sexo e a sua arte é ‘oleogravura barata’, é pantagruélica e ‘mange moi’ [...]” (CARVALHO, 2005, p. 77).

⁶⁰ “A morfologia das coisas se iguala e se aproxima, o homem afastado em visão filosófica perde o detalhe e apanha só os caracteres de ligação entre as coisas do mundo. O afastamento da luz solar não somente implica a perda do detalhe mas mostra como uma visão filosófica pode levar o homem a um começo, a uma situação de escuridão intra-uterina” (CARVALHO, 2005, p. 77).

INDEX.

	Pg.
Author's Preface	1
Gilberto Freyre's Preface	11
Flying over the Brazilian coast and notes on the sensation of fear	21
God signalled on board	20
The Fitzroy tavern	31
The spoils of the world	43
Two sophisticated congresses	64
The map of remembrance, the first map of the world .	71
The memory of the unachieved	86
The cradle of ^{of} poetical force	95
Searching for a gipsy monarch	114
The taboo of the vegetarian lady	130
Madonna and Bambino	141

This book, ordered by an editor (in Brazil) who later refused to publish it, was confectioned at random, without any particular worry, the author always wishing however to produce a travel book.

The author.

Figura 1: Índice do datiloscrito *Southern meditations*, de Flávio de Carvalho

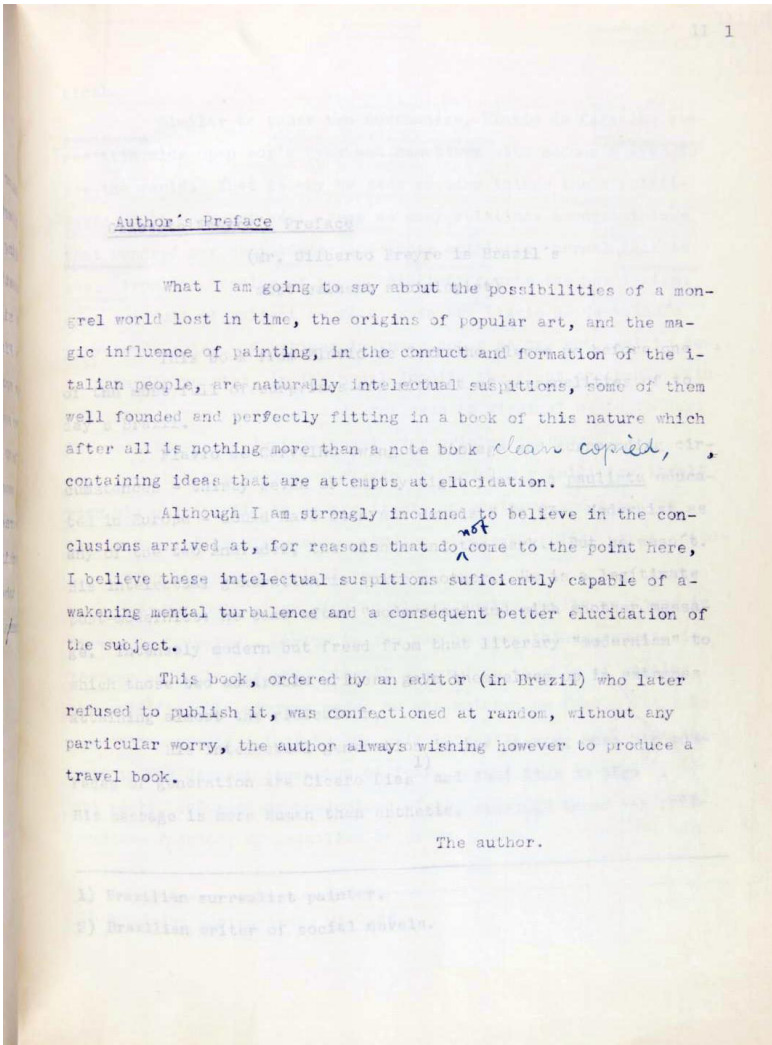


Figura 2: Prefácio de *Southern meditations*, por Flávio de Carvalho

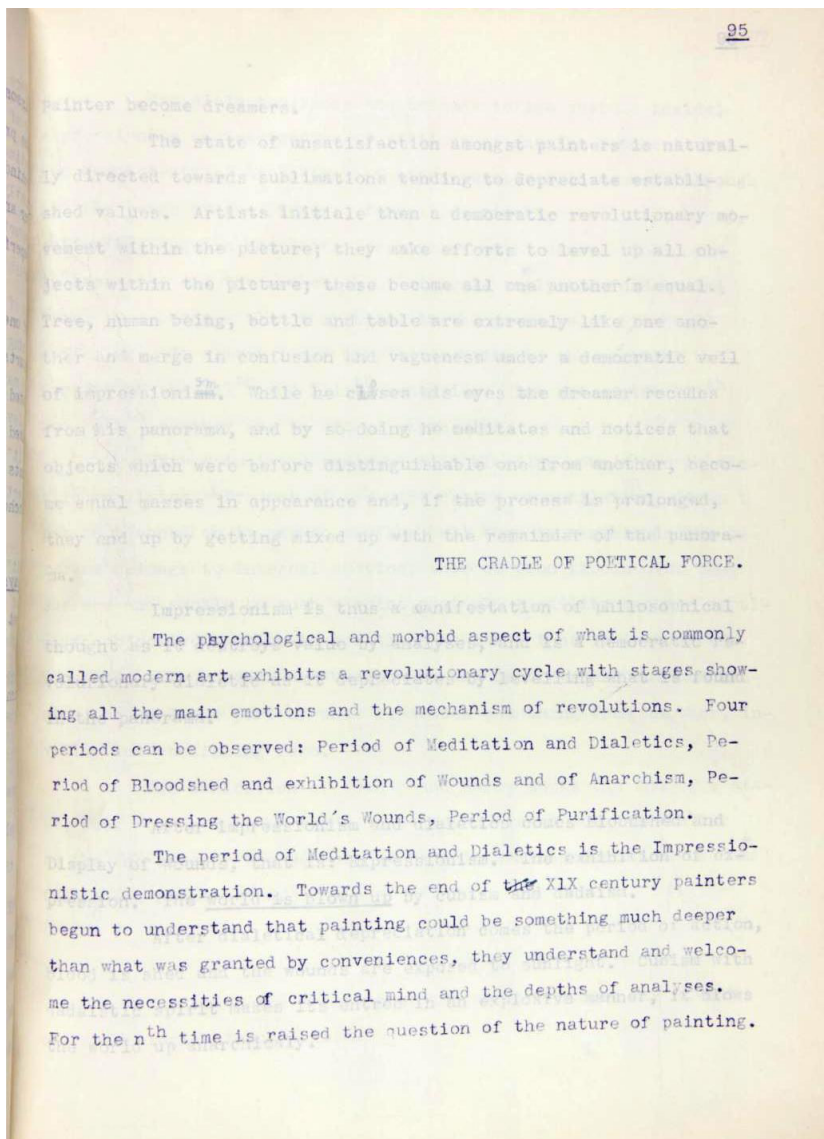


Figura 3: Primeira página do capítulo "The cradle of poetic force", de *Southern meditations*

Os outros textos redigidos em inglês por Flávio de Carvalho, e depositados no arquivo de Júlio Toledo, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, por vezes colocam em dúvida em que língua Carvalho optara por escrevê-los originalmente. Outros exemplos são os fragmentos de seus relatos amazônicos, *Meditações do rio Camanáu*, da expedição de 1958, alguns dos textos da série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” e mesmo uma versão resumida de suas “Notas” (esta, de fato, foi escrita primeiramente em inglês, posto ter sido apresentada no Congresso Mente e Controle do Cérebro, nos Estados Unidos).

A formação predominantemente anglo-saxônica do artista brasileiro representará, ainda, uma afinidade com o sociólogo Gilberto Freyre, que no retorno ao Brasil citará poetas e intelectuais ingleses e ensinará a língua ao também pernambucano José Lins do Rego. Freyre estudara em Oxford, na Inglaterra, e na Colúmbia, em Nova Iorque, quando foi discípulo do antropólogo teuto-americano Franz Boas. É a herança teórica deixada por seu mestre que Freyre defende no livro de 1942, *Ingleses*, quando afirma que a Universidade de São Paulo não foi sempre feliz em suas escolhas de professores estrangeiros, ao convidar Lévi-Strauss para compor a cátedra de antropologia ao invés do antropólogo Radcliff Brown, professor da Universidade de Oxford (FREYRE, 1942).

Flávio de Carvalho e a antropofagia

Retornando ao Brasil em 1922, no entanto, após a Semana de Arte Moderna, Flávio se depara com o modernismo paulistano em seu auge, mas ainda um tanto provinciano especialmente no que diz respeito à arquitetura. Segundo Luiz Carlos Daher, em *Arquitetura e expressionismo*, durante o período em que esse autor designa por modernismo, ou seja, entre 1917 e 1947, Carvalho surge como um artista controverso, desvirtuando o adormecimento da República Velha no campo da arquitetura, onde a proximidade com as vanguardas europeias não assegurava um equilíbrio entre os planos interior e exterior dos projetos e construções arquitetônicas. Desse modo, era frequente que “a aparência moderna” ocultasse “estrutura e espaços convencionais” empregando-se, por exemplo, telhas coloniais em coberturas de volumes irregulares e cubistas (1982, p. 11). Carvalho

logo se destaca pelos anteprojetos, como o do Palácio do Governo, que apresenta com o pseudônimo de “Eficácia” em 1928. No entanto, como se percebe em um depoimento de Mário de Andrade dado no período (quem dedicara três artigos ao projeto de Carvalho⁶¹), os arquitetos modernistas não encontravam respaldo da sociedade ou das instituições e, talvez por isso, Flávio apresentasse uma maior afinidade com a vertente literária do movimento durante a década de 1920 e princípio dos anos 1930.

Logo após o artista apresentar o polêmico projeto ao Palácio do Governo, ou seja, em 1928, explode o movimento antropofágico, movido pela recente tela de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, de 1928, e pela publicação de *Macunaíma*, amplamente reivindicado como romance representativo por Oswald de Andrade. É desse mesmo ano o “Manifesto antropófago” publicado na *Revista de Antropofagia*, fundada por Oswald, Raúl Bopp e Antônio de Alcântara Machado. Flávio abertamente dialogara com o manifesto na conferência “A cidade do homem nu”, que apresenta como delegado antropofágico do Congresso Pan-Americano de Arquitetura em 1931. Oswald de Andrade instigava, como o autor das “Notas”, “A reação contra o homem vestido”, a oposição à sociedade patriarcal, à institucionalização da lei e ao cristianismo, em favor de uma comunidade que estivesse regida pela criação dinâmica, pelos processos – “roteiros, roteiros, roteiros”... (ANDRADE, 1982, p. 355) – em detrimento das grandes obras canônicas.

Não podemos deixar de mencionar que a antropofagia oswaldiana, seja nesse momento ou nas elaborações mais maduras de suas bases filosóficas, em “O antropófago” e em “A crise da filosofia messiânica”, entenderá o retorno ao passado pré-totêmico, o da sociedade matriarcal e exogâmica, como uma tentativa de manter um equilíbrio entre o “sentimento órfico” (ou o desejo de crer) e o senso de coletividade. Como o autor esclarecerá em “O antropófago” (1954), a sua compreensão da antropofagia está fundamentada na filosofia marxista, por isso direciona-se contra o positivismo e a necessidade insaciável de produção imposta pelo sistema capitalista, que fariam com que o orfismo se voltasse, por fim, à imagem única do chefe de Estado. Este continua a ser cultuado como nos tempos primitivos, mas sem

⁶¹ ANDRADE, Mário de. “Arquitetura moderna I” (*Diário Nacional*, 2 fev. 1928), “Arquitetura moderna II” (*Diário Nacional*, 2 fev. 1928; “Arquitetura moderna III” (*Diário nacional*, 4 fev. 1928).

preservar qualquer forma de identificação com o sujeito comum. Por outro lado, a propriedade desestabiliza a igualdade entre as classes e introduz formas de organização social estagnadas geográfica e economicamente (ANDRADE, 1992).

Oswald de Andrade defendia no “Manifesto antropófago” o retorno a essa época primeira, uma “idade de ouro” em que havia uma relação entre o culto e a magia, em que o poder era performático e dinâmico: “A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignatários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais” (ANDRADE, 1982, p. 356). A idade de ouro, ou a época futura do “homem nu”, não é a mesma que a de um primitivo ingênuo e bom selvagem, como o romântico ou o rousseauiano, mas a do primitivo tomado pelo chiste, pela ironia, como o herói Macunaíma ou como os índios Do Re Mi, de *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade, que consideram a boca uma de suas “partes pudentas” e decoram o ânus com flores.

No entanto, a antropofagia em Oswald de Andrade (como em Mário) não poderia eliminar a necessidade de transcendência do modernismo, pois, como Oswald afirmara em 1928 e na década de 1950, o ateísmo ainda conserva ideia de Deus, não elimina, portanto, o “sentimento órfico”. Em decorrência dessa mesma necessidade, a antropofagia está vinculada ao impulso moderno de elitismo estético e de autoritarismo político, assim como se torna uma narrativa das narrativas, elaborada por meio de figuras estéticas como a paródia. Nesse sentido, a paródia modernista ainda se aplicava à tradição da qual procurava um desvio por meio da sátira, uma estratégia para demonstrar independência com relação a uma “paternidade” definida. Portanto, o tempo da paródia era ainda o *histórico* (ou melhor, o historicista) e ela buscava a instituição de uma comunidade, frente à cultura hegemônica (JAMESON, 1994) – que, no caso do modernismo brasileiro, estava fundamentalmente vinculada a uma tradição cultural europeia, predominantemente ibérica, mas também a francesa.

Contudo, essa figura textual nos recorda que a antropofagia também atuará por meio de metamorfoses, seja as literárias – a paródia da “Canção do exílio” em poema do *Pau-Brasil*, dos discursos de Rui Barbosa na “Carta às Icamiabas”, em *Macunaíma* – ou as filosóficas. Como Oswald afirma no “Manifesto”, a antropofagia interessa-se em transformar aquilo que não lhe pertence em próprio, “De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem.”, ou mesmo na “[...]”

Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”. Além disso, como nos recordara David Jackson, a estratégia de Oswald de composição literária em romances como *Serafim Ponte Grande* nos mostrará que as afinidades desse autor com as vanguardas francesas também surtirão o efeito de produzir o chiste, como no uso da metáfora. Nesses termos, *Serafim* se constituiria de onze unidades linguísticas distintas, fragmentárias como as pinturas dos cubistas que Oswald encontrara em Paris (Pablo Picasso, Fernand Léger) que produziam, dessa maneira, uma visão fantástica e satírica da realidade (JACKSON, 1978).

Em outras palavras, se a antropofagia para Oswald é, sobretudo, dinâmica e transformista⁶² assim como para Flávio de Carvalho, o autor de *Serafim* manterá o sentido da filosofia dialética, que preserva a distinção entre ideia e espírito, ao passo que para a compreensão bipolar

⁶² Vale mencionar que esse aspecto seria resgatado pelo livro de Maria Cândida Ferreira de Almeida, intitulado *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira* (2002). A autora reconstitui a abordagem da antropofagia na literatura nacional e na iconografia desde os primórdios, passando pelas narrativas dos jesuítas e de pintores viajantes como Theodor De Bry (1528-1598), por textos de Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Graciliano Ramos, além do cinema de Nelson Pereira dos Santos, para por fim desembocar no relato contemporâneo de um ato de canibalismo. O seu objetivo, como ela destaca com base no perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro e na filosofia de Gilles Deleuze, é o de desfazer a ambivalência entre “primitivo” e homem civilizado, refletindo sobre a formação da identidade nacional como devir e como um olhar sobre si próprio pela perspectiva de outrem. São essas características da antropofagia, segundo a autora, que fariam com que o movimento tivesse se fixado na tradição brasileira e as suas manifestações retornassem periodicamente: “Quero apresentar neste texto um duplo movimento: o da construção da imagem do brasileiro canibal pelo olhar do estrangeiro e o da elaboração do olhar do brasileiro sobre si mesmo, a partir da apropriação daquele olhar e da própria antropofagia dos originários da terra ou não” (ALMEIDA, 2002, p. 19). No entanto, embora a autora procure perpetuar o “primitivo” como diferença e reabilitá-lo como pretendia Oswald de Andrade, a sua leitura da antropofagia, ainda que se desloque até o momento presente, reforça um sentido da nação como representação e não como “devir”. Pensar a nação como devir seria compreender que, assim como o pensamento e a linguagem, ela deve se constituir como um teatro de espectros, onde o acontecimento não coincide com o evento – a Semana de 1922, o lançamento do manifesto antropófago em 1928 – mas com pontos de conflito com a época, como confronto com alteridades exteriores, como Deleuze nos explicará acerca da filosofia nietzscheana.

da história, predominante em Carvalho, o sentido se oferece por meio do intervalo e a interpretação retorna sobre si mesma. Ou seja, uma antropofagia bipolar e não marxista (como Flávio a compreende), não elimina as hierarquias, mas as conservará em confronto, por compreender a diferença como condição necessária para que o começo se ofereça como genealogia; não concebe, por conseguinte, nem a idade de ouro, nem deus, porque parte do pressuposto de que o tempo e a potência criativa são imanentes ao ser⁶³.

Em 1929, Flávio de Carvalho publica o seu primeiro comentário sobre a obra de Tarsila do Amaral no *Diário da Noite*, “Uma análise da exposição de Tarsila”⁶⁴, no qual trata das telas intituladas *Sono*,

⁶³ Gilles Deleuze insistirá acerca desse aspecto da genealogia, o da bipolaridade ou da diferença, confrontando-o com a dialética em *Nietzsche e a filosofia* (s.d.). Segundo ele, a genealogia não elimina as hierarquias por percebê-las como inerente ao poder como afirmação; essa diferença se dará na origem aos olhos do genealogista, que não deverá procurar as instâncias homogêneas para analisar, mas os objetos que se destacam como “inadequados”, “inatuais”, e que oferecem, por conseguinte, uma nova possibilidade de começo. Por outro lado, a dialética sobreporá a negatividade à afirmação, porque compreende a negatividade como condição mesma da autonomia da arte e de sua não identificação com os meios de produção econômicos. Por essa razão, Deleuze afirma que Nietzsche se insurge contra a questão da dialética e que a sua obra é marcada pelo anti-hegelianismo: “A diferença constitui o objetivo de uma afirmação prática inseparável da essência e constitutiva da essência. O ‘sim’ de Nietzsche opõe-se ao ‘não’ dialético; a afirmação à negação dialética; a diferença, à contradição dialética; o gozo, o prazer, ao trabalho dialético; a leveza, a dança, à gravidade dialética; a bela irresponsabilidade, às responsabilidades dialéticas. O sentimento empírico da diferença, melhor, a hierarquia, eis o motor essencial do conceito mais eficaz e mais profundo do que qualquer pensamento da contradição” (NIETZSCHE, s.d., p. 17). O sentido da diferença na origem para Flávio de Carvalho se tornará mais claro ao longo desta tese e, como veremos, apresenta grande proximidade com a reflexão proposta por Friedrich Nietzsche sobre a origem e o poder em livros como *Genealogia da moral* (1887) e *Além do bem e do mal* (1886).

⁶⁴ Esse texto, originalmente publicado em 20 de setembro do ano mencionado, foi transcrito por Aracy Amaral em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975). Em 1940, Carvalho dá uma entrevista sobre essa pintora, intitulada “Os quatro períodos de Tarsila”, publicada na *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro, n 51, set. 1940) e transcrita por Valeska Freitas no catálogo da exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil em 1999. Na entrevista, afirma que Tarsila havia sido “a mais brasileira das pintoras daqui” e que a sua obra se dividiria nas seguintes fases: a da “pré-pintura”, período não significativo em Tarsila,

Distância e Religião brasileira. Nesse texto, o autor reivindica uma pintora que não é somente a da fauna, a da pintura Pau-Brasil, mas que se mostra em consonância com as teorias freudianas do inconsciente, interpretadas por ele como a evocação de um passado antigo, de uma infância da psique que coincide com o presente; são os mesmos laços que ligam o homem do começo e a criança nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Na pintura de Tarsila, o passado se manifesta por acúmulo; não se daria, portanto, como uma busca por raízes totêmicas, mas como criação de poeira, de dobras, uma condensação do passado da espécie, das camadas das histórias de todos os povos. Esse tempo outro estará sempre na iminência do retorno no que o autor denomina de “ciclos histórico-mentais”, que se dá quando se revela somente uma pequena porção dessa complexidade de momentos, em contradição com a noção de história como fluxo. Para Carvalho,

caracterizado pela qualidade “acadêmica” e pelo predomínio da preocupação com o público em detrimento da individualidade do artista. A segunda, Carvalho intitula de fase da “poesia”, é o momento que ela “fabrica desejos mundanos” e que se deixa invadir pelo chiste, pelo riso do homem primitivo e pela simplicidade e sensibilidade com que reveste objetos comuns e expõe o inconsciente e a individualidade da artista: “a expressão ‘análise’ de poesia pairava em rodopio, a poesia da simplicidade, percebida surrealisticamente e arranjada mentalmente. A pintura de Tarsila tinha a espontaneidade e a estranheza de um mundo interno visto de repente e (via-se) às vezes um riso em movimento que terminava sempre em um riso de maxilar primitivo, cínico, brutal, devorador” (CARVALHO, 1940, in: MATTAR, 1999, p. 77). O terceiro período, também breve, Flávio de Carvalho intitula de “sombrio”, é a fase revolucionária de Tarsila onde predominam as suas preocupações sociais e já não haveria a poesia da fase surrealista-cubista. Finalmente, no período “cor-de-rosa” contemporâneo à fala do artista, Tarsila teria retornado ao sonho dourado da juventude, esquecido o anseio revolucionário e reencarnado delicadezas primaveris: “Após a paisagem de músculos suados e sujos de terra e graxa, a paisagem do cansaço das prisões políticas, das palavras de ordem brutais e frequentemente da prostituição desejada do raciocínio, dos paradoxos intelectuais e de um sem fim de coisas chocantes à sua sensibilidade mais íntima, a pintora abandona o seu instinto maternal, o seu papel de mãe da plebe, e sonha de novo o sonho dourado e jovem” (ibid., p. 78). Está claro, pelos comentários do artista, que a primeira e a última fases da pintora estão mais próximas do que ele mesmo almeja para a pintura: não necessariamente o retorno ao “sonho dourado” antropofágico, mas a referência a um momento arcaico do homem, animista, onde sonho e realidade tornam-se indistintos diante de um véu que quase provoca cegueira, a idade do mundo perdido.

A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade variável quanto ao número dos seres possui características comuns que se manifestaram e repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viaja (*sic*) em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental (CARVALHO, 1929, in: AMARAL, 1975, p. 148).

Por outro lado, as considerações de Flávio de Carvalho sobre Tarsila nesse momento justificarão as discrepâncias com a perspectiva adotada por Mário de Andrade ao comentar o II Salão de Maio, que aconteceu em 1938, na conferência “O artista e o artesão”. Façamos, antes de entrarmos nessas observações de Mário, uma breve retrospectiva das contribuições de Flávio de Carvalho para o meio artístico paulistano até aquele momento, que privilegiavam, sobretudo, a internacionalização do movimento por meio da qual devemos focar a sua obra. O I Salão Maio havia sido inaugurado em 1937, com o intuito de cobrir o hiato deixado pela dissolução do Clube dos Artistas Modernos (CAM) e da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) (LEITE, 1994); organizado inicialmente por Quirino da Silva, Geraldo Ferraz, Paulo de Magalhães e Irene Bojanô, Carvalho se tornará mais engajado a partir do segundo Salão – trazendo os pintores surrealistas ingleses Roland Penrose e E. L. T. Mesens e o abstracionista Ben Nicholson (entrevistado por Carvalho em 1938⁶⁵) – e passando a dirigir a terceira edição, de 1939.

Vale recordar que Lasar Segall (pintor que, como Candido Portinari, seria um exemplo de “artista-artesão”, para Mário de Andrade), participou da exposição inaugural do Salão e foi um dos

⁶⁵ “Quatro entrevistas: Hoffmeister, Dobson, Nicholson e Perier”, *Problemas*, ano 1, n 5, São Paulo, jan. 1938, transcrita por Rui Moreira Leite no catálogo da exposição *Flávio de Carvalho* (2010).

mentores e fundadores do SPAM. O SPAM é criado em 1932, como o CAM, e tinha como objetivo a inserção da arte moderna em um contexto de institucionalização cultural, razão pela qual intelectuais como Rubens Borba de Moraes (1899-1986) – diretor da Biblioteca Pública de São Paulo (entre 1935 e 1940) e da Biblioteca Pública Nacional (na década de 1940) – Mário de Andrade e Sérgio Milliet apresentaram mais afinidades com essa sociedade. Vale recordar que Moraes, Andrade e Milliet participaram da elaboração do projeto do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, cabendo à Milliet a divisão de Documentação Histórica e Social e a Mário a direção e a criação da Discoteca Municipal (cf. DUARTE, 1977).

Dado o seu vínculo com a aristocracia e as instituições de cultura, o SPAM torna-se uma sociedade antagônica ao CAM que, liderado pela figura anárquica de Flávio de Carvalho, desdobrava-se em atividades diversas – como palestras, exposições e espetáculos de dança, música e teatro – com o intuito de derrubar os mesmos ideais defendidos pelo SPAM, como a arte de caráter predominantemente social e o foco no expressionismo da pintura⁶⁶. O Teatro da Experiência também fez parte do clube fundado por Carvalho, Carlos Prado, Antonio Gomide e Di Cavalcanti onde a peça *O bailado do deus morto*, de autoria do primeiro deles, levou às últimas consequências a sua oposição a uma sociedade de moldes patriarcais, como a de São Paulo naquele momento,

⁶⁶ Em *Lasar Segall: arte e sociedade*, Fernando Antonio Pinheiro Filho oferece um bom panorama da divisão entre os dois grupos condutores da arte moderna durante a década de 1930, que esboça o papel apolíneo representado por Segall dentro das artes plásticas e o revolucionário e sempre antagonista de Flávio de Carvalho: “Em síntese, o CAM parece dispor de uma energia anárquica e contestadora que falta à SPAM. Menos preocupada em circunscrever a atividade artística aos marcos da renovação do gosto das elites do que em fazer dela instrumento de contestação de tudo que possa ser politicamente identificado como elemento da ‘ordem burguesa’, o CAM investe numa estética vanguardista e anárquica, mesmo em relação aos cânones modernos que Segall conseguira estabilizar na SPAM. A inspiração surrealista surge, portanto, como referência mais importante do que o expressionismo. Além disso, o socialismo impõe-se como baliza antielitista, o que se traduz em iniciativas como a abertura das sessões de desenho como modelo-vivo sem ônus para os artistas, mesmo que não sejam membros da entidade” (PINHEIRO FILHO, 2008, p. 151).

provocando o fechamento do Teatro na estreia desse espetáculo pela polícia⁶⁷.

Portanto, não é por acaso que, em “O artista e o artesão”, Mário de Andrade mencione a obra de Carvalho, aproximando-a de outro arquiteto, Le Corbusier. Ambos adotariam soluções estéticas tão semelhantes que seria impossível reconhecer a autoria dessas obras individualmente, embora haja sempre uma sorte de individualismo que escape inevitavelmente do controle, o vestígio deixado pela técnica, “da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar” (ANDRADE, 1963, p. 19). Após determinar do que se trataria a etapa pedagógica pela qual a arte deveria passar, a de aperfeiçoamento da técnica e de definições de critérios de beleza, Andrade afirma ser imprescindível a cada artista “*adquirir uma severa consciência artística que o moralize*”, que nem sobreponha a conceituação à arte, nem a necessidade de pesquisa à obra. Por essa razão, quando Mário de Andrade trata do Salão de Maio, embora o considere “interessantíssimo, apaixonante mesmo, pela multiplicidade das suas manifestações”, aponta como defeito capital dos artistas participantes a afirmação excessiva de “personalismo” e de “pesquisa do inconsciente”. Embora não cite nomes, sabemos que Mário de Andrade se refere a artistas de orientação abstracionista (como Jean Hélion, por exemplo) e surrealista, entre os quais encontramos Flávio de Carvalho⁶⁸. A necessidade de vasculhar

⁶⁷ Como o próprio autor afirma em “O que vai ser do teatro da experiência”, a oposição à sociedade patriarcal, ao cristianismo e a uma tradição teatral estagnada consiste no objetivo principal do Teatro da Experiência: “Não queremos reformar o teatro, mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno” (CARVALHO, 1933, in: LEITE, 2010, p. 79).

⁶⁸ Em uma carta enviada ao amigo Paulo Duarte em 20 de agosto de 1939, contemporânea, portanto, ao Salão de Maio, Mário de Andrade afirma que ele e Duarte, fundador e colaborador da revista *Anhembi*, seriam os dois grandes críticos de arte no Brasil daquele momento, embora fizesse ressalvas ao fato de Duarte estar “excessivamente montado em teoria” e discutir “pessimamente”. Para Andrade, faltava a Duarte ser parcial em seus comentários sobre a arte paulistana, que no momento andaria em maus lençóis, ao tratar de artistas como Segall e Andrade Filho com o mesmo peso. O autor da missiva discorda, ainda, da falta de critérios para lidar com outros artistas contemporâneos, como Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, e os abstracionistas do Salão de Maio: “Sustento até o fim minha ‘Esta família paulista’ que deriva de uma observação psicológica (mais do que histórica) do movimento plástico paulista. Desde

“os efeitos estéticos” e a de se obedecer “ao subconsciente, ao sonho, às associações de imagens” que, como vimos, Flávio ressaltou na pintura de Tarsila, levariam ao individualismo exacerbado dos artistas do Salão de Maio:

Há uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes, estamos num período que muito parece ter pesquisado e que, no entanto, é dos mais afirmativos e dos mais vaidosos, dos menos humildes diante da obra de arte. Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desesperada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é a obra de arte, mas o artista. E não pode haver maior engano (ANDRADE, 1963, p. 32).

“Somente a antropofagia nos une”, diria Oswald de Andrade no manifesto citado anteriormente. Entre os antropófagos, Mário de Andrade estaria no extremo do anseio comunitário do modernismo e do vínculo com a política institucional, ao passo que Carvalho se mostrará mais afim com uma política do corpo, que valoriza os desejos e as necessidades orgânicas, para além da submissão à moral, como veremos ao longo desta tese. No momento em que Mário escrevia esse texto, estava no Rio de Janeiro, lecionando na Faculdade de Estética da qual a conferência fora aula inaugural, descontente com o resultado que teve para si a dedicação ao trabalho público (havia sido membro do Departamento da Cultura do Estado de São Paulo, entre os anos de 1934

muito venho observando o movimento respeitoso em torno de Segall, (coisa incrível, porque ele não merece é respeito, mas adoração ou repúdio, de tal forma é grande e excepcional) e a influência subterrânea dos Rossi e Gobbis, técnicos. Tarsila, Anita, expressionistas, Di Cavalcanti antigo, influências nulas. A escola nula também, os que são bons se afastam dela. E a família paulista, naquilo em que é ‘família’ é uma resultante técnica Segall-Rossi-Gobbis. Está claro; os franceses por detrás e por cima, fecundando tudo. Por você e outros sei o que é o Salão de Maio atual, uns paulistas misturados, sem família, o caso Flávio que vocês exageram, uma Tarsila desnorteadada, e uns estrangeiros discutíveis” (ANDRADE, 1939, in: DUARTE, 1977, p. 326).

e 1937, abandonando compulsoriamente o seu cargo com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder).

Ora, o que procuramos demonstrar com essas considerações é que, mesmo no seu outro contraponto transgressivo, o de Oswald de Andrade, a antropofagia se vale dos anseios da homogeneização comunitária e as suas metamorfoses operam pela lógica da transcendência. Esse aspecto da antropofagia primitiva é analisado pela crítica canadense Maggie Kilgour, quem reforça que a desconstrução e o marxismo – por meio das figuras de Sigmund Freud e de Jacques Derrida – percebem a presença de um binarismo entre o dentro e o fora que a metáfora da incorporação procura superar. Dessa maneira, a autora analisará a nostalgia por uma “idade de ouro”, onde interior e exterior seriam indiscerníveis, na literatura de John Milton, Samuel Taylor Coleridge, entre outros, e que se fundamenta, sobretudo, na criação de uma identidade; esta, por sua vez, somente poderia ser atingida por meio da eliminação das diferenças:

Um tipo semelhante de nostalgia também pode estar em operação nas definições modernas do indivíduo e nas tendências de ver a identidade pessoal, autoral e textual em termos de autonomia – uma autonomia atingida, entretanto, por meio da resolução de diferenças que, na verdade, significa a assimilação e a classificação destas (KILGOUR, 1990, p. 5)⁶⁹.

No caso do movimento antropofágico, a “autonomia” de que fala Kilgour é compreendida de duas formas distintas: por um lado, como uma submissão da literatura ao seu sentido social, baseada na distinção entre o estético e o não estético e proveniente da afinidade dos antropófagos com a filosofia marxista. Por outro lado, podemos interpretá-la como a afirmação de uma nacionalidade artística e literária, que estava presente no Brasil e em países latino-americanos como a Argentina e o México, os quais tomavam como meta a “independência estética” e celebravam a independência política da Europa. Essa

⁶⁹ “A similar kind of nostalgia may also be at work in the modern definitions of the individual and in tendencies to view personal, authorial, and textual identity in terms of autonomy – an autonomy achieved, however, through a resolution of differences that really means their assimilation and subsumption”.

afirmação nacional também se dava, como na antropofagia, por meio da elaboração da tradição europeia e do passado pré-colonial retomados esteticamente.

Com relação à literatura antropofágica, a fundação e o processo de modernização das cidades estiveram implicados no apelo primitivista, e muitas vezes confundiam-se com a renovação da floresta, da selva, como processo. Como Flora Süssekind percebe em “Cenas de fundação” (1994), a literatura modernista – incluindo a do grupo anta e do antropofágico – está repleta de cenas sobre o surgimento das cidades que ressurgem nesse momento como uma estratégia de redefinição cultural. No caso da rapsódia *Macunaima*, Mário de Andrade se valeria de uma fundação instável e negativa, utilizando-se da paródia para deturpar os modelos épicos da literatura brasileira, como Virgílio e Camões na “Carta das Icamiabas”, e como o reverso da floresta virgem de onde provém o herói. Paisagens de rememoração da origem e do surgimento das cidades também estariam presentes em *Cobra Norato*, como criações elásticas, aliadas à própria instabilidade da floresta. Portanto, o poema de Bopp trata de uma floresta que parece ser incessantemente recriada, com os galhos que se quebram abrindo passagem, as folhas secas engolidas pela terra úmida para dar nova vida à vegetação. O texto poderia, ainda, ser lido como uma metáfora para a cidade de Belém e para desenvolvimento de outras capitais da região Norte, como Macapá, que o autor atribuía em escritos como *Putirum* à navegação e ocupação do rio Amazonas, em uma combinação entre o primitivismo e a idealização do progresso⁷⁰.

⁷⁰ No entanto, para o crítico moçambicano Luís Madureira em *Modernidades canibais*, ainda que Bopp tenha também feito parte do movimento verde-amarelista, a apologia ao progresso que lhe foi característica é suprimida pela ideia da serpente como signo de infinitude, e da jornada como o eterno retorno do mesmo: “O círculo serpentino é deixado como era – desajustado. A contradição entre o primitivismo e o avanço tecnológico – subtendida, com diferenças cruciais, tanto como a filosófica sistematização da Antropofagia por Oswald, como o verde-amarelistismo – nunca é negada em *Cobra Norato*. Está congelada em um antagonismo não resolvido entre o caos da selva e a geometria do desenvolvimento. O cerco do infinito na estrofe final do poema permanece, assim, uma mera figura – um tropo, portanto, que em última instância se auto destrói. Pois a essência da infinitude está em sempre residir além do horizonte vazante, em ser eternamente o sinal de um desejo interminável não saciado, um assíndeto intacto de infinitivos” (MADUREIRA, 2005, p. 75-76). [“The serpentine circle is left un-squared, as it were. The

Na antropofagia, o nacionalismo do movimento o coloca diante de uma ambivalência: ao mesmo tempo em que busca produzir fronteiras, movimenta-se pelo impulso de memória e de retorno a uma fonte originária da identidade individual e mesmo da própria tradição que procura superar⁷¹. Podemos afirmar que, como poucas exceções, essa é a mesma lógica que perdura nas leituras da vanguarda modernista ainda hoje, que atribuem caráter fundador a esse movimento e reforçam os mesmos valores defendidos por escritores como Mário de Andrade no contexto modernista. Isso se pode constatar na exposição organizada por Jorge Schwartz, evento que, o próprio esclarece no catálogo, tinha como objetivo

[...] perceber as diversas etapas que conduziram à definição de uma “arte brasileira” a qual, ao longo das quatro décadas mencionadas, conseguiu superar a espinhosa questão da dependência cultural e criar sua tradição por meio de uma linguagem própria, que abriu caminhos em prol de uma arte genuína e autônoma (SCHWARTZ, 2002, s. p.).

Nesse sentido, o catálogo dispõe de textos de modo a também enfatizar o desenvolvimento linear do modernismo até a década de 1950, com a construção de Brasília ou a conquista final do interior, celebrada antecipadamente pelo escultor Victor Brecheret com o

contradiction between primitivism and technological advancement subtending, with crucial differences, both Oswald’s philosophical systematization of Anthropophagy and verde-amarelismo is never sublated in *Cobra Norato*. It is frozen as an unresolved antagonism between the chaos of the jungle and the geometry of development. The enclosure of the infinite in the final strophe of the poem remains therefore a mere figure – a trope, moreover, that in the last instance self-destructs. For it is the essence of infinity always to lie beyond a receding horizon, to be forever the sign of an interminable unfulfilled yearning, an unbroken asyndeton of infinitives”].

⁷¹ “Como consequência, a ideia de retorno é idealizada como um retorno à comunhão com uma fonte originária e como a identidade individual primeva: o sujeito retorna ao pai quando é devorado por ele; entra novamente no jardim ao se tornar um vegetal” (KILGOUR, 1990, p. 11). [“As a result, the idea of return is both idealized as a return to communion with an originary source and primal individual identity: one returns to the father by being eaten by him; one reenters the garden by becoming a vegetable”].

Monumento às bandeiras, de 1922. Isso se dá ao tomar como ponto de partida as considerações de arquitetos da década de 1920, tais como Rino Levi (e o seu texto *A arquitetura e a estética das cidades*, 1925), Le Corbusier (em *Corolário brasileiro*, 1931) e *Acerca da arquitetura moderna*, de Gregori Warchavchik, de 1925, para por fim chegar às considerações de Lúcio Costa (em *Razões da nova arquitetura*) no momento da construção da capital nacional, bem como à crônica de Clarice Lispector sobre a cidade recém-construída, de 1962. Lispector, de maneira distinta, não procura enfatizar a presença de uma herança modernista da cidade de Brasília, mas parece encontrar na nova capital um povo sem paternidade, que circulava cegamente pelas ruas largas, onde “a hera ainda não cresceu”, de construções tão distantes umas das outras, *terra sem história* e de *monumentos invisíveis*.

Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. – Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo [...]. Fazem tanta falta cavalos brancos soltos em Brasília. [...] Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. [...] A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis (LISPECTOR, in: SCHWARTZ, 2002, p. 516).

Leituras como a proposta por essa exposição continuam a se valer de uma perspectiva da história como fluxo progressivo, que se pode atribuir à antropofagia oswaldiana, quando compreendida como uma jornada rumo ao homem natural, subordinada a um antagonismo histórico dialético entre o primitivo e o civilizado, o trabalho e a cultura natural do matriarcado, como nos mostra Luís Madureira (2005)⁷². Esse

⁷² “Como observa Benedito Nunes na sua análise da “Crise da filosofia messiânica”, existe uma divisão geográfica entre o norte e o sul (ou seja, entre o mundo desenvolvido, ou o colonizador, e o mundo colonizado) que está na base da concepção de Oswald da evolução humana. A história mundial está, conseqüentemente, subordinada a um antagonismo dialético transhistórico entre o homem primitivo e o civilizado que, por sua vez, gera uma série assíncrona e imbricada de binários: um cultivo humanista do lazer [*otium*] negado pela ética protestante do trabalho ou capitalista [*nec-otium*] (*ócio* versus *negócio* [...]), e uma cultura matriarcal ou ‘natural’ oposta à (e pela) civilização patriarcal” (MADUREIRA, 2005, p. 36). [“As Benedito Nunes observes in his analysis of ‘A crise da filosofia messiânica,’ a geographic division between north and south

autor apresenta-nos uma das abordagens distintas dessa vanguarda produzidas recentemente. Madureira se vale, sobretudo, da desconstrução de Jacques Derrida e de Gayatri Spivak para defender a tese de que *nenhum contexto é absolutamente determinável*, de forma que o autor encontrará uma saída para a ambivalência do modernismo, no caso brasileiro, considerando os limites nacionais maleáveis, ao expandi-los para a literatura latino-americana, justapondo *Cobra Norato*, de Raúl Bopp, e *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo à obra do escritor cubano Alejo Carpentier.

Afirmar que o concretismo é uma consequência natural da antropofagia significa estruturar o pensamento sobre as vanguardas em uma noção de origem distinta da que percebemos nas reflexões teóricas de Flávio de Carvalho. Isso equivaleria a concordar, com relação às vanguardas internacionais, que o abstracionismo teria surgido como efeito das descobertas estéticas do cubismo na história da arte em decorrência do seu contato com a arte primitiva, reforçando, assim, uma noção da arte primitiva como gênese da arte figurativa que procuramos evitar⁷³. Em contrapartida, buscamos mostrar que o contato com as alteridades “primitivas” faz com que nos deparemos com questões que já estavam presentes na arte ocidental: a da diferença como constitutiva do sujeito e a sua constante mobilidade, a do vínculo entre uma representação estática do sujeito e o culto da obra de arte, característica, sobretudo, da arte mítica do Renascimento e da arte religiosa. Instaurar a diferença na origem, por outro lado, significa reforçar que as rupturas e regressões históricas operam-se incessantemente.

(in broad terms, between the developed, or colonizing world, and the colonized world) underlies Oswald’s conception of human evolution. World history is accordingly subordinated to a transhistorical dialectical antagonism between primitive and civilized man, which in turn generates an asynchronous and imbricated series of binaries: a humanist cultivation of leisure [*otium*] negated by the capitalist or Protestant work ethic [*nec-otium*] (*ócio* versus *negócio* [trade or commerce] in Portuguese), and a matriarchal or ‘natural’ culture opposed to (and by) patriarchal civilization”].

⁷³ Esta ideia estaria presente, por exemplo, em *A arte primitiva*, de G. H. Luquet, obra resenhada por Georges Bataille em texto de mesmo nome para a revista *Documents*, como veremos no último capítulo desta tese.

Flávio de Carvalho e as vanguardas internacionais

Poderíamos afirmar que Flávio de Carvalho também se mostra afim de um entendimento da representação que valorize a linguagem plástica e tátil, com base em suas observações da arte africana. Isso o coloca, ainda, diante de uma infinidade de artistas e intelectuais marcados pelo sentido plástico da arte primitiva, como ele singulares no tempo em que viveram porque, justamente, recusavam o caráter estático da linguagem e a mera correspondência desta com o mundo exterior, explorando, em contrapartida, a sonoridade da palavra, a ambiguidade dos sentidos. É nesses termos que podemos ver a afinidade de Carvalho com o movimento Dadá internacional, com intelectuais como Marcel Duchamp, Hugo Ball, e Tristan Tzara o que, ainda, o aproxima das considerações teóricas sobre a linguagem tecidas por Walter Benjamin e por Carl Einstein durante a década de 1930.

Lembremos que, quando Flávio de Carvalho viaja à Europa para participar do Congresso de Psicotécnica em Praga, trava contato não somente com Roger Caillois, mas também com os artistas que entrevistará posteriormente. Essas entrevistas são publicadas entre 1936 e 1937 na imprensa brasileira, especialmente no *Diário de São Paulo*, para o qual envia grande parte de suas colaborações. Os textos serão em geral acompanhados por uma apresentação do entrevistado, por um título trazendo um epíteto inusitado que o descreve⁷⁴, bem como por uma caricatura desenhada por Flávio de Carvalho.

No ano de 1935, Carvalho entrevista Tristan Tzara, o criador de Dadá em Zurique, enquanto este se encontra no próprio estúdio decorado com ídolos africanos; o autor do manifesto Dadá atribui à arte negra, naquele momento, a fundação de uma estética da sensação, provocada pelo toque na superfície lisa dos objetos⁷⁵. Não nos esqueçamos de que Tzara teria definido, anos antes, os termos para uma

⁷⁴ A entrevista com Roger Caillois é publicada no dia 10 de setembro de 1935 no *Diário de São Paulo*, com o título “Ciência e lirismo: entrevista com Roger Caillois”.

⁷⁵ “O que me impressiona entre a arte do negro e do civilizado, é que os civilizados são mais venais nas suas sensações, enquanto que os negros sentem mais pelo tato. Verifiquei esse fenômeno dos fetiches e nas estatuetas que possuo, pois estas são patinadas em toda a superfície” (CARVALHO, 1935, in: MATTAR, 1999, p. 89).

vanguarda que se destaca pelos modos de operar com a linguagem, pela ênfase dada à fragmentação do discurso e do corpo humano. Especialmente Marcel Duchamp, que se tornara o maior expoente do dadaísmo, embora se recusasse a inserir-se em sistemas de classificação, criou uma estética singular e operatória, que nega a possibilidade mesma de se constituir *obras*, também derivada de um contato indireto com a estética africana.

Duchamp assiste com Guillaume Apollinaire, Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia uma *performance* baseada no romance *Impressões da África* (1910) de Raymond Roussel em 1911. O criador dos *readymades* afirma que o espetáculo lhe surtiu tão grande efeito, que a partir dele começa a elaborar jogos de linguagem, notadamente, as frases homofônicas que chamou de *Rrose Sélavy*, que recuperavam o caráter da operação da linguagem, algo que oscilasse entre o “som e o sentido” como o poético para Paul Valéry. Os experimentos linguísticos de Marcel Duchamp, que muitas vezes consistiam em frases escritas em discos, nos confundindo quanto ao princípio e ao fim da sentença, reforçam, como o texto de Roussel, o caráter mecânico que a linguagem adquiriu e aproximam a palavra da pintura (KRAUSS, 1988)⁷⁶.

⁷⁶ Apenas para recuperar uma “afinidade subcutânea” entre Raymond Roussel (1877-1933) e Flávio de Carvalho, podemos mencionar que o escritor francês fora paciente de Pierre Janet, psicanalista citado por Flávio de Carvalho nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Uma particularidade de sua literatura, que chamou a atenção de Marcel Duchamp, foi o fato de considerar a linguagem como anagrama e como enigma. Em “Entre os negros”, conto anterior ao romance *Impressões da África*, publicado originalmente em *Como escrevi alguns de meus livros* (1933), Roussel narra uma história que nos recorda dos “cadáveres delicados” surrealistas. No conto, o narrador, guardando uma impressão ainda muito viva de um romance de Balancier intitulado *Entre os negros*, se encontra com um grupo de intelectuais na casa de campo de um amigo, quando resolvem fazer o seguinte jogo de adivinhação: uma questão sobre a escrita é atribuída ao jogador, que se esconde em uma sala à parte e precisa trazer uma resposta em forma de enigma. Esse jogo colocará em perspectiva uma proximidade entre a escrita e o desenho, que interessa a esta tese, ao produzir um jogo de palavras como anagrama: “Então, comecei a escrever belas letras maiúsculas no tecido verde, que era gasto e tinha manchas desbotadas. No entanto, ao invés de organizar a minha sentença em uma ordem normal, escrevi uma letra maiúscula no primeiro lado, em seguida, escrevi outra no segundo, mais outra no terceiro e no quarto, e depois disso retornei ao primeiro e assim por diante, o que teve um resultado completamente ininteligível. Depois de dar seis voltas tinha quatro palavras, cada uma tão bem-

N’*Os ossos do mundo*, publicado pela primeira vez pela editora Ariel em 1936, vemos como o nascimento da arte e da literatura se dá como a passagem de um período de magia que circundava a arte primitiva – onde a criação surgia através do tato, na cegueira – ao véu que encobrirá a arte de vanguarda, tornando-se cada vez mais espesso do impressionismo ao surrealismo. Nesse ínterim, o dadaísmo, vanguarda da *performance* pura – a arte, portanto, da operação, dos processos – recria-se e decreta o próprio fim anarquicamente, mostrando que a História da Arte também circula entre potências de vida e de morte, períodos de alegria e de tristeza, como o autor diria mais tarde em *A moda e o novo homem*:

Toda destruição é consequência de um fim de ciclo, da aproximação de uma morte, de um esgotamento. O próprio ímpeto do anarquista é um produto da velhice e da decomposição do nosso século que é o início de um fim de ciclo. A destruição é coincidente com o chiste da vida. O homem ri porque atingiu um ponto de saturação, a sua compreensão dominou, e ele é um mestre do assunto. O assunto deixou de ser sugestão e o riso vem como a dispersão cacofônica das emoções e associa-se aos estilhaços de uma bomba. O chiste é a última manifestação filosófica do pensamento, e a mais profunda, a que provoca maior ferida e a que mais marca a direção dos passos do futuro. A última risada do homem é extremamente

sucedida quanto à outra, e quanto mais eu ia, mais a sentença se tornava desordenada” (ROUSSEL, 1988, p. 11). [“Then I began writing handsome capital letters on the green cloth, which was worn and discolored in spots. But, instead of arranging my sentence in the normal order, I wrote a capital letter on the first side, then another on the second, and another on the third and fourth, after which I returned to the first, and so on, which gave a completely unintelligible result. After six times around I had four words, each as prosperous as the other, and the more I went the more jumbled it became”.] Além disso, Roussel encontrará uma coincidência entre a ambiguidade presente no nome próprio e na cor branca, pois Branco é o sobrenome do personagem do romance de Balancier, bem como a cor das letras da mesa de bilhar à qual o narrador se refere no enigma, como parte do jogo: “As letras em Branco nas faixas da velha *Balltable*” (ibid., p. 11) [“The White letters on the bands of the old *Boltable*”].

importante para o homem e para a cultura.
(CARVALHO, 2005, p. 80).

Essas observações coincidem praticamente *ipses literis* com a definição de alucinação tectônica por Carl Einstein nos aforismos metódicos e nas considerações sobre o cubismo, textos publicados na revista *Documents*, da qual fora assíduo colaborador e um dos fundadores. Periódico que também reunia as colaborações de Michel Leiris e Georges Bataille e se opunha a uma visão autônoma e institucionalizada da literatura, ao definir-se como revista de Arqueologia, Belas Artes, Etnografia e Variedades. É nesse sentido que a revista escolhe tratar de documentos etnográficos, ao invés de “arte primitiva”, o que distingue os objetos e instrumentos produzidos pelas culturas não-Occidentais de obras de arte⁷⁷.

Flávio de Carvalho também esteve interessado em oferecer uma perspectiva semelhante da arte, do pensamento e da literatura com a produção de suas séries na década de 1950. As “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” consistem em uma reflexão teórica e ficcional, heterogênea também com relação à temática e às ciências a que Carvalho recorre para elaborá-la. Em linhas gerais, o autor desenvolve uma genealogia do desenvolvimento biológico do homem, da formação dos espaços sociais (como a praça, a cidade) e dos seus laços sociais e afetivos (com os animais, com os outros homens), das formas de expressão desse ser humano primordial como a dança, o desenho e a mímica, além dos efeitos causados pela estética em sua maneira de conceber as hierarquias sociais e o curso do tempo.

⁷⁷ De acordo com Denis Hollier, os “documentos etnográficos” incorporados à revista não possuem o valor sagrado enfatizado, nem mesmo procuram nivelar o valor de uso (seja no que concerne a sua utilidade como instrumento ou o seu valor religioso) ao valor de exposição. Nesses termos, a proposta da revista se mostra de acordo com o que Benjamin defende no ensaio sobre a obra de arte, onde vemos que a aura pode ser desvinculada da unicidade do lugar de exposição em favor do valor de uso da obra de arte, que é conservado mesmo com o deslocamento de seu local de origem e com a reprodução: “O valor de uso (ritual, de culto) está além da utilidade (ele não nos remete a um lucro, mas a uma despesa). É isso o que nomeia a tirania do *particular*: uma dependência absoluta dos objetos de desejo, impecáveis” (HOLLIER, 1991, p. XII). [“La valeur d’usage (rituelle, cultuelle) se situe au-delà de l’utile (elle ne renvoie pas à un profit, mais à une dépense). C’est cela que nomme la tyrannie du *particulier*: une dépendance absolue à l’égard d’objets jaloux, irremplaçables”].

Einstein foi anarquista como Carvalho e apresentou afinidades com o movimento Dadá; nos escritos estampados em periódicos como a *Documents*, bem como na narrativa ficcional intitulada *Bebuquin* (1912), demonstrou o intuito de libertar a linguagem da pintura e a literatura da estagnação, seja pela reprodução de valores do classicismo ou pelo caráter estático que atribui à psicanálise freudiana (RUMOLDT, 2004). Esse intuito de Carl Einstein será atingido, especialmente, com a recusa à indistinção entre a fundação das ideias e o julgamento das obras, característica do discurso autonomista, que teria como consequência, segundo ele, produzir textos críticos que se tornam *uma paráfrase* das obras (EINSTEIN, 1929 d).

Segundo vemos nos aforismos de Einstein, escritura fragmentária como as séries carvalheanas, o quadro consistiria em um confronto psicológico (os “ciclos mentais” de Flávio de Carvalho), onde a imagem pulsa para garantir a sobrevivência. De acordo com Einstein, haveria três tipos de morte na arte: a causada pela representação naturalista, a do realismo metafísico da arte exótica e arcaica e a da obra de arte religiosa, que se produz a partir do invisível e causa a morte pela desaparecimento. Carl Einstein se inclinará para o realismo metafísico (aquele que reproduz o invisível), que lhe servirá para não mais pensar o real como um critério para a imagem, ou como a ficção de outra realidade (EINSTEIN, 1929 d). A época arcaica, para ele, será a mítica, em que a hierarquia das formas desaparece com o uso de detalhes táteis e pictóricos equivalentes e com o predomínio da frontalidade das superfícies na arte do cubismo, bem como na escultura negra.

Carvalho inclina-se, como Einstein, em direção ao arcaísmo psicológico, a memória antiga da espécie e a ferida, metáfora que aparecerá n’ *Os ossos do mundo*, em “A única arte que presta é a arte anormal” e que se repetirá no segundo texto da série que focamos, intitulado “Vila Júlia”. Apesar da aparente morbidez implicada na expressão “ferida”, Flávio de Carvalho está propondo a valorização de uma potência de vida a qualquer custo, vide a série de desenhos *Minha mãe morrendo*, as suas ações performáticas e as “Notas”, nas quais o autor retorna a um momento antigo do desenvolvimento humano para nele localizar a vida no estágio germinal e plástico. No encontro com o primitivo se oferece a genealogia do impulso pós-moderno destacado por Freyre em *Os ossos do mundo*, que reconhece a inevitabilidade do retorno sobre si mesmo nos meios de representação, na linguagem, como uma forma de reinstaurar o dinamismo do discurso.

Também na revista *Documents*, Carl Einstein publicara, como parte do dicionário crítico dessa revista⁷⁸, o verbete intitulado “Rouxinol” (“Rossignol”). Para ele, o uso do rouxinol pelo romantismo e pelo neoclassicismo como um cliché para se falar do amor, por exemplo, funciona como uma sorte de ornamento petrificado, uma recuperação do sentido nomeador primitivo da linguagem e como um instrumento de poder: “O rouxinol cai na categoria de paráfrases do absoluto; é o grande mestre de todas as técnicas clássicas de sedução segundo as quais alguém se refugia no charme da pequenez” (EINSTEIN, 1929 c, p. 117)⁷⁹. Esse signo se multiplica em outros, como a rosa e os seios femininos, tornando-se um indício de que a linguagem burguesa procura esconder os fatos com o uso de alegorias. Segundo o autor, o símbolo morre e se regenera em alegorias que sobrevivem aos deuses, mas referenciam à eternidade deles. Einstein trará exemplos do rouxinol tanto na literatura (de Bernard Shaw ou de

⁷⁸ Vale recordar que o primeiro verbete a ser publicado no Dicionário Crítico da *Documents* será, justamente, o “Informe”, escrito por Georges Bataille. Nesse fragmento, Bataille afirmará que todo dicionário deveria começar indicando a função das palavras, denunciando o congelamento racionalista da linguagem, ao sugerir que não haveria uma distinção entre a forma e o conteúdo e colocar em evidência a maneira como operam os conceitos. Como nos esclarece o crítico argelino Yve-Alain Bois, o sentido do dicionário crítico estava de acordo com textos posteriores de Georges Bataille, como o seu livro sobre Manet publicado em 1957, que destacam a falta de referencialidade do signo, da imagem, na pintura moderna e na escrita rompendo com o modernismo, ao invés de reforçá-lo: “Na verdade, com relação ao *informe* a questão é, inversamente, localizar certas operações que vão em sentido contrária ao modernismo e fazer isso sem contrapor as certezas formais do modernismo por meio das certezas mais ingênuas e tranquilizadoras do significado. Ao contrário, essas operações se separam do modernismo, insultando exatamente a oposição entre a forma e o conteúdo – que é por si mesma formal, já que surge da lógica binária – declarando-a nula e vazia” (BOIS, 1997, p. 16). [“Rather, with regard to the *informe*, it is a matter instead of locating certain operations that brush modernism against the grain, and of doing so without countering modernism’s formal certainties by means of the more reassuring and naive certainties of meaning. On the contrary, these operations split off from modernism, insulting the very opposition of form and content – which is itself formal, arising as it does from a binary logic – declaring it null and void”].

⁷⁹ “Le rossignol appartient à la catégorie des paraphrases de l’absolu; Il est le doyen de tous les moyens de séductions classiques dans lesquels on a recours au charme du petit.”

Anatole France), como na política. Os rouxinóis políticos seriam aqueles que “praticam a política do absoluto via Hegel e a contabilidade em dobro, evitando, graciosamente, qualquer perigo por meio de manifestos” (EINSTEIN, 1929 c, p. 118)⁸⁰. Dessa maneira, o rouxinol serve como um desvio da reflexão sobre os acontecimentos e uma dissimulação das fraquezas humanas, reforçando, inclusive, a sentimentalidade americana e o gosto pelo mercado.

Não podemos deixar de recordar da longa reflexão que Walter Benjamin desenvolvera sobre o papel da alegoria no drama barroco alemão, no seu livro de 1925⁸¹. Embora não haja comprovações de que Benjamin chegara a encontrar Einstein, as obras de ambos apresentam diversos pontos de divergência e contato, como no tratamento que deram à reprodução/repetição em seus ensaios sobre arte (HAXTHAUSEN, 2004) e na discussão sobre a alegoria na linguagem. Com relação à alegoria, Benjamin associara o uso da alegoria à fragmentação textual do drama barroco, reforçando nessa figura a mobilidade, contrariamente a Einstein. Para o autor de *Origem do drama barroco alemão*, a alegoria não representa o mesmo papel que o símbolo, mais profundamente teleológico, pois se torna uma batalha entre a intenção teleológica e a artística, a linguagem falada e a escrita, o signo e a imagem. É nesses termos que Benjamin discorda da concepção de alegoria como uma “relação convencional entre uma imagem ilustrativa e a sua significação” (BENJAMIN, 1984, p. 184), como a apresentada por William Butler Yeats e a presente em “O rouxinol”.

Para tanto, Benjamin retoma a concepção dessa figura em autores como Winckelmann e Creuzer, que afirmam uma identidade entre a significação e modelo na linguagem, inserindo-os no curso do desenvolvimento histórico. Para entender a sua proximidade com a imagem, no entanto, seria necessário nos remetermos ao século XVII e à obra do teórico italiano Leon Battista Alberti quem, em *Dez livros sobre*

⁸⁰ “[...] pratiquent à travers Hegel et la comptabilité en partie double, la politique de l’absolu, évitant gracieusement tous les dangers au moyen de manifestes”.

⁸¹ No entanto o livro *Origem do drama barroco alemão*, como Benjamin relata numa sorte de dedicatória, fora esboçado em 1916. Ele fora escrito como dissertação acadêmica para concorrer à vaga de livre-docência em Literatura Alemã na Universidade de Frankfurt. Após ter o trabalho recusado, Benjamin apresentou o mesmo texto ao Departamento de Estética, que não aceitara o trabalho, igualmente (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 11).

a arte da edificação, traça uma relação entre o hieróglifo, o criptograma e o Renascimento, momento no qual, no entanto, a antiga escrita egípcia aparecia completamente dissociada da fala e da subordinação a um sistema fonético. A distinção a respeito da interpretação benjaminiana estará no fato de esse pensador alemão conceber a imagem na alegoria como um signo esvaziado de seu significado. É nesse sentido que a escrita alegórica apresenta afinidades com os ideogramas chineses, onde a imagem se torna signo e objeto de conhecimento, ou seja, onde a própria essência se torna uma imagem:

Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo; ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar (BENJAMIN, 1984, p. 206).

Dessa maneira, contemplar um espetáculo do drama barroco alemão será como “mergulhar em um texto”, onde a palavra-imagem representada também passa a instaurar uma tensão entre a palavra falada (“êxtase da criatura, seu desnudamento, sua presunção e impotência diante de Deus”) e a escrita (“compostura, dignidade, superioridade, onipotência em face das coisas”) (BENJAMIN, 1984, p. 224).

Apesar das divergências apontadas, o que Carl Einstein e Walter Benjamin apresentam em comum é o fato de sugerirem uma proximidade entre a escrita e as outras artes e denunciarem uma função nomeadora da linguagem que atribui uma identidade colateral entre o signo e o seu significado. Por um lado, Einstein esteve preocupado com os limites da linguagem simbólica, da palavra escrita e procurou instaurar um *status* renovado na literatura, ao compreender a linguagem visual e plástica da África e da Oceania como um contraponto à linguagem linear literária. Por outro lado, em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin encontra nas reflexões sobre a linguagem do drama barroco uma prova de que o papel do filósofo está longe do de mero investigador, o que excluiria o seu trabalho de discutir a representação. Com isso, o autor recusa o caráter empírico da filosofia, que atribui à verdade o sentido de uma força unitária e a identificação dessa disciplina com o belo. Para ele, a verdade é uma realidade linguística que estabelece o equilíbrio entre as ideias. É nesse sentido que ele se refere a outras formas de nomeação, que divergem da verdade unitária,

da função adâmica da linguagem, como a alegoria, mas também a anamnese e a reminiscência.

Nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, Flávio de Carvalho se identifica com essas questões por meio de diversas estratégias. A primeira delas se manifesta na maneira como dispõe o seu livro na forma de série no *Diário de São Paulo*⁸². Como veremos no capítulo seguinte, geralmente as séries de Carvalho não se constituem necessariamente por uma sucessão de textos que apresentam uma ideia e um conceito continuamente, mas consistem em uma forma de expressão fragmentária, irregular e descontínua. Inclusive, muitos dos conceitos que serão discutidos nessa série estiveram presentes em sua forma germinal em textos anteriores, publicados esparsamente durante a década de 1930, e mesmo em sua produção plástica, como veremos ao longo desta tese. Essa característica nos levará à hipótese, a ser discutida no capítulo “Dança e genealogia”, de que Carvalho repete na disposição da sua série, assim como de alguns dos seus desenhos, o caráter ideogramático da linguagem.

A terceira estratégia do autor para pôr em xeque a representatividade linguística, ou seja, uma relação binária e fixa entre significante e significado, estaria na escolha por tratar de formas de expressão anteriores ao aparecimento da fala e da escrita, como a da pantomima (ou a mímica) e o “Bailado do Silêncio”. Essas formas de expressão corporal procuram demonstrar que a linguagem não é somente representação, nem apenas a comunicação de uma ideia, mas também é corpo, tempo e memória. Por isso, o autor se remete, no mundo perdido, a um passado antigo, anterior à possibilidade de se constituir uma história tradicional. No decorrer da série, em textos como “Atrás da linguagem” (19 de maio de 1957), “O Trimestre Bobo” (29 de setembro de 1957) e “O sorriso e o Trimestre Bobo” (13 de outubro de 1957), Flávio de Carvalho trata de um momento da memória da espécie

⁸² Não pude localizar até este momento a existência de um datiloscrito em que o autor reunisse e revisasse essa série. No entanto, Carvalho menciona em mais de uma ocasião a intenção de formar com ela um livro; ele chega a fazer um esquema de um possível índice para o livro e o menciona em seu caderno de anotações, que agora se encontra perdido. (Agradeço a Rui Moreira Leite por ter me oferecido a reprodução dessa passagem do caderno). Vale acrescentar, ainda, que o autor afirma em uma nota de rodapé na página 44 de *Os ossos do mundo* que “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” se trataria de um capítulo suprimido do livro *O mecanismo da emoção amorosa*, o que indica que talvez existam esboços da série focada nesta tese traçados ainda nos anos 1930.

em que o homem ainda estava privado da habilidade de articular sons e que, por essa razão, intuitivamente era capaz de adivinhar os pensamentos do seu semelhante e dos animais.

A quarta estratégia será discutida adiante neste capítulo e se refere à proximidade estabelecida entre o signo e a imagem, que deixou marcas na leitura que Flávio de Carvalho fez de *O ramo de ouro*. A opção feita pelo autor é a de uma linguagem nômade que se manifesta pelo *pathos*, a linguagem própria das metamorfoses, da série e do acúmulo, que faz uso, portanto, da palavra-*Loakal* (que, para os Abipones paraguaios, significa imagem).

A obra *O ramo de ouro* irá trazer ao seio do modernismo primitivista a pedra de toque da magia do discurso, estabelecida por meio da simpatia. De acordo com esse sistema, ora os primitivos assimilam coisas idênticas, ora buscam afinidades secretas entre formas semelhantes, ainda que aparentemente distantes entre si, como a do animal e a do vegetal, a das constelações no céu e a dos animais aos quais se referem. É essa forma de analogia que estará presente na identificação entre o vegetal e o ancestral humano e que motiva os rituais mágicos para o estímulo da fertilidade na obra central de Frazer, segundo veremos investigando os vestígios deixados pela interpretação desse livro por Mário de Andrade nas *Danças dramáticas do Brasil* e por Flávio de Carvalho nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”.

Le rameau d'or, The golden bough

Em 1890 o antropólogo escocês Sir James Frazer publica os dois primeiros volumes de sua obra *O ramo de ouro* que posteriormente, entre os anos de 1907 e 1915, foram expandidos em 12 volumes (STOCKING, 1995) para somente em 1922 ser publicada a primeira versão abreviada dessa obra. Frazer pertenceu à vertente da antropologia social inglesa e incorporou algumas das categorias instituídas pelo fundador desta, Edward Burnett Tylor, autor de *A cultura primitiva* (*Primitive culture*, 1871). Como Edward Burnett Tylor, Sir James Frazer adotou como princípios o método comparativo (recusado, mais

tarde, por Franz Boas⁸³), a unidade psíquica do homem, a invenção independente, os estágios de desenvolvimento cultural e a doutrina das sobrevivências (STOCKING, 1995, p. 148).

A sobrevivência (*survival*) tornou-se uma das maiores contribuições deixadas por Tylor, além da noção de animismo, ambas introduzidas em sua obra *A cultura primitiva*⁸⁴. Com esse conceito, Tylor apresentava uma alternativa para duas abordagens sobre as culturas primitivas: a primeira teoria, a progressiva, defendida por Gibbon em *Declínio e queda do Império Romano*, parte da hipótese de que o estado original do homem era caracterizado pela barbárie e de que a tendência da raça seria a de progredir nas diversas instâncias da sociedade. A segunda teoria, a degenerativa, opunha-se ao positivismo moderno e sobrepunha a instância teleológica à etnográfica; podemos citar como exemplo o conde Joseph Maistre, que defendia em *A festa de São Petersburgo (Soirées de St. Pétersbourg)* a superioridade do passado primitivo. Essa teoria parte, portanto, da pressuposição de que a raça humana principia em um estado de semicivilização que, ora

⁸³ O antropólogo teuto-americano foi o responsável por introduzir a noção de “cultura” na antropologia, que nos instrui a pensar o homem não somente como fruto de uma tradição, mas também como parte de seu ambiente social. Com isso, Boas não recusa totalmente uma perspectiva historicista da cultura, mas crítica o evolucionismo como método e a influência deste no comparativismo, que tende a considerar todas as similaridades presentes em diversos povos como provenientes de uma origem comum. Em um texto do início de sua carreira como antropólogo, ou seja, de 1896, Boas esclarece que a sua restrição ao método comparativo da antropologia – de que se valeriam autores como G. Briton e Bastian – se pauta em uma simplificação da noção de origem: “Os estudos comparativos a que me refiro tentam explicar costumes e ideias de notável similaridade encontradas aqui e ali. Mas eles também têm o plano mais ambicioso de descobrir as leis e a história da evolução da sociedade humana. O fato de que muitos aspectos fundamentais da cultura sejam universais – ou que pelo menos ocorram em muitos lugares isolados – quando interpretados segundo a suposição de que os mesmos aspectos devem ter se desenvolvido sempre a partir das mesmas causas, leva à conclusão de que existe um grande sistema pelo qual a humanidade se desenvolveu em todos os lugares, e que todas as variações observadas não passam de detalhes dessa grande evolução uniforme” (BOAS, 2010, p. 32).

⁸⁴ Segundo Paul Radin (1883-1959), discípulo de Franz Boas, embora o termo “cultura” já tenha sido empregado antes de Tylor, a sua obra é a primeira que o associa às culturas “primitivas” (RADIN, in: TYLOR, 1958).

progride em homens mais civilizados, ora retrocede em selvagens (RADIN, in: TYLOR, 1958).

Embora Tylor aparentemente se incline à predominância do progresso⁸⁵, ele demonstra com a doutrina das sobrevivências que as culturas e os comportamentos não se constituem apenas em função de um componente histórico. Tylor dedica na obra mencionada um capítulo ao conceito, no qual define a sobrevivência como um hábito para o qual já não encontramos uma explicação plausível, mas que, ainda assim, repetimos indefinidamente. Ele utiliza como exemplos certos jogos infantis, expressões incorporadas à linguagem como os provérbios e, sobretudo, as superstições, que esclarecem que a persistência desses hábitos se dá mesmo quando tentamos contê-los ou suprimi-los, visto não podermos justificá-los com a razão:

Quando a condição de um povo sofreu uma mudança geral no curso do tempo, é comum, não obstante, encontrarmos muito que, evidentemente, não teve a sua origem no novo estado das coisas, mas simplesmente permaneceu nesse estado. [...] A experiência do que de fato acontece é a nossa principal guia quando lidamos com tais materiais, e a história direta deve nos ensinar, antes de tudo, como os hábitos antigos estão enraizados no meio de uma nova cultura que *certamente jamais os teria introduzido, mas, contrariamente, rejeita-os arduamente* (TYLOR, 1958, v. I, p. 71 – grifo nosso)⁸⁶.

⁸⁵ Como podemos constatar na seguinte afirmação de Tylor: “A tese que me aventuro a defender, na medida do possível, é simplesmente esta: a de que, até certo ponto, o estado selvagem representa uma condição prematura da humanidade, a partir da qual a alta cultura tem se desenvolvido ou evoluído gradativamente por um processo ainda em operação regular como outrora. O resultado mostra que, de um modo geral, o progresso prevaleceu de maneira significativa sobre a reincidência” (TYLOR, 1958, p. 32). [“The thesis that I venture to sustain, within limits, is simply this, that the savage state in some measure represents an early condition of mankind, out of which the higher culture has gradually been developed or evolved, by process still in regular operation as of old, the result showing that, on the whole, progress has far prevailed over relapse”].

⁸⁶ “When in the process of time there has come general change in the condition of a people, it is usual, notwithstanding, to find much that manifestly had not its

Na obra que focaremos neste capítulo, escrita no momento de declínio do período vitoriano inglês (na transição entre os séculos XIX e XX), Frazer adota uma perspectiva regressiva do tempo, característica da sobrevivência, ao lançar o olhar sobre um “passado” – o da mitologia greco-romana, o dos rituais e costumes da antiguidade – para tratar dos povos primitivos a partir de relatos etnográficos esboçados no presente dele.

Se a perspectiva adotada por Frazer não elimina necessariamente uma visão hierárquica da história e da sociedade vitorianas, como observara o teórico italiano do folclore Ernesto De Martino⁸⁷, as considerações destacadas por Mário de Andrade e por Flávio de Carvalho na leitura de *O ramo de ouro* permitem a atualização dessa obra a partir de uma perspectiva que nos é contemporânea: a que procura romper com a imobilidade da linguagem, com a fixidez e a totalidade do objeto, ao conceber o vínculo entre essas formas de representação e a centralização do poder político pelo Estado. Essa reflexão é suscitada pela percepção frazeriana de que há uma correspondência entre a palavra, a imagem e o referente entre os povos

origin in the new state of things, but has simply lasted on into it. [...] In dealing with such materials, experience of what actually happens is the main guide, and direct history has to teach us, first and foremost, how old habits hold their ground in the midst of a new culture which *certainly would never have brought them in, but on the contrary presses hard to thrust them out*”.

⁸⁷ O antropólogo italiano Ernesto De Martino observara que nem Tylor, nem Frazer, desatrelaram os seus estudos do contexto político em que viviam, o da era vitoriana inglesa, de modo que a abordagem desses autores estaria maculada pelo evolucionismo e por uma consideração do “primitivo” como barbárie: “[...] Se nem Tylor, nem Frazer foram jamais movidos por uma ‘piedade’ histórica efetiva pelo arcaico, se creram ter alcançado a tarefa deles colocando esta ou aquela instituição primitiva em seu esquema evolucionista, se diante da ‘barbárie’ não souberam ter outra atitude além da do intelectual horrorizado pela ignorância e pelos delírios da ignorância (*tanto potuit religio suadere malorum!*), a razão disso deve ser buscada no clima histórico no qual viveram e assentaram cátedra” (DE MARTINO, 2008, p. 79). “[...] Si Tylor o Frazer no fueron jamás movidos por una ‘piedad’ histórica efectiva hacia lo arcaico, si creyeron haber logrado su tarea colocando esta o aquella institución primitiva en su esquema evolucionista, si ante la ‘barbarie’ no se supieron tener otra actitud que la del intelectual horrorizado por la ignorancia y los delirios de la ignorancia (*tanto potuit religio suadere malorum!*), la razón de ello debe buscarse en el clima histórico en el cual vivieron y sentaron cátedra”].

primitivos, bem como uma relação entre a magia e o poder atribuídos aos reis e chefes pelos povos observados.

Em *O ramo de ouro*, Frazer investiga a transmissão do sacerdócio vinculado ao culto de Diana nas regiões de Nemi e de Ariccia, na Itália. Esse culto é retratado na tela de Joseph Turner (1775-1851) intitulada *Diana e Virbius*. Segundo Frazer, o sacerdócio de Diana – a deusa da fertilidade e da caça, quem abençoava homens e mulheres com a primavera – foi instituído por Orestes, que após matar Thoas, o rei da Crimeia, foge com a irmã do rei para a Itália levando consigo a Diana Táurica. Como se sabe, trata-se de uma das divindades do culto vegetal adotado universalmente, além dos deuses Dioniso e Perséfone que farão parte desta reflexão. Segundo o autor, nesses bosques sagrados, crescia uma árvore em torno da qual vagava um sacerdote segurando uma espada em alerta para proteger-se de um possível sucessor, que para adquirir o poder deveria, como ele, tornar-se sacerdote e assassino ao mesmo tempo (FRAZER, 1945). Os rituais ligados ao culto do vegetal que aparecem na narrativa de Frazer demonstram que nessa forma de adoração, persistente nos costumes brasileiros e de povos da Itália e da África, magia e poder encontram-se implicados.

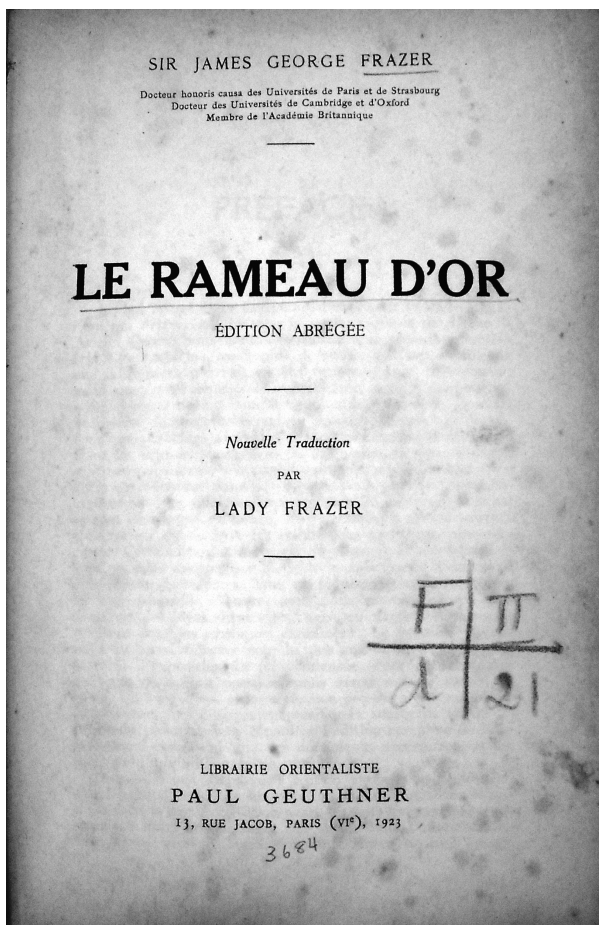


Figura 4: Contracapa da edição de *Le rameau d'or* pertencente a Mário de Andrade

No acervo da biblioteca de Mário de Andrade encontramos a tradução ao francês de *O ramo de ouro* por Lily Frazer, esposa do antropólogo, publicada pela Paul Geuthner de Paris em 1923; trata-se de uma versão abreviada⁸⁸. Segundo a informação do Projeto Marginalia do Instituto de Estudos Brasileiros⁸⁹, a leitura da obra de Frazer também teria sido sugerida bem posteriormente a Mário de Andrade por Luiz Saia, membro da Sociedade de Etnografia e Folclore, como bibliografia para a pesquisa de Andrade sobre os ex-votos do Nordeste:

Notas de Luiz Saia no livro *Le rameau d'or* enviado a Mário de Andrade:

[...]

Notas apensas:

“Bref, la magie est une falsification systématique de la loi naturelle, en même temps qu’un guide trompeur de la conduite, une science mensongère, autant qu’un art inféconde”

Encarada como sistema de leis determinantes o encadeamento de acontecimentos “de par le monde”, pode-se chamá-la Magia Theorica como uma série de preconceitos que os homens observam afim [sic] de conseguir seus objetivos, pode-se chamá-la Magia Prática. O mágico primitivo conhece unicamente o lado prático de sua arte.

SAIA, Luiz. Notas sobre magia.

Le rameau d'or

p. 15. (2) princípios sobre que repousa a magia:

1º “C’est que tout semblable appelle le semblable, ou qu’un effet est similaire à sa cause” (o mágico conclui que pode produzir todo o efeito desejado pela simples imitação.)

⁸⁸ O livro foi publicado em português pela editora Círculo do Livro, de São Paulo, em 1978. Além dos fragmentos reproduzidos da edição de Mário de Andrade, localizada em sua biblioteca pessoal, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, me utilizei de uma versão abreviada em inglês publicada pela Macmillan em 1945, que será citada ao longo deste texto.

⁸⁹ O título completo desse projeto é “Verificação da presença de autores, fontes e paratextos na marginalia apensa de Mário de Andrade” e esteve em vigor em 1996 com a coordenação de Telê Porto Ancona Lopez.

2° C'est que les choses qui ont été une fois en contact continuent d'agir l'une sur l'autre, alors même que ce contact a cessé.) (tudo o que é feito a um objeto material afetará igualmente à pessoa com a qual este objeto esteve em contacto uma vez ou que este objeto formasse ou não parte de seu corpo).

Frazer – R. D'Or – Magie homéopatique ou imitative, p. 12

A aplicação mais comum deste princípio (ficha Frazer 1) se acha nas tentativas universalmente realizadas, em todos os tempos de ferir ou destruir um inimigo ferindo ou destruindo sua efigie, isto na crença que o acontecido em sua efigie comandará o acontecimento no indivíduo.

Ex. Austrália, África Setentrional, Mundo Antigo (Notas de Luiz Saia no livro *Le rameau d'or* enviado a Mário de Andrade. MA: F/II/d/21).

Mário de Andrade inicia a sua leitura do livro de Frazer a partir de 1929, posteriormente, portanto, à publicação da primeira edição de *Macunaima* e à sua primeira viagem etnográfica ao Amazonas e ao Pará, que não somente traz frutos à rapsódia – redigida nesse período – como ao livro *O turista aprendiz*, publicado primeiramente na forma de relato esparso no *Diário Nacional* e também na *Revista Acadêmica* e na *Revista de Antropofagia*, onde se encontram alguns fragmentos desse livro. Nesse momento, as suas pesquisas etnográficas circundavam especialmente os autores Lindolfo Gomes, Teschauer, Theodor Koch-Grünberg (em cuja narrativa intitulada *Do Roraima ao Orinoco* Andrade se baseou para o argumento central da rapsódia de 1928) e o general Couto de Magalhães, cuja obra *O selvagem* (1876) teria lhe fornecido o primeiro contato com o culto solar pelos indígenas amazônicos, reflexão que, como veremos, reavalia com as suas pesquisas na antropologia social inglesa (LOPEZ, 1972).

Segundo veremos pelas anotações deixadas por Mário de Andrade em sua leitura, o foco do autor na obra de Frazer foi o mesmo que o moveu no estudo de *A cultura primitiva*, de Tylor, também localizada em sua biblioteca: o da coincidência entre o culto vegetal das culturas primitivas analisadas por esses autores e os costumes folclóricos brasileiros. Nas *Danças dramáticas do Brasil*, livro publicado postumamente em 1959, como vimos, Mário de Andrade se

utiliza de conceitos fundamentais apresentados nessa obra de Frazer e vinculados ao culto vegetal, como o do “amarelo mágico”, o nó, que serve de metáfora para o papel do intelectual na sociedade, aquele que pode garantir os laços comunitários por meio de sua proximidade com o Estado. Além disso, a noção de sobrevivência, que Frazer herda da antropologia de Sir Edward Burnett Tylor, sugere que o culto vegetal seja o retorno periódico do verde, de um signo que se refere, ao mesmo tempo, ao mito de Perséfone e ao passado primitivo.

Por sua vez, Flávio de Carvalho possuía uma versão em inglês datada de 1933, composta de 756 páginas, publicada pela Macmillan, de Londres. Embora não haja comprovações da data em que Carvalho iniciou a leitura desse livro, sabe-se que o autor se interessara por Frazer muito cedo em suas pesquisas antropológicas, durante os primeiros anos de estudo na Inglaterra, como vimos anteriormente. O primeiro livro do escocês que aparece em seus escritos é o *Origens da família e do clã*, citado no relato de sua *Experiência nº 2* de 1931, e Frazer também esteve presente ocultamente em *O bailado do deus morto* de Carvalho⁹⁰. *Origens da família e do clã* se trata da versão resumida da obra monumental intitulada *Totemismo e exogamia* (1910), publicada em francês em 1922⁹¹ que, como veremos na terceira parte deste capítulo, compartilha alguns aspectos com *O ramo de ouro* e deixa vestígios na interpretação desse livro por Flávio de Carvalho.

⁹⁰ Como vemos pelo texto do bailado, publicado em 1973 com o ensaio *A origem animal de Deus*, o enredo trata de um retorno à sociedade totêmica e matriarcal após o assassinato da divindade animal, sobre a qual o antropólogo discorre em *Totemismo e exogamia*. Além disso, o título de um dos volumes da versão completa de *O ramo de ouro* é *O deus agonizante (The dying God)*, ao qual Flávio de Carvalho provavelmente se referia com o título dado ao bailado.

⁹¹ Utilizei-me neste texto da seguinte edição: *Les origines de la famille et du clan* (Paris: Paul Geuthner, 1922). No entanto, não pude localizar a versão que Flávio de Carvalho possuía.

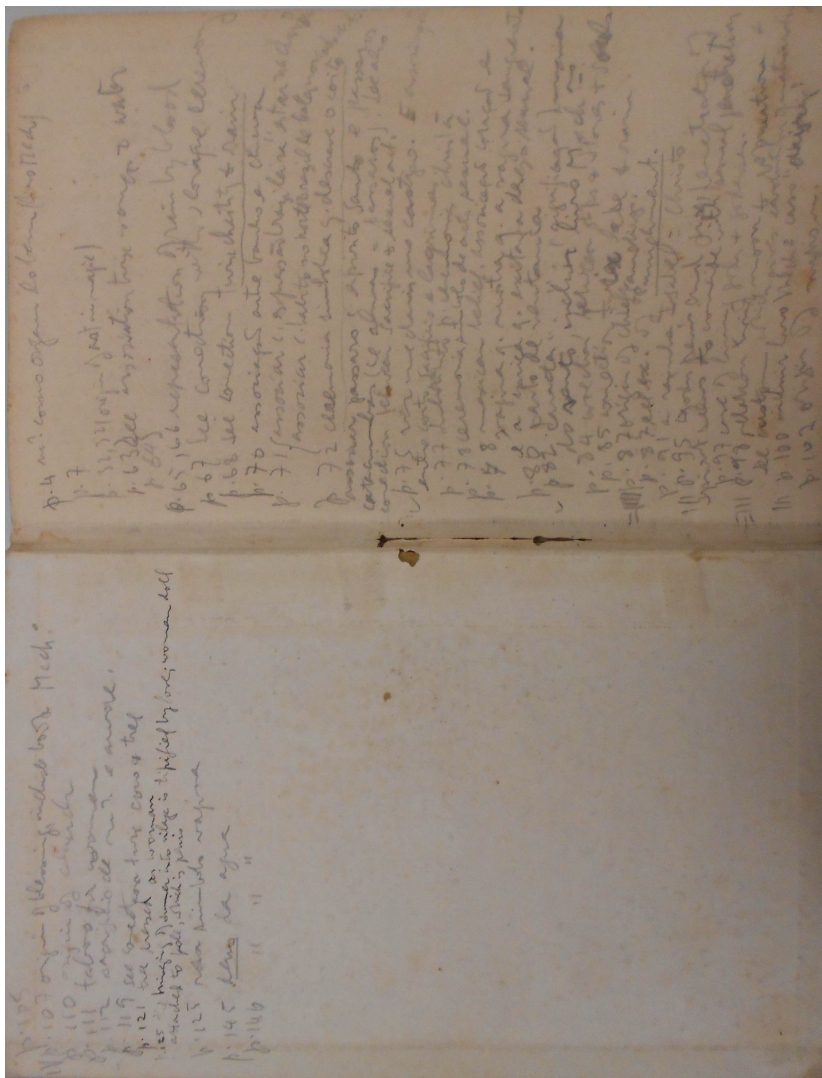


Figura 5: Contracapa da edição de *The golden bough* (1933) pertencente a Flávio de Carvalho

As marcas de leitura deixadas na contracapa do exemplar de Flávio (na figura acima) indicam uma afinidade com as reflexões sobre o matriarcado que fizera durante a década de 1930, que podem ser associadas aos interesses de autores como Roger Caillois, quem aproximava o coito e o sacrifício, a morte e a lubricidade. Transcreverei logo abaixo esses vestígios apenas para ilustrar o comentário acima⁹²:

[Primeira página da contracapa]

- p. 105 –
- p. 107 – origin of blessing include * Mech [Sugiro duas hipóteses acerca desse comentário. Carvalho pode se remeter ao livro inédito *O mecanismo da emoção amorosa*, de 1934-1938 (a mais provável) ou à *Epopeia de Gilgamesh*, citada por ele no datiloscrito desse livro. O mesmo vale para o comentário que se refere à página 4]
- p. 110 – origin of church
- p. 111 – taboo for women
- p. 112 – sacrifício de * e árvore
- p. 119 – see conection [sic] of * com a tree
- p. 121 – tree dressed as a woman
- p. 125 – the origin of a drummer into village is tipified [sic] by love; woman doll attached to pole, which is penis
- p. 125 – rosto símbolo da vagina.
- p. 145 – deus da água
- p. 146 – || || || [traços verticais que indicam a repetição de palavras]

[Segunda página da contracapa]

- p. 4 - * [mal] como origem do bem (livro Mech)
- p. 7
- p. 32-34 (origin of art in magic)
- p. 63 – See association * women t water
- p. 64
- p. 65, 66 – representation of rain by blood
- p. 67 – see connection with * ceremony

⁹² Quando não pude compreender a caligrafia de Flávio de Carvalho, optei por inserir um asterisco na lacuna correspondente ao termo. No mais, mantive as peculiaridades de sua escrita, mesmo quando apresentava erros de ortografia.

- p. 68 – see connection twin chastity to rain [grifo do autor]
- p. 70 – associação entre banho e chuva
- p. 71 – associar c/ a expressão brasileira “estar na chuva”
associar c/ hábito no norte Brazil de bater nos cadáveres
- p. 72 – cerimônia simbólica que descreve o coito. [grifo do autor]
Associar pássaro e espírito santo e pássaros catacumbas (e almas = pássaros). See also connection between sacrifice + sexuality.
- p. 75 – ver mecanismo castigo. E associação entre coito, sacrifício e lágrimas.
- p. 77 – substituto para cerimônia cristã
- p. 78 – cerimônia símbolo de ato sexual.
- p. 78 – Mexican belief. associação coração e vagina q. mostra q. a vagina sangrenta é a única q. exitava o desejo sexual.
- p. 80 – parto de ventania
- p. 82 – caráter || || || (significação) humana do santo inclusive livro Mech
- p. 84 – connection between sticks * stones + souls
- p. 84 – connection twix lake to rain
- p. 87 – origin of chief handing
- p. 87 – see ex. of punishment [grifo do autor]
- p. 91 – a rainha Isabel = Cristo
- p. 95 – Gods, penis and pipe, penetration of spirit seems to coincide with sexual penetration.
- p. 97 – case of living gods + goddesses
- p. 98 – relation twix moon to copulation *
see custom which gives evolution of matriarchy
- p. 100 – incluir livro Mech caso “dairy”[?]
- p. 102 – origin of modism

Também apresentando uma afinidade com a interpretação que Roger Caillou faz dessa obra de Frazer em *O mito e homem*, como se tornará claro em “Dança e genealogia”, o artista brasileiro acredita que a magia é um fenômeno que vincula a natureza à cultura e, por essa razão, perpassa a sua noção de história, marcada por um entendimento do tempo em cujo curso as formas jamais se consolidam, mas se transportam da moda aos acontecimentos, da aparência da natureza à arquitetura, da ferida ancestral da espécie à tela de pintura. Nesse

sentido, discorda da afirmação de Frazer no capítulo sobre a magia simpática de *O ramo de ouro*, segundo a qual a fé na magia seria um atributo “primitivo”, parte de uma crença falaciosa. Desse modo, o artista destaca a definição dada pelo antropólogo aos dois tipos de magia simpática, a homeopática e a contagiosa, na página 13 de seu exemplar e, seis páginas adiante, sublinha a seguinte passagem do livro:

As duas coisas são, meramente, os lados opostos ou os polos de uma grande e desastrosa falácia, *uma concepção equivocada da associação de ideias*. A feitiçaria é o polo positiva e o tabu o polo negativo dessa falácia. Se dermos o nome geral de magia ao sistema errôneo como um todo, tanto a teórica quanto a prática, então o tabu pode ser definido como o lado negativo da magia prática (FRAZER, 1933, p. 20 – grifo de Carvalho)⁹³.

A passagem em itálico está sublinhada por Flávio de Carvalho e, ao lado das três primeiras linhas desse trecho está escrito em letra de forma e em caixa alta: “NO”.

Será distinto o teor dos vestígios que deixa a leitura de Frazer na série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, como veremos em “O templo, o nome”, neste capítulo, pois o autor explora nesses textos especialmente a questão do poder associada ao culto da imagem, tanto na estética, quanto na política. A interpretação que figura nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” dialoga com o interesse de Mário de Andrade pelo culto vegetal, embora Carvalho se utilize da ambiguidade da linguagem como estratégia para desvirtuar o vínculo desse culto com a genealogia familiar e com a fundação dos territórios nacionais.

⁹³ “The two things are merely opposite sides or poles of one great disastrous fallacy, *a mistaken conception of the association of ideas*. Of that fallacy, sorcery is the positive, and taboo the negative pole. If we give the general name of magic to the whole erroneous system, both theoretical and practical, then taboo may be defined as the negative side of practical magic”.

PARTE II
 PERSÉFONE, DIONISO, O NÓ

Perséfone

[...] E o homem busca então se apropriar também dessas forças extranaturais, exorcizá-las ou conciliá-las. E assim, se nas culturas primitivas surgiu na forma de magia homeopática, mimética, o culto do vegetal, da primavera, Perséfone, o totem, e principalmente, por mais genérica, a noção de morte e ressurreição da terra, do sol, do boi, do bicho, do vegetal, do deus: isso deriva especialmente da imperfeição técnica da pecuária, da agricultura e das ciências naturais primitivas. [...]
 (ANDRADE, 2002, p. 32).

A ninfa Perséfone, conhecida em Roma como Prosérpina, evoca o subterrâneo e o pútrido, mas também o constante florescer, a transformação do meio; sendo luz e sombra, nascimento e morte – como nos recorda a leitura do mito por Sir James Frazer quem, antes de dedicar-se à antropologia, foi um estudioso de mitologia grega, preparando, em 1884, uma edição de Pausianas, do livro *Descrição da Grécia* (STOCKING, 1995). Em *O ramo de ouro*, Perséfone figura como parte de uma série de outros mitos da fertilidade (como o de Diana⁹⁴, o de Dioniso e o de Deméter) e é focada por Frazer a partir do poema *Hino a Deméter*, de Homero. Segundo Homero, Perséfone colhia flores quando foi levada por Plutão ao inferno; a sua mãe, Deméter, procurou a jovem por terra e mar até que soubesse pelo Sol o destino da filha. No reino de Plutão, Deméter afirma ao deus que não deixará o milho brotar, nem a cevada crescer até que Perséfone retorne. O deus do inferno aceita entregá-la; no entanto, lhe oferece sementes de romã para que Perséfone sempre volte ao reino de Hades. Ambas as deusas se tornam, como indicam os monumentos da antiguidade e as versões dos

mitos, personificações míticas do milho e da terra, respectivamente, semeados a cada inverno e trazidos de volta do túmulo durante a primavera (FRAZER, 1945). Segundo uma variante distinta, a jovem seria a filha de Zeus e de Estígia, a ninfa do rio infernal. Estando enamorada e noiva do belo Adônis, quando é raptada e punida por Hades após haver quebrado o jejum, passa a repartir o seu tempo entre a Terra e os infernos (GRIMAL, 1997).

De acordo com Luís da Câmara Cascudo, que investiga o mito com base nas *Metamorfoses* de Ovídio, Perséfone é a deusa dos infernos, companheira de Plutão (Hades) e filha de Júpiter (Zeus) e de Cibele (Deméter). Plutão se apaixona pela ninfa e a captura sob o testemunho e o consentimento de Júpiter, quem promete a Cibele que a filha retornará caso se conserve em jejum durante a sua estadia no Inferno. No entanto, Perséfone devora sete caroços de romã e é denunciada por Ascaláfio, o que impede que deixe definitivamente o reinado dos mortos, salvo durante os meses (seis ou três, dependendo da versão) da primavera (CASCUDO, 1985). Cascudo interpreta o mito ora em consonância com outros relatos que circundam a proibição alimentar, ora de acordo com a proximidade entre *fagos* e *fonos*, a alimentação e a fala.

O interesse de Mário de Andrade pelo mito de Perséfone já se demonstra em “Flor nacional”, texto publicado em sua coluna Táxi do *Diário Nacional* em 7 de janeiro de 1930, onde percebemos que o verde, Perséfone, serve para sustentar, como o folclore, uma noção autêntica de povo, vinculada a uma compreensão concreta e fixa desse elemento originário nas manifestações folclóricas das *Danças dramáticas do Brasil*. Em resposta a um concurso que pretendia determinar a rainha das flores brasileiras, o autor propõe que a vitória-régia seja a escolhida como símbolo nacional, que represente tanto um gaúcho como Getúlio Vargas, como o paraibano João Pessoa, e mesmo um catarinense comum. A sua escolha se sustenta por um dos critérios estéticos, o da beleza, que, como esclareceria mais tarde, predomina na arte desde os primórdios; esteve presente na arte grega delimitando as necessidades espirituais do indivíduo e, segundo as suas próprias palavras em “O artista e o artesão”, “é um ideal necessário à coletividade” (ANDRADE, 1963, p. 22). Mesmo quando acompanhada pela inquietação, pelo seu oposto, a beleza não deixa de ser uma forma de ascensão à natureza e ao divino. Por essa razão, o autor afirma que “primeiro foi a boniteza” que lhes chamou a atenção e, depois, a tranquilidade suscitada pelo calor e pela calma do rio onde repousava a flor, “aquele lagoão fechado em

pleno mato, sem um risco de vento”, como os Campos Elíseos, o paraíso da mitologia grega, onde os homens virtuosos repousavam dignamente após a morte, rodeados por paisagens verdes e floridas, o céu dos cristãos e muçulmanos. Por sua pureza e superfície perfeita, a vitória-régia se apresenta para ele como uma imagem uniforme que perfaz uma relação direta com o signo ‘flor’, pois não nos recorda a forma de um repolho, como uma rosa, nem se assemelha a um espanador, como o cravo. Mário faz, com esse comentário, uma sugestão muito diversa da que Carl Einstein havia oferecido com a noção de absoluto a partir da arte russa. Para o intelectual alemão, como veremos, o absoluto significava uma separação entre a imagem e o objeto representado, em favor do dinamismo da visão e da representação dos processos psíquicos (EINSTEIN, 2004). No entanto, de acordo com Mário de Andrade, a vitória-régia seria também caracterizada pela duplicidade – assim como a mata virgem não seria bela sem ser violenta para os modernistas, essa flor manteria um elemento negativo submerso, os espinhos que ferem a mão no toque, e teria um perfume desagradável, somente perceptível quando dela nos aproximamos:

Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor (ANDRADE, 1976 b, p. 184).

Ao considerar que a impureza do nacional encontra-se submersa, Mário de Andrade não vai tão longe quanto Georges Bataille, que leva ao extremo o caráter impuro da flor. Isso ocorre em “A linguagem das flores” (“Le langage des fleurs”), publicado na revista *Documents* em 1929, texto que vem acompanhado pelas fotografias tiradas por M. Blossfeldt, de flores de aparências fâlicas e grotescas, nada indicativas da beleza que Andrade encontrara na vitória-régia. Ao comentar a associação contagiosa entre a flor e o romance, Bataille recusa uma interpretação unívoca e alegórica da linguagem, de maneira semelhante a Carl Einstein no verbete sobre o rouxinol, publicado na mesma revista. A flor que desperta o amor, também evoca o riso para Georges Bataille, seguindo uma forma de contágio da mesma natureza. Essa relação entre a parte superior da flor e o amor, segundo o autor de *O erotismo*, parte do fato de que as flores são destinadas a procriar; no entanto, apenas a

corola é considerada com esse simbolismo, e não os órgãos reprodutores de fato. Desse modo, parece haver uma relação objetiva e inexplicável entre a flor e a beleza, verdadeira somente para a sua superfície, a corola; para Georges Bataille, essa relação não se sustenta, na medida em que a flor murcha assemelha-se a um esterco. Assim como a parte superior se torna um sinal de paz, a visão dos campos e da floresta contribui para o desenvolvimento das ideias de retidão e de justiça. A parte baixa, voltada para o Hades ou para o inferno, procura a escuridão e a podridão e demonstra, por sua vez, uma inclinação da flor ao crime.

Não pode restar dúvida: a substituição das formas naturais pelas abstrações geralmente empregadas por filósofos parecerá não somente estranha, como absurda. É provável, e razoavelmente insignificante, que os próprios filósofos tenham recorrido várias vezes, ainda que com repugnância, a termos cujo valor deriva da produção dessas formas da natureza, como quando tratamos de *baixeza*. Não há cegueira que interfira quando se trata de defender as prerrogativas da abstração. Aliás, essa substituição pode levar-nos longe demais resultando, primeiramente, em um sentimento de liberdade, de livre disponibilidade de nós mesmos em todos os sentidos, absolutamente insuportável para a maioria. E também num desprezo inquietante por tudo o que ainda é, graças a míseros subterfúgios, *elevado*, nobre, sagrado. Será que todas as coisas belas não se sujeitariam a se reduzirem a uma encenação [*mise en scène*] para tornar os sacrilégios mais impuros? E o gesto desconcertante do Marquês de Sade, trancafiado com os loucos – que teve as mais belas rosas levadas até ele apenas para tirar-lhes as pétalas e jogá-las no chorume de uma fossa – nessas condições, não teria tal gesto um impacto esmagador? (BATAILLE, 1929 b, p. 164)⁹⁵.

⁹⁵ “Il ne peut se présenter aucun doute: la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde. Il importera probablement assez peu que les philosophes eux-mêmes aient souvent dû recourir, bien qu’avec répugnance, à des termes qui empruntent leur valeur à la production de ces formes dans la

Perséfone não pode, portanto, ser apaziguada pela aparência, posto também dever ser compreendida como a emergência de uma força telúrica e dionísia que desabrocha imprevisivelmente, e não somente segundo os retornos cíclicos e periódicos. Parece ser essa segunda leitura a predominante em Mário de Andrade, bem como no poema de André Gide, que foi musicado por Stravinsky para o espetáculo *Persephone* representado em Buenos Aires e no Rio de Janeiro em 1936 e traduzido ao espanhol por Jorge Luís Borges para a revista *Sur*. A Perséfone de Gide é a origem, “a primeira manhã do mundo”, a “embriaguez da manhã”, o “raio nascente” e as “pétalas desbordando de licor”, que reina na superfície, os Campos Elíseos, diante da beleza de Narciso, a flor entre os dois mundos, inclinada ao Hades. Levada por Hades ao reino das sombras para ser a noiva dele, ela conhece a lentidão do tempo e a tristeza, enquanto recorda os sofrimentos e a espera do povo da superfície. Com nostalgia da terra da superfície, Perséfone devora a *fruta granada*, a romã (*granada* em espanhol, *grenade* em francês) que a impede de retornar senão na primavera, quando então emerge abruptamente, mas com regularidade, como uma pureza das profundezas do inferno:

Cada gesto te solta e tua dança é um idioma que propaga o abandono, a confiança e a fortuna. O raio se promete à pétala da flor. Na natureza tudo ri e se sacia de luz. Tu saltas até o dia (GIDE, 1936, p. 49)⁹⁶.

nature, comme lorsqu'ils parlent de *bassesse*. Aucun aveuglement n'embarrasse lorsqu'il s'agit de défendre les prérogatives de l'abstraction. Cette substitution risquerait d'ailleurs d'entraîner beaucoup trop loin: il en résulterait, premier lieu, un sentiment de liberté, de libre disponibilité de soi-même dans tous les sens, absolument insupportable pour la plupart; et une dérision troublant de tout ce qui est encore, grâce à de misérables élusions, *élevé*, noble, sacré... Toutes ces belles choses ne risqueraient-elles pas d'être réduites à une étrange mise en scène destinée à rendre les sacrilèges plus impurs? Et le geste confondant du marquis de Sade enfermé avec les fous, qui se faisant porter les plus belles roses pour en effeuiller les pétales sur le purin d'une fosse, ne recevrait-il pas, dans ces conditions, une portée accablante?"

⁹⁶ “Cada ademán te suelta y tu danza es un idioma que propaga el abandono, la confianza y la dicha. El rayo se promete al pétalo de la flor. En la naturaleza todo ríe y se sacia de luz. Tú saltas hacia el día”.

Assim Perséfone recupera finalmente as flores e o esplendor perdido, a semente que sempre germina, prospera e ri nos meses fecundos, retornando por fim às profundezas do inferno e ao povo que sofre (pela ausência dela, pela violência vivida na Europa de que a sua “fruta explosiva” seria um indício):

Teu destino é levar às sombras um pouco da claridade do dia, uma trégua aos seus incontáveis males, à sua miséria um pouco de amor. Se a primavera há de renascer, a semente deve resignar-se a morrer sob a terra, para reaparecer manhã em meses de ouro (GIDE, 1936, p. 53)⁹⁷.

Murilo Mendes resenhara, como Mário de Andrade, o espetáculo no Brasil, e o texto posteriormente recolhido por Murilo Marcondes em *Formação de discoteca*, que reúne os artigos publicados entre 1946 e 1947 no suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*. Mendes acredita que a violência primaveril e telúrica, característica das obras anteriores de Igor Stravinsky como a *Sagração da primavera*, não estaria mais presente no espetáculo de *Persephone* no Brasil. Isso se tornaria notável, por exemplo, na leitura que a escritora argentina Victoria Ocampo fizera do poema de André Gide durante a apresentação, de vitalidade pouco convincente:

A ilustre escritora argentina não cantava, não trilava, não enfunava o peito, não dava guinchos, o que evidentemente chateava a maioria do auditório, com saudades da *Traviata*, da *Norma* e de outras maravilhas parecidas (MENDES, 1993, p. 86).

A ópera, como observara Flávio de Carvalho em “Madona e Bambino”, surge com um fenômeno religioso, antes mesmo da pintura sacra, encobrindo as emoções primitivas do homem e as potências do começo. Essa arte tem início com as primeiras missas cantadas das igrejas católicas, onde os homens utilizavam a música para manter cada

⁹⁷ “Tu destino es llevar a las sombras un poco de la claridad del día, una tregua a sus males innumerables, a su miseria un poco de amor. Si la primavera ha de renacer, la semilla debe resignarse a morir bajo la tierra, para reaparecer mañana en meses de oro”.

vez mais serena a “fêmea”, apaziguar a fúria da sexualidade dela para que recordasse a imagem da Virgem cultuada na península itálica⁹⁸. Esse mesmo sequestro da sexualidade é apontado por Murilo Mendes na *Persephone* de Igor Stravinsky. Para o autor, Stravinsky conseguiu fazer emergir na sinfonia da *Sagração da primavera*, fruto da intelectualização de seu trabalho com os estudos na Europa e com as pesquisas sobre o Oriente, um elemento “primitivo” e bárbaro que não é o estrangeiro, mas aquilo que se encontra como força oculta na civilização. No entanto, em *Persephone*, o bárbaro seria infelizmente apaziguado pela cultura, a força e a violência dionísias são domadas pela retidão apolínea, restando-nos somente a corola da flor:

O elemento civilizador, entretanto, procura dominar o convite da destruição: já não mais dança de sangue, dança sexual, dança guerreira – mas Apolo consciente da sua claridade, serenamente branco, conduz as Musas no balé inefável. A cultura venceu, polindo as armas espirituais para o combate em que surgem novas tendências e novas possibilidades de transformação e desdobramento do espírito humano e do seu “demônio” artístico – vida nova, ritmos novos, uma nova manifestação do Espírito do mundo (MENDES, 1993, p. 89).

Ora, “Flor nacional” de Mário de Andrade inclina-se, também, para uma vertente apaziguadora do mito de Perséfone, quando torna o elemento belo, exposto na superfície, o preponderante na determinação da alegoria nacional. Além disso, nem mesmo a duplicidade da flor, entre a violência e a ternura, que muito relembra as aproximações de muitos modernistas como Brecheret, Abguar Bastos, Augusto Frederico

⁹⁸ “É bem provável que o canto à vagina e a declamação lírica sejam anteriores à manifestação pictórica, mesmo porque semelhante canto pode perfeitamente pertencer a uma época que indicaria o início do uso das cordas vocais. Em todo caso, parece que os processos da história se repetem em outras escalas, observando-se, na Itália, que o período de grande desenvolvimento da ópera deu-se no século XVII na Europa, o que mostra que a ópera levou de um a dois séculos para contaminar a pintura. Um exame da iconografia da Virgem desde os primeiros séculos da era cristã, revela que no início a “virgem” era uma mulher potente sem auréola, apenas uma representação simples do seu sexo [...]” (CARVALHO, 2005, p. 126).

Schmidt e de Raúl Bopp da floresta amazônica, nem as referências ao culto de Perséfone significaram um retorno ao matriarcado, pois Andrade encontrará em Dioniso a figura contraposta e dominante.

O verde e o folclore

Mário de Andrade pretendia preparar uma obra monumental sobre o folclore, intitulada *Na pancada do ganzá*, com os documentos recolhidos em suas viagens etnográficas pelo Brasil, principalmente na realizada entre os anos 1928 e 1929 ao Nordeste. Entre 1933 e 1934 trabalha na organização das notas e na sistematização dos cantos folclóricos recolhidos nesse mesmo período, bem como na apresentação da obra que se intitularia *Danças dramáticas do Brasil*. No entanto, esta somente ganha uma versão mais próxima da definitiva em um volume que o autor datou entre os anos de 1934 e 1942 (ALVARENGA, in: ANDRADE, 2002), o que indica que sofreu uma elaboração contínua, atravessando o amadurecimento da concepção de folclore para Mário e das reflexões sobre o “primitivo” e sobre o culto vegetal.

As danças dramáticas colecionadas por Mário de Andrade naquele momento, e organizadas por Oneyda Alvarenga nos anos 1950, seguem três correntes principais (a africana, a ibérica e a ameríndia) e derivam de três tradições básicas, nas quais as finalidades lúdica, religiosa e a beligerante (de confronto do “bem contra o mal”) se interpenetram: os cortejos, os vilhacianos religiosos e os brinquedos populares ibéricos, origens distintas que irão percorrer as danças movidas por um impulso primitivo comum. O “primitivo” aparece nessa obra como aquele que, “desprovido das defesas da técnica”, utiliza a magia para atuar na natureza e no ambiente ao seu redor – nos animais, minerais, vegetais, os quais possuiriam uma força superior à sua. Movido tanto pela “imperfeição técnica”, como pelo “temor supersticioso”, emprega a magia homeopática como procedimento para se apropriar, “domar”, “exorcizar” as forças naturais, presente no “culto do vegetal, da primavera, Perséfone, o totem” e na “noção de morte e ressurreição da terra, do sol, do boi, do bicho, do vegetal, do deus” (ANDRADE, 2002, p. 32).

Andrade concorda com Gilberto Freyre (no livro *Casa grande & senzala*, por exemplo), quem reforça um conflito racial e religioso nas cheganças, danças dramáticas de tradição ibérica que colocam em

atuação a rivalidade entre cristãos e mouros. Entretanto, para Mário de Andrade, tanto essa manifestação folclórica, como as danças do boi não podem ser esclarecidas com base no aspecto econômico das regiões onde aparecem, pois uma “explicação realista” não seria o suficiente para manter os laços coletivos. Nesse sentido, o boi já não representaria, por exemplo, o animal “historicamente básico da civilização nacional” (ANDRADE, 2002, p. 71) ou os pastoreios, mas a necessidade do alimento em si e o esforço de adquiri-lo. Da mesma maneira, as cheganças evocam os exercícios de guerra, por vezes de fundamento religioso, em que se envolviam os sistemas político-nacionalistas naquele momento e já não recordariam mais o conflito em que se basearam nos seus primórdios. Para Andrade, somente o mistério, a presença de um elemento “inexplicável”, traz a simbologia necessária “para se compreender a permanência de certas tradições de realidades distintas, na Coletividade” (ANDRADE, 2002, p. 71). O autor interessa-se, portanto, em recuperar a finalidade religiosa dessas celebrações brasileiras, o impulso místico que haveria movimentado a arte desde o seu princípio – como no caso da tragédia antiga, que surge com o culto vegetal de Dioniso, deus da parreira, do delírio, da dissimulação – e que persiste como uma necessidade de transcendência, como a presença permanente de um Deus: “O deus, explicação mística sim, é permanente, solúvel, porque pelo seu mistério e imensa vacuidade se presta pra justificar qualquer variante dum fenômeno vital.” (ANDRADE, 2002, p. 33).

Podemos afirmar que o livro de 1959 se torna a concretização do interesse de Andrade pela cultura popular, já presente nas viagens etnográficas da década de 1920, embora, naquele período, o autor declarasse que o levantamento dos documentos que fariam parte das *Danças* e de *Música de feitiçaria* (obra póstuma, também organizada por Oneyda Alvarenga) não se fundamentava em um interesse científico⁹⁹. Mais tarde, em um pequeno ensaio intitulado “Folclore”, Andrade procurou, por outro lado, distinguir esse campo de

⁹⁹ Segundo o autor escrevera em uma das entradas do diário *O turista aprendiz*: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore é hoje uma ciência, dizem... Me interesse pela ciência porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não, [sic] passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto” (ANDRADE, 1976 a, p. 233).

conhecimento da literatura e demonstrou a preocupação em torná-lo um saber científico.

Esse texto, escrito em 1942 e publicado somente em 1949 no *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, pertence a um contexto em que se buscava a homogeneização da cultura pan-americana. Talvez por essa razão Andrade afirme ser “imprescindível uma conceituação nova de folclore para os povos da civilização e cultura recentemente importada e histórica, como as da nossa América”. E acrescenta, ainda, que

essa conceituação nova tem de ser “científica”, pois que se o conceito europeu leva a encurtar de maneira ridícula e socialmente eficaz o que seja entre nós o fato folclórico, por outro lado a sua desistência tem levado a um confucionismo igualmente absurdo, fazendo certos autores aceitar como “folclore”, qualquer romance de cantador e qualquer peça urbana de autor (ANDRADE, 1998, p. 442).

O intuito de Mário de Andrade será, então, o de delimitar critérios seguros para abranger manifestações populares que serviriam para documentar o folclore nacional e distingui-lo do mero fato “popularesco”.

A categorização desse campo de saber não pode ser desatrelada da autonomização das artes e dos campos de conhecimento buscada pela modernidade. Não podemos nos esquecer, no entanto, que no caso de Mário de Andrade, condizente com o espírito predominante no modernismo brasileiro, a autonomia confunde-se com a homogeneização nacional e, por essa razão, o conhecimento surge para sustentar uma noção autêntica, a de povo, na qual a originalidade e o originário se confundem. Nesses termos, o povo representa uma singularidade análoga à do “primitivo”: ambos referem-se à *nação como verdade* e procuram tornar *positivo, concreto e fixo* o passado esquecido pela História em decorrência de fatores diversos, tais como a subjugação do indígena no momento da colonização, o seu silenciamento e a espetacularização da sua imagem durante a República e o Império nos museus e exposições antropológicas¹⁰⁰.

¹⁰⁰ O volume *Galerias do progresso* nos traz inúmeros exemplos nesse sentido. Segundo Rebecca Earle em “Monumentos e museus: a nacionalização do

A institucionalização do conhecimento deve ser assegurada pelo governo, de acordo com a perspectiva dominante no modernismo, e acompanha a criação de diversas instituições durante a década de 1930 como o Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, criado em 1935, a Sociedade de Etnografia e Folclore, vinculada ao Departamento, a Universidade de São Paulo, a Universidade do Brasil, a Escola Livre de Sociologia Política, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, inaugurado em 1937, o Instituto Nacional do Livro e o Museu de Belas Artes. Em especial, os dois primeiros órgãos mencionados estariam colaborando com o intuito defendido por Mário de Andrade em “Folclore”. Ao Departamento de Cultura se vinculam, ainda, a *Revista do Arquivo* e a Discoteca Pública, onde estavam reproduzidas canções e danças populares catalogadas por Mário de Andrade em suas pesquisas nas viagens etnográficas da década de 1920 e enquanto dirigia o Departamento. Não por acaso, a Universidade de

passado pré-colombiano durante o século XX” (“Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombiano durante el siglo XX”), a criação dos museus hispano-americanos entre as décadas de 1820-1830 esteve atrelada à necessidade de proteger os objetos arqueológicos recém-descobertos. Essas instituições demonstravam uma analogia entre os artefatos criados por povos como os astecas, incas e maias e um elevado grau de civilização que, no entanto, não vinha acompanhado por um respeito pelos descendentes desses indígenas na sociedade. Os antigos impérios formados pelos indígenas tornavam-se a herança dos estados crioulos e esses povos eram expostos e estudados em uma aproximação elitizada, pois os museus colaboravam para a formação de um nacionalismo que excluía a população aborígine (EARLE, 2006). Por sua vez, Jens Andermann, em “Espetáculos da diferença: a exposição antropológica brasileira de 1882”, afirma que o Brasil somente se torna moderno quando passa a reconhecer que o passado indígena se configura como a antiguidade do país, visto os povos nativos não serem propriamente reconhecidos como cidadãos nesse momento. A participação do indígena na sociedade passa a ser, desse modo, a de uma vida nua (o empréstimo da expressão é de Giorgio Agamben), *incluída na* e *excluída da* nação ao mesmo tempo, em uma tentativa pouco profícua de evitar o seu desaparecimento: “Considerando que, conforme o sugerido por Agamben, o abandono é a relação originária da lei à vida, poderíamos afirmar que a vida indígena ingressou na lei do Estado em termos exclusivamente negativos, ou seja, como uma vida que, em seu processo de ‘desaparecimento’, pudesse estar excluída de seus antigos ‘direitos de exceção’, sem que estes direitos fossem substituídos por conteúdo positivo algum (como, por exemplo, o direito à cidadania)” (ANDERMANN, 2006, p. 156).

São Paulo, instituição derivada dessa época, se vale de uma crítica literária atrelada a alguns dos valores defendidos pelo modernismo brasileiro, como o caráter nacionalista dessa vanguarda, o seu apelo social a partir de 1930 e a determinação da Semana de Arte Moderna como marco que inaugura esse movimento¹⁰¹.

Nesses termos, Mário de Andrade mostra-se muito mais afeito a um modelo de intelectual que estabelece uma relação de interioridade com o Estado como grande parte dos modernistas, entre os quais poderíamos citar Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e muitos outros. Vinculando-se ao Departamento, onde por fim acreditava poder realizar o seu intuito de catalogar o saber e as manifestações populares e dar-lhes o estatuto de ciência, o autor participa, de certo modo, do Estado. No entanto, essa proximidade não pode garantir a

¹⁰¹ Poderíamos citar dois exemplos nesse sentido, reconhecendo que, naturalmente, a afirmação acima não poderia homogeneizar o pensamento produzido na Universidade de São Paulo e sequer a obra dos autores mencionados nesta nota. Devemos acrescentar, todavia, que um caso emblemático nesse sentido é o de Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (publicado em *Cahiers d’Histoire Mondiale*, da UNESCO, em 1970 e, em 1973, no volume 1 da revista *Argumento*), em que o autor, concebendo o nacionalismo do movimento como uma necessidade de conscientização social, relaciona a consciência do subdesenvolvimento do Brasil à produção literária de cada período, mostrando a herança lukacsiana intrincada em seu texto. Candido caracteriza a noção de país novo (que iria até o decênio de 30) e de país subdesenvolvido estabelecida por Mário Vieira de Mello para a América Latina. Na literatura, o estatuto de país novo provocou interesse pelo lado exótico do Brasil e conferiu ao modernismo a “pré-consciência” do estágio de subdesenvolvimento do país, enquanto no nacionalismo compensatório do romantismo tinha-se apenas, para Candido, uma consciência amena do atraso. Já Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o modernismo* (1974), defende a existência de um projeto ideológico, do qual Mário de Andrade certamente esteve consciente, por trás do projeto estético do modernismo, voltado às alterações na linguagem literária. Para Lafetá, o decênio de 1930, sobre o qual recai o seu foco, foi a época de “amadurecimento” do modernismo, período no qual, já tendo lançado a semente para as inovações na linguagem, pela aproximação entre a escrita e a fala, por exemplo e, tendo publicado algumas de suas maiores obras (como *Macunaima*, de 1928 e *Memórias sentimentais de João Miramar*, 1924), os modernistas passaram a refletir sobre os efeitos da vanguarda e voltaram-se para as modificações que se faziam urgentes na sociedade, aliando a crítica social à revolução da linguagem.

existência de uma autonomia do papel exercido pelos intelectuais com relação ao aparelho de governo. O reconhecimento dessa falha resulta, para Mário, no abandono involuntário de alguns dos seus projetos (como o das *Danças dramáticas*), na entrega com pouco gosto ao trabalho na espécie de exílio que viveu no Rio de Janeiro e na vida pouco regrada que lhe debilitou a saúde¹⁰². Por sua vez, Flávio de Carvalho se situa no

¹⁰² Em pelo menos dois dos volumes de cartas que Mário de Andrade escreveu no período, os destinados a Paulo Duarte (*Mário de Andrade por ele mesmo*, 1977) e a Murilo Miranda (*Cartas a Murilo Miranda*, 1981), podemos perceber o quanto o fato de ter abandonado o serviço no Departamento e esses anos de trabalho para o governo de São Paulo foram prejudiciais ao escritor. O volume organizado por Paulo Duarte, editor e fundador da revista *Anhembi*, traça a trajetória institucional do autor de *Amar verbo intransitivo*, dos anos no Departamento de Cultura (1934-1937) – quando funda a Sociedade de Etnologia e Folclore, que ele mesmo preside –, das pesquisas do Laboratório de Fonética, do qual resulta o Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada. Mais tarde, quando vai morar no Rio de Janeiro sob a proteção de Gustavo Capanema, ministro da educação e amigo, torna-se professor de estética na Universidade do Distrito Federal e, em 1939, chefe de Seção do Instituto do Livro. Também no Rio de Janeiro, Mário de Andrade trabalha no Serviço do Patrimônio Histórico, com Rodrigo de Melo Franco de Andrade. A apresentação de Duarte às cartas, bem como o seu comentário sobre o serviço do Departamento da Cultura, reforçam o fato de que a bibliografia epistolar de Mário de Andrade pode servir como documento e como o *pathos* da memória dessa época, crescente nas alusões à decepção provocada pela exoneração do cargo por Mário de Andrade: “Daí o esforço deliberado de traçar estes comentários, evitando-se o mais possível a crítica ou a referência pessoal, atendo-se apenas aos documentos que possam estruturar o rascunho de uma rápida biobibliografia, a mais objetiva possível, porque, pelo menos por enquanto, não seria possível traçá-la sem a influência das recordações ou do conhecimento direto dessa notável figura de escritor e poeta que morreu de amor, o amor das coisas espirituais, que ele julgou malferidas e liquidadas num desses períodos de que está cheia a nossa história, de eclipses de inteligência, que obscurecem a crônica política de São Paulo e de todo o Brasil” (DUARTE, 1977, p. 18). Sabemos que a saída do cargo foi decorrência da ascensão de Getúlio Vargas ao poder (Duarte e Andrade eram, como grande parte dos modernistas, inclusive Flávio de Carvalho quando havia recentemente retornado ao Brasil, afiliado ao Partido Democrático) e que parte da decepção de Mário de Andrade vem em decorrência do novo governo.

Nas *Cartas a Murilo Miranda*, Mário de Andrade confia ao jovem editor da *Revista Acadêmica*, do Rio de Janeiro, o seu desapontamento com a guerra mundial, da qual procurava evitar notícias na imprensa, com algumas das

movimento como um “pensador nômade”, ao empregar procedimentos contrários à organicidade do Estado e não procurar representar o sujeito, nem apresentar-nos uma essência. Um exemplo nesse sentido é o da organização das suas reflexões em “Notas”, artigos em série que funcionam acefalicamente como os aforismos nietzscheanos.

A presença do culto vegetal no folclore brasileiro, segundo demonstram os documentos recolhidos por Andrade e as suas anotações no livro de Frazer, referem-se a esse saber popular como um elemento de resistência político-social. Na América Latina, o escritor dialoga com o estudioso nicaraguense Pablo Antonio Cuadra, que publica no *Boletín*

escolhas editoriais da revista e com a vida que levava nos seus anos finais, marcada pelo descuido que destinava à própria saúde. Em uma carta de 14 de julho de 1943, Mário de Andrade responde a Murilo Miranda acerca da intenção de dedicar um número da *Revista Acadêmica* à comemoração dos seus cinquenta anos, declarando que já morreu (ou, na hipótese mais otimista, renasceu) com a sua conferência de balanço do modernismo (“Movimento modernista”, de 1942) e se mostra melancólico quanto à possibilidade de celebrar o aniversário com os amigos, também em função de sua saúde: “E estou na maior perplexidade, não sei o que fazer. Minha intenção anterior era desaparecer nesse dia, ir pro lugar X sozinho e tomar sorumbaticamente um porre. O porre, o fígado proibiu. Mas o sorumbático ainda está de pé e mui provavelmente porei ele em exercício. Si minha mãe fizer muita questão de passar o dia comigo, obrigarei ela a desaparecer comigo sob os altos protestos magoados da minha tia-madrinha e dos manos” (ANDRADE, 1981, p. 143). Mais adiante discute a dificuldade de reunir os amigos, que se encontram em estados diferentes, e de se despedir deles ao final da festa. Sobre a homenagem da *Revista Acadêmica*, menciona que Miranda teria desistido por insistência sua, o que poderia significar, no entanto, que foi ingrato com relação ao intuito de Murilo. A razão se deve à decepção dos últimos tempos, a uma mudança de consciência que não se deu em prol da coletividade, como ele mesmo havia proposto no balanço sobre o modernismo, que não seguiu, também, o seu desejo de poeta: “É certo, Murilo, e aliás você bem sabe que sou um sujeito muito ‘organizado’ interiormente. Aquele meu verso aparentemente vaidoso ‘Eu trago na vontade todo o futuro traçado’ não é nenhuma literatura não, é verdade. Ou melhor: é parte da verdade, mas parte verdadeira. Eu não podia contar com certas mudanças de consciência e não podia adivinhar a mudança dos tempos. Eu não contava com um Departamento de Cultura, mudança dos tempos que tão drasticamente me mudou, nem com a mudança de consciência e conhecimento de mim que, sempre por influência do meu trabalho no Departamento, veio se processando através dessa ascensão, nessas etapas sempre dolorosas que foram o Discurso de Paraninfo e o *Movimento Modernista*. E enfim o *Café*” (ibid, p. 144).

del Folklore do Instituto de Cooperação Universitária de Buenos Aires o texto “Horizonte patriótico do folclore”¹⁰³ no qual defende, como Mário de Andrade em *O turista aprendiz* e no verbete “Folclore”, que o folclore manifesta a resistência do povo diante de contextos políticos que minam ou encobrem o elemento popular (CUADRA, 1940).

Além disso, Andrade apresentará em sua defesa do verde como o retorno do povo, da origem, uma afinidade com a noção de folclore progressivo definida por Antonio Gramsci, e retomada mais tarde pelo seu herdeiro intelectual Ernesto De Martino. Gramsci apontara no folclore, contemporaneamente a Mário de Andrade, a possibilidade de equilibrar a alta cultura (organizada e coerente) e a baixa cultura – caoticamente estratificada, anacrônica e subserviente com relação à cultura dominante. Ele propunha em *Literatura nacional*, por outro lado, a hegemonia das formas populares de expressão e se opunha a uma idealização romântica do folclore e à exaltação do seu caráter pitoresco, denunciados por Mário de Andrade no ensaio mencionado, sugerindo que o “primitivo” consistiria na manifestação de uma misteriosa “potência criadora”. Apesar de o folclore progressivo ser retomado por De Martino como uma alternativa para a naturalização dos estudos etnográficos proveniente da antropologia anglo-saxã, essa noção conserva características da doutrina das sobrevivências, como vemos na definição fornecida por Gramsci, em que o estudo da cultura popular é definido a partir de dois componentes temporais heterogêneos, um que consistiria em um aspecto tradicional e estagnado e o outro em um aspecto em circulação:

É verdade que existe uma “moral do povo”, entendida como um determinado conjunto (no tempo e no espaço) de máximas para a conduta prática e de costumes que derivam delas ou que as produziram; moral esta que é estreitamente ligada, tal como a superstição, às reais crenças religiosas: existem imperativos que são muito mais fortes, tenazes e eficientes do que os da moral “oficial”. Também nesta esfera deve-se distinguir diversos estratos: *os fossilizados, que refletem condições*

¹⁰³ Esse texto está marcado com a observação “verde” como o livro de Frazer e *A cultura primitiva* de Tylor, situada ao lado de um fragmento do *Cancioneiro de romances* (*Cancionero de romances*, 1550) de Martín Nuncio. Agradeço a Raúl Antelo pelo documento.

de vida passada e que são uma série de inovações frequentemente criadoras e progressistas, espontaneamente determinadas por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento e que estão em contradição (ou apenas diferentes) com a moral dos estratos dirigentes (GRAMSCI, 1986, p. 185 – grifo nosso).

Para Ernesto De Martino, quem reanima o debate sobre o folclore progressivo durante os anos 1940, após a publicação póstuma dos *Cadernos do Cárcere* de Antonio Gramsci a partir de 1948, os elementos arcaicos apontados por Gramsci devem emergir na reelaboração política do futuro. E, naquele contexto, a esquerda trabalha a hipótese de uma “democracia progressiva” impulsionada pela emergência das revoltas camponesas no sul do país e pela Frente Democrática Popular (PCI-PSI), derrotada, no entanto, nas eleições presidenciais pela Democracia Cristã (DC) na Itália.

Durante a viagem relatada em *O turista aprendiz* para o Nordeste brasileiro, Andrade encontra no “primitivo” anterior à técnica a tentativa de um projeto unificador semelhante. No entanto, nesse momento que antecede o contexto dos fascismos europeus, o autor entendia a emergência dos fenômenos totêmicos nos costumes nacionais (como as manifestações do boi) como parte do culto solar animista de Tylor – o de Guaracy, o Sol na mitologia ameríndia, cujos resquícios se apresentam nos catimbós, onde o sol é o reino superior, destino dos bons homens (ANDRADE, 1976 a). O culto solar, patriarcal, será substituído, durante o processo de organização das danças dramáticas, pelo culto matriarcal de Perséfone. Para Andrade, a *sobrevivência* do mito de Perséfone (a vitória-régia brasileira) predomina no uso da expressão “verde” encontrada nas cantigas dos costumes luso-brasileiros, nas letras que evocam o aparecimento de galhos, flores, ramalhetes e ervas, como veremos nos exemplos seguintes retirados das danças do boi.

As melodias do boi deixadas por Mário de Andrade e transcritas por Oneyda Alvarenga pertencem ao terceiro tomo das *Danças dramáticas do Brasil* e foram classificadas inicialmente como “Danças dramáticas colhidas do sul” e Bumba-meu-boi, onde se encontram as letras e partituras provenientes do Rio Grande do Norte (musicalizadas por Antônio Bento de Araújo Lima, Vilemão da Trindade e João

Sardinha), de Pernambuco e de Vassouras, no Rio de Janeiro; o Boi Surubi no Ceará; o Boi-Bumbá do Amazonas e de Belém, no Pará. As danças obedecem, ainda, uma estrutura básica e uma organização teatralmente lógica estabelecida por Mário de Andrade e semelhante ao que veremos, na última seção desta parte, se tratar de uma das atuações de sacrifício e ressurreição do homem-vegetal, proveniente do sul da França e narradas por Frazer.

As manifestações do Boi do Rio Grande do Norte têm início com a entoação de coros de abertura, que atuam como uma chamada ao público de suas casas para que veja a apresentação na praça: “(2) “Ôh de casa! Ôh de fora! / Mangerona quem ‘stá aí! / Ou é o cravo ou é a rosa, / Ou a flô do bugari.” (apud ANDRADE, 2002, p. 569). O boi é, então, oferecido por Mateus (personagem corpulenta, que portava um chocalho) ao dono da casa, chamado por ele de “sinhozinho”. Na “Primeira loa do contramestre”, ainda na variante do Rio Grande do Norte, é o sol que colore a paisagem para o trabalho e ilumina as flores no nascer do dia: “Pèrdi tudo quanto fiz / Cum a minha mão direita! / Nasce o Só pintando flores / Na mais dilicada rama, / Pidindo graças ao dia / Pra vê a luiz de quem ama [...]” (ANDRADE, 2002, p. 579).

Na variante de Bom Jardim, há uma passagem em que Mateus e Birico (personagem que utiliza uma máscara peluda, entre leão e gato) recolhem dinheiro do público, quando entoam uma cantiga em cuja letra o nascimento da Virgem Maria segue também a lógica vegetal: “Do tronco nasceu a rama, / da rama nasceu a flô / Da flô é que nasceu Maria, – Ôh meu Deus! – Mãe de nosso Redentô” (ANDRADE, 2002, p. 590).

Por sua vez, nas cantigas-de-roda de Isidora, a mulher do gigante (Isidora Maria da Conceição Pia), deixada a sós pelo boi, dá nós em fitas da cor verde, supostamente para atrair maridos para as jovens que aparecem nas letras: “(2) Dei um nó na fita verde, / E outro na verde fita, / Tenho ôtro pra dá, / – Ôh mana! – / Na morena mais bunita!” (ANDRADE, 2002, p. 602); “(3) Deu um nó na fita verde / E outro na verde rama, / Tenho outro pra dá, / – Ôh mana! – / Na morena que me ama!” (ANDRADE, 2002, p. 602).

No entanto, ainda nas cantigas-de-roda de Isidora, a superstição também aparece associada a uma tentativa de apreender o tempo com a fita, para estender o dia: “Eu só quiria pudê / Fazê o dia maió, / Dava um nó na fita verde, / Prendia o raio do Só, / Iáíá! / (Refrão)” (ANDRADE, 2002, p. 603). Mais adiante, no 2º Aboio de Fontes, parte do Rito do

Boi, o verde transmuta-se no alimento ofertado ao boi que entra em cena: “(2) Boi Ispaço munganguêro, / O que é que meu boi come? / A fôia do fêjão-verde, / A a [sic; E a?] rama do mata-fome” (ANDRADE, 2002, p. 622), e as flores decoram a sua cabeça: “Boi Ispaço pintadinho, / Ramaiête de fulô, / Bota a cabeça na tolda, / Venha vê o seu sinhô!” (ANDRADE, 2002, p. 622).

Já no Bumba-meu-boi de Pernambuco existem algumas figuras singulares que, embora não sejam descritas com a mesma cor, personificam a aparência vegetal. É o caso do “pinicapau”, cuja fantasia consiste em “um tambor de esteira com um pano branco no lugar da pele”, onde um homem se oculta; “do meio do pano sai pro alto”, ainda, “um pau em que um passarinho, Pinicapau, de pano sobe e desce aos pulinhos” (ANDRADE, 2002, p. 644). Além disso, o verde torna a aparecer nas canções da “Segunda despedida”, que sucede o funeral do boi, ora se tornando a cor que refresca o calor do sertão – (9) “Quando eu vim de Goianinha, / Vinha morrendo de sede, / Lavandêra me deu água, / No gômo da cana verde.” (ANDRADE, 2002, p. 667) –, ora significando o engano da esperança, uma frustração:

(8) De que serve um pingo dagua / Dento dum rio corrente / De que serve um amô firme / Fóra da vista da gente // Tudo que é verde no mundo / Eu desejava queimáa, / O verde é isperança, / Tô cansado de isperáa! (ANDRADE, 2002, p. 667).

O nó

Um dos princípios de magia recuperados por Mário de Andrade da antropologia inglesa, tanto da obra *O ramo de ouro* de Sir James Frazer, como de *A civilização primitiva* de Edward Burnett Tylor, é o amarrilho mágico; Andrade traça um paralelo entre o amarrilho e os costumes nacionais nas *Danças dramáticas do Brasil*. Como se pode perceber pelos destaques dados aos textos na sua passagem por esses livros, bem como pelo próprio intuito de valorizar o caráter religioso das danças que foca em sua obra monumental, Mário de Andrade evoca com o nó a imagem dos laços entre as diversas regiões, uma uniformidade que se sustenta com as necessidades sociais em comum entre elas, em maior ou em menor medida. Nesses termos, o nó funciona como mais

uma metáfora para a tentativa de garantir a união comunitária, por meio da relação intensa que o povo estabelece com o soberano (o chefe imperial, o rei “primitivo”, o presidente da nação).

Como Andrade esclarece na introdução às *Danças dramáticas do Brasil*, o nó da “fita verde”, da “verde rama”, está presente no país em costumes que geralmente funcionam como medidas paliativas contra as necessidades econômicas que surgem da submissão da propriedade e da produção agrícola ao Estado. O primeiro deles, relatado por Nina Rodrigues, Saint Hilaire e Carlos Oliveira, aparece nas regiões brasileiras menos abastadas e se manifesta no repertório das danças e entre os cantadores como uma forma de pedir dinheiro, no Norte e no Nordeste do país, e nas “Despedidas de maldizer”. Em geral, são dados nós em um lenço, que é então oferecido ao público para que seja devolvido com dinheiro – ação motivada, segundo os autores, por uma “esperança de comer e beber” (ANDRADE, 2002, p. 64-65).

Contudo, essa tradição não está presente em Portugal com o mesmo significado, pois o hábito nesse país se assemelha mais propriamente ao “amarrilho mágico” relatado por Frazer em *O ramo de ouro*. Segundo Andrade, dá-se o nó e prende-se o ar, com o intuito de se fixar ou de se apreender um malefício ou um benefício, estagnando-se, assim, o poder mágico deste e permitindo que retorne sempre que desejado:

Mesmo sendo uma generalização de costume feita aqui no Brasil, por cantadores profissionais e dançarinos de bailados, eu tenho a imaginação de que isso se prende ao costume do Amarrilho Mágico, perseverado em muitas das nossas práticas supersticiosas de princípio exorcítico, consistindo em dar nó, fazer um amarrilho até apenas no ar, com barbante, fita, pano, folha, rama, palha, simulando que se amarrou qualquer malefício, ou benefício, e ele fica preso, não podendo mais fugir ou agir. O verbo “amarrar” é empregado neste sentido e outros idênticos, na feitiçaria negra, pelo menos carioca (ANDRADE, 2002, p. 65).

O autor retira o exemplo do sentido para o verbo “amarrar” de um samba carioca, cujo refrão diz “Se o feitiço não de pegar, / Os santos vão te amarrar!” (ANDRADE, 2002, p. 65).

Na rapsódia *Macunaíma*, o amarrilho é empregado como um procedimento mágico por Maanape, feiticeiro e irmão mais velho do herói. No capítulo intitulado “Tequeteque, chupinzão e a injustiça dos homens”, Macunaíma passa por uma série de dissabores, que começam quando adoece de febre e sarampo, e de desenganos, provenientes da sua tentativa de levantar recursos para ir à Europa recuperar a Muiraquitã (o amuleto verde) de Venceslau Pietro Pietra. Além de outras injustiças sofridas pelo personagem, por fim ele se depara com um “macaco mono”, que partia “coquinhos baguaçu” entre as pernas com uma pedra. Quando o herói pergunta o que fazia, o macaco responde que quebrava os próprios “toaliquiçus” (os testículos) para comer; Macunaíma é desafiado, então, a fazer o mesmo, mas a ação tem consequências fatais para ele. O seu cadáver apodrecido e parcialmente devorado por formigas é levado por um advogado para a pensão e reanimado por Maanape com um feitiço:

Maanape chorou muito se atirando sobre o corpo do mano. Depois descobriu o esmagamento. Maanape era feiticeiro. Logo pediu emprestado pra patroa dois cocos-da-Baía, amarrou-os com nó-cego no lugar dos toaliquiçus amassados e assoprou fumaça de cachimbo no defunto do herói. Macunaíma foi se erguendo muito desmerecido. Deram guaraná para ele e daí a pouco matava sozinho as formigas que inda o mordiam. [...] (ANDRADE, 2008, p. 148).

Em linhas gerais, no livro de Frazer o amarrilho mágico consiste num procedimento para controlar a natureza por meio da magia imitativa. Os Iacutos, por exemplo, costumavam pegar uma pedra, encontrada no interior de algum animal marinho, enrolar crinas de cavalo ao redor desta e amarrá-la a um bastão; esse objeto era então chacoalhado enquanto se proferia um encantamento para a brisa soprar. Para que o efeito se prolongasse por nove dias, era necessário mergulhar a pedra em sangue e ofertá-la ao sol (FRAZER, 1945). Já na Escócia, as feiticeiras costumavam tornar o vento mais forte mergulhando na água um trapo, batendo com ele em uma pedra, enquanto proferiam os seguintes versos: “Eu bato esse trapo nessa pedra/ Para levantar o vento

em nome dos demônios / Não devo deitar até que deseje novamente.” (FRAZER, 1945, p. 80 – grifo do autor) ¹⁰⁴.

Como vemos nas passagens sublinhadas por Mário de Andrade na sua edição, outros costumes eram difundidos entre os povos nórdicos. Os magos finlandeses, por exemplo, vendiam ventos para os marinheiros que tiveram as embarcações atravancadas no percurso. O vento era apreendido em três nós; quando o primeiro era desfêito, libertava-se um vento moderado; caso se desfizesse o segundo, se daria um vendaval e, se fosse o terceiro, um furacão (FRAZER, 1945, p. 81; FRAZER, 1923, p. 76). De fato, os estonianos acreditavam no poder mágico dos vizinhos do norte e, por isso, atribuíam aos finlandeses os ventos vindos do norte e do nordeste, que poderiam trazer, no fluxo, inflamações reumáticas. O mesmo hábito de atar o vento com um nó ou mais esteve presente, como observa Frazer, entre os povos da Ilha de Shetlands:

A arte de amarrar o vento com três nós, de forma que, quanto mais desfizemos os nós, mais o vento se torna violento, foi ofertada aos mágicos de Lapônia e às feiticeiras de Shetlands, de Lewis e da ilha de Man. Os marinheiros de Shetlands ainda compram os ventos sob a forma de lenços ou de fios amarrados por velhas mulheres que têm a pretensão de dominar as tempestades. Dizem que existem velhas feiticeiras em Lerwick que vivem, ainda hoje, da venda do vento. Ulisses recebeu os ventos de Éolo, seu rei, em uma bolsa de couro (FRAZER, 1923, p. 76) ¹⁰⁵.

¹⁰⁴ “*I knok this rag upone this stane / To raise the wind in the divellis name, / I shall not lye till I please againe*”. A passagem aparece no original grafada com uma forma antiga de escrita.

¹⁰⁵ “L’art d’attacher le vent en trois nœuds, de sorte que plus on détache de nœuds, plus le vent prend de violence, a été prêté aux magiciens de Laponie et aux sorcières des Shetlands, de Lewis et de l’île de Man. Les marins des Shetlands achètent encore les vents sous la forme de mouchoirs ou de fils noués, à des vieilles femmes qui prétendent régler les orages. On dit qu’il y a de vieilles sorcières à Lerwick qui, encore maintenant, vivent de la vente du vent. Ulysse reçut les vents d’Éole, leur roi, dans un sac en cuir”.

Essa passagem vem acompanhada pelo seguinte comentário com a caligrafia de Mário de Andrade: “Lembra a noite presa dentro de um caroco de fruta. A caixinha de Pandora”.

Por sua vez, o artista Flávio de Carvalho personificou os rituais de controle mágico do vento em sua leitura de *O ramo de ouro*, conferindo-lhes atributos como a sexualidade. Isso nos leva à conclusão de que a magia também fornece ao inorgânico as propriedades orgânicas, de modo que o meio reproduz as características de um indivíduo, em uma sorte de mimetismo invertido. Os ventos e tempestades podem ser, observa Frazer em seu livro, um espírito cruel que se aproxima. Por essa razão, os esquimós de Point Barrow, no Alasca, armavam estratégias para aniquilar esse espírito maligno; de acordo com uma delas, destacada por Carvalho ao lado do comentário “significado sexual do vento” (*sexual meaning of wind*), as mulheres espantavam o demônio de suas casas cortando o ar com uma clave. Além disso, os homens ateavam fogo ao vento e cobriam o demônio com uma pedra (FRAZER, 1933, p. 82; FRAZER, 1945, p. 82). Já os índios Lengua, do Gran Chaco, arremessam varas quando percebiam a passagem de um furacão, com intuito de aniquilar o demônio. Flávio de Carvalho escreve na lateral desse trecho o seguinte comentário: “significado humano do vento” (*human meaning of wind*) (FRAZER, 1933, p. 82).

Vale mencionar que a função do costume do “amarrilho mágico” também esteve presente em *A cultura primitiva*, de Edward Burnet Tylor, onde aparece com um sentido diverso. Mário de Andrade, que possuía a tradução francesa dessa obra¹⁰⁶, escreveu na página 138 do primeiro tomo o seguinte comentário: “Princípio do nó amarradas”, ao qual acrescentou esta nota de rodapé: “(1) Ver pg 137 os processos da corda”, com referência a este fragmento, destacado de seu exemplar:

Do mesmo modo, o vidente moderno pretende sentir, por simpatia, as sensações de uma pessoa ausente quando se comunica com ela, através de uma mecha de seus cabelos ou de qualquer outro objeto que tenha com ela entrado em contato. A ideia de juntar dois objetos com uma corda para estabelecer uma comunicação material ou moral

¹⁰⁶ TYLOR, Edward B. *La civilisation primitive*. Trad. Pauline Brunet. Paris: Ancienne Librairie Schleicher, 1920.

foi colocada em prática em diferentes partes do mundo [...] (TYLOR, 1920, p. 137)¹⁰⁷.

O fragmento pertence ao capítulo em que Tylor trata da sobrevivência na cultura, no qual analisa um princípio mágico de bruxaria, semelhante à magia contagiosa de que James Frazer tratará mais tarde em *O ramo de ouro*, segundo a qual dois objetos que uma vez estiveram em contato continuam atuando entre si mesmo a distância. Para Tylor, os hábitos “primitivos” devem ser compreendidos com base na “associação de ideias”, provenientes de atitudes humanas pouco racionais, que se transmitem das culturas “inferiores” às “superiores”. Assim como os negros se valiam dos fetiches ou das roupas usadas de um doente para curá-lo, e o clarividente moderno se comunicava com os mortos utilizando as mechas desses cadáveres, a corda parte de um princípio semelhante, mas procura manter o contato entre os objetos apesar da distância, criando, assim, uma sorte de série que aproxima elementos distintos. Isso se daria, por exemplo, quando um feiticeiro suga a ferida de um doente na Austrália, ou situa um novelo sobre a casa do inimigo para sugar o sangue deste. Outro exemplo vem de Ostyak, e se refere ao ritual de sacrifício de uma rena em benefício de um doente. Este ritual consiste em amarrar uma linha ligando o animal que é ofertado ao indivíduo enfermo, para que o efeito do sacrifício seja garantido (TYLOR, 1920; IDEM, 1958).

Poderíamos compreender o nó como uma sorte de “mecanismo de captura”, utilizando-nos da expressão de Deleuze e Guattari (2005), que garante a permanência do povo nos limites do Estado, do qual nem mesmo o trabalho intelectual pode escapar. Segundo esse princípio, existe somente o que está dentro do território, sob os auspícios e cuidados do soberano; no entanto, esse mecanismo de inclusão se dá de forma não homogênea, na medida em que o vínculo se torna ainda mais forte quando pautado em uma falta material que, por não encontrar resolução possível com o trabalho, se vale da arte e dos hábitos como meios de expressão e de fuga.

¹⁰⁷ “De même encore le voyant moderne prétend sentir, par sympathie, les sensations d’une personne absent, s’il est mis en communication avec elle, au moyen d’une boucle de ses cheveux ou de tout autre objet ayant été en contact avec elle. L’idée qu’en joignant deux objets avec une corde l’on peut établir une communication matérielle ou morale a été mise en pratique dans différentes parties du monde. [...]”.

Dioniso, o boi

É justo nos bailados mais próximos das culturas primitivas, nos Congos de origem negra, nos caboclinhos de inspiração ameríndia, e nos reisados e cordões de bichos de sobrevivência do culto animal, que se dá morte e ressurreição. A importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, da mourama na conquista de terras, deu ao boi, ao chefe, ao mouro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, e sempre simbólico, que foi o convite à criação das danças dramáticas. Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização. (ANDRADE, 2002, p. 33)

Segundo nos relata Frazer (1945), Dioniso, o Deus do vinho e do êxtase, surge na mitologia e na placidez helênicas como um estrangeiro, e os rituais em sua homenagem se caracterizavam pelos excessos dessa bebida alcoólica e por danças selvagens. Dioniso era também uma divindade das árvores em geral, especialmente da videira e do pinheiro, de modo que por vezes era designado na Grécia como “Dioniso da árvore” e era considerado o patrono das árvores cultivadas em Atenas, por exemplo, onde recebia sacrifícios para que essas produzissem frutos com prosperidade (FRAZER, 1945). Tornou-se recorrente na mitologia, ainda, reconhecê-lo segundo uma forma animal, em especial a de touro ou a de bode (de onde se origina o termo tragédia, *tragos*, como nos recorda Aristóteles na *Poética*) e os seus rituais encenavam a morte violenta desse deus por meio do sacrifício desses animais. De acordo com o poeta Nono de Panópolis (Nonnus), citado por Frazer (1945), Dioniso era o filho de Zeus, divindade suprema do Olimpo, atacado e dilacerado por Titãs enquanto assumia a forma de touro; em algumas versões, é filho de Zeus e de Deméter, e a sua mãe reúne os seus pedaços após o sacrifício trazendo-o à vida novamente.

O boi será interpretado por Mário de Andrade por meio da imagem de Dioniso, que compreende segundo a metamorfose do culto

vegetal em culto animal, segundo os mesmos princípios que fundamentam a adoração ao sol. Podemos perceber, a despeito das referências a Perséfone (o verde), o predomínio de uma imagem patriarcal como ocorre nos cultos solares, que asseguram a união em torno de um único princípio gerador e a criação de um sistema, sustentado pelas amarras entre os seus elementos diversos. Por essa razão, o autor das *Danças dramáticas* anota o seguinte comentário em seu exemplar de *O ramo de ouro*:

(1) Mostrar pois que o culto do Boi, no Bumba, não tem nada que ver com os bois do culto solar e outras bobagens. É a transformação do culto vegetal em culto animal (a anotação está em FRAZER, 1923, p. 282).

O comentário se inclui na passagem em que Frazer trata do Pentecostes nos estados alemães da Saxônia e Turingia. Nessa região, havia uma cerimônia chamada “afugentando o homem selvagem do arbusto / bosque” [*chasing the Wild man out of the bush / Wood*], que consistia em cobrir um jovem com folhas ou musgo que, em seguida, se esconderia na floresta para ser “caçado” por outros jovens. O “homem selvagem” recebia tiros de festim e, então, se fingia de morto, até que fosse “curado” ao receber uma falsa sangria de outra personagem¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Amadeu Amaral Júnior, em “Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris”, publicado pela primeira vez na *Revista do Arquivo Municipal* em 1940 (e reproduzido por Câmara Cascudo em *Antologia do Folclore Brasileiro*, cuja primeira edição é de 1944) relata duas variantes do boi que demonstram uma semelhança com o episódio de “caça ao homem selvagem”, como observara Mário de Andrade em sua leitura. Segundo o autor, no interior de Pernambuco (nos municípios de Flores e Triunfo), os reisados começam na época do Natal e se prolongam até dezembro. Eles terão como principais personagens o Rei (com a sua coroa de espelhos e vestuário de lata), a Burrinha (feita de balaio, com uma cabeça de burro), Ema (com saia armada e cabeça de madeira), os Mateus (pretos ou caboclos, com máscaras de carnaval, barbas e bigodes grandes) e o boi, cujo esqueleto deve ser feito de cipó para sustentar uma cabeça de verdade, com os chifres. O cenário é o de uma sala grande enfeitada com bandeiras, onde entram as personagens dançando junto ao Rei silencioso. Aparece então um emissário que comunica ao Rei que haverá uma guerra, que acontece durante o canto das personagens. O Boi apresenta-se finalmente dançando e confrontando os Mateus; um deles, bate na cabeça do animal que deve fingir-se de morto. Aparecerá o Médico que introduz a sua mão debaixo da cauda do Boi, de onde

Diversas outras indicações no exemplar de Mário de Andrade – seja por meio da anotação de expressões como “Imperador – proclamação” (in: FRAZER, 1923, p. 121), “Bumba” (in: FRAZER, 1923, p. 119), “fogo – Bumba” (in: FRAZER, 1923, p. 186), “Imperador criança” (in: FRAZER, 1923, p. 120)¹⁰⁹, ou simplesmente “imperador” apontam para uma interpretação do boi como chefe de governo.

A comparação entre a divindade da mitologia grega e o touro se sustenta nos rituais mencionados e na analogia, ou seja, na simpatia criada pela proximidade formal entre essas duas imagens. Seguindo esse raciocínio, Andrade escreve “Bumba” ao lado da seguinte passagem de sua edição do livro do antropólogo escocês:

Uma característica do lendário personagem Dionísio, que à primeira vista quase não aparece associado à sua natureza de divindade vegetal, é a que concebemos e representamos frequentemente sob uma forma animal, notadamente a forma, ao menos quanto aos chifres, de um touro. É desse modo que falamos dele como “nascido de uma vaca”, “touro”, “com forma de touro”, “com cara

retira um embrulho de lenços que joga para a assistência, que lhes amarrará dinheiro antes de retorná-los. Por fim, as figuras cantarão para ressuscitar o Boi: “Nisto o boi dá um urro, levanta-se e mete-se num quarto próximo. Lá fica o seu esqueleto e a figura volta para continuar na dança. A Burra e a Ema também aparecem e dão, por sua vez, motivo a episódios” (AMARAL, in: CASCUDO, 1971, p. 653). Em uma versão do Bumba-meu-Boi narrada pelo autor, no município de Guimarães, no interior do Maranhão, o boi tem o fígado roubado para alimentar a gestante Catarina, esposa do “pai Francisco” e, depois de uma discussão entre as demais personagens em busca do culpado pela morte do animal, este é reanimado pelo Médico: “O Bumba-meu-Boi termina pelo casamento de Pai Francisco com a Catarina. O Padre faz o casamento. Logo após o casamento o capataz faz a ressurreição do Boi. A Ema, o Cachorro e o Urubu aparecem com a intenção de comer o Boi. Os rapazes que aparecem em Guimarães e São Bento, talvez sejam os Mateus. Apresentam-se com um peitilho de lantejoulas e fitas no chapéu. Levam na mão um maracá, ou seja, um chocalho de flandres com chumbos ou pedrinhas. Os rapazes tiram do chapéu as fitas rosas, que oferecem às moças. As que aceitam devem pagar prendas” (AMARAL, in: CASCUDO, 1971, p. 660).

¹⁰⁹ Possivelmente, Mário de Andrade se referisse com as suas marcações à Festa do Divino, que segundo Amadeu Amaral trata-se da única comemoração onde encontramos “Rei e Rainha”, “Imperador e Imperatriz” (AMARAL, in: CASCUDO, 1971).

de touro”, “com testa de touro”, “com chifres de touro”, “carregador de chifres”, “com dois chifres”, “chifrudo”. Acreditávamos que ele aparecesse, ao menos algumas vezes, como um touro. As suas representações eram sempre, como em Cízico, fabricadas em forma de touro ou com os chifres desse animal; e o penteávamos com os chifres. Encontramos os exemplos de Dionísio chifrudo entre os monumentos da antiguidade que resistiram. Em uma estatueta, o vemos coberto com uma pele de touro, com a cabeça, os chifres e os cascos levantados atrás dele. Nós também o representamos como uma criança com cachos de uva ao redor da testa e uma pele de bezerro, da qual saem os chifres, colocados atrás de sua cabeça (FRAZER, 1923, p. 371)¹¹⁰.

Não devemos nos esquecer de que, em 1880, Sir James Frazer é convidado pelo seu mestre Robertson Smith a colaborar com a *Enciclopédia britânica* com o ensaio “Tabu e totem” que dará, por fim, origem à obra *Totemismo e exogamia*, publicada em 1910. Essa obra, como sabemos, será utilizada por Sigmund Freud em *Totem e tabu* (1913), quem se vale especialmente da teoria do totemismo formulada por esses dois autores para encontrar um equivalente entre o sistema de organização social totêmica e o complexo de Édipo, bem como outros complexos neuróticos fundamentados, especialmente, na relação de submissão e espelhamento entre o indivíduo e a figura do “pai”.

¹¹⁰ “Un trait du personnage légendaire de Dionysos qui, à première vue, paraît mal s’allier à sa nature de divinité de la végétation, est qu’on le concevait et représentait souvent sous une forme animale, notamment sous la forme, ou du moins avec les cornes, d’un taureau. C’est ainsi qu’on parle de lui comme de ‘né d’une vache’, ‘taureau’, ‘à forme de taureau’, ‘à face de taureau’, ‘au front de taureau’, ‘aux cornes de taureau’, ‘porteur de cornes’, ‘à deux cornes’, ‘pourvu de cornes’. On croyait qu’il apparaissait, au moins quelquefois, comme un taureau. Ses images étaient souvent, comme à Cyzique, fabriquées en forme de taureau, ou avec les cornes de cet animal; et on le peignait avec des cornes. On trouve des types du Dionysos cornu parmi les monuments de l’antiquité qui ont survécu. Sur une statuette, on le voit revêtu d’une peau de taureau, la tête, les cornes et les sabots pendant derrière. On le représente aussi comme un enfant avec des grappes de raisins autour de son front et une peau de veau, de laquelle sortent des cornes, attachée derrière sa tête”.

Embora seja este talvez um dos ensaios mais conhecidos do psicanalista vienense, e possivelmente o mais citado pelos modernistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Flávio de Carvalho, vale fazermos uma recapitulação para compreendermos como a leitura de *O ramo de ouro* por Mário de Andrade apresenta um débito com as teses freudianas de 1913. Segundo a reconstituição realizada por Freud, a união entre os clãs nas sociedades totêmicas se sustenta por meio de linhagens derivadas de um antepassado comum, o totem, que via de regra é “um animal [...] que mantém relação peculiar com todo o clã” (FREUD, 1996, p. 22), ao passo que a exogamia é uma lei que proíbe as relações consanguíneas. Frazer elabora essa questão de maneira distinta em *O ramo de ouro*, quando sugere que o culto à árvore nas sociedades que analisa deriva do fato de cada comunidade proteger uma árvore específica (por vezes um carvalho) que abriga um antepassado comum da tribo. O sistema analisado por Freud está composto por fratrias, subfratrias e clãs totêmicos e a proibição do incesto se estende aos clãs que derivam das mesmas subfratrias. Não é muito distinto, portanto, do que se dará mais tarde no interior da Igreja Católica e na lei contra o casamento entre membros da mesma família consanguínea e espiritual.

Nessas formas de organização “primitivas” o tabu se torna, portanto, aquilo que supostamente *separa* do contato, pois, fundamentado na ambiguidade linguística, a mesma que haveria em torno do sagrado, da expressão *sacer*, significa tanto sagrado, quanto impuro. No entanto, esse código de leis que se acredita ser anterior à ideia de divindade, garante aos clãs a exogamia e passa a ser aceito pelas comunidades como se derivasse de causas naturais:

A palavra “tabu” denota tudo – seja uma pessoa, o lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. Também denota as proibições advindas do mesmo atributo. E, finalmente, possui uma conotação que abrange igualmente “sagrado” e “acima do comum”, bem como “perigoso”, “impuro”, e “misterioso” (FREUD, 1996, p. 40).

O funcionamento do tabu deve ser compreendido de acordo com a magia simpática de que o antropólogo escocês trata em *O ramo de ouro*, sistema anterior ao religioso nos povos “primitivos” que se fundamenta na crença de que haveria uma *relação oculta* entre os seres

que atua mesmo quando estiverem distantes entre si. A “simpatia”, portanto, desencadeia proximidades analógicas entre os seres e o mundo, as palavras e as coisas, fundamentando-se não somente na aparência similar entre os dois elementos concatenados, mas também no fato de que haveria uma identidade profunda entre o nome e o ser que ele evoca, como acreditavam os povos de que tratam Frazer e Freud. O risco da simpatia é que a alteração que ela suscita transforme em direção ao idêntico e, desse modo, a condição de igualdade jamais se rompa. Como Freud e Frazer bem cedo perceberam, ao mesmo tempo que o jovem Walter Benjamin em um breve ensaio de 1907, a analogia e a afinidade se confundem nas reflexões sobre a similitude, mas as duas não se encontram necessariamente implicadas: a afinidade desconhece a essência e reúne os seres em decorrência de um enigma, de sentimentos; jamais como uma consequência natural, segundo a qual os efeitos e as causas se assemelham, e se insurge contra a construção imediata dos sentidos. A analogia, por outro lado, se oferece na superfície e constitui, metaforicamente, os traços de semelhanças entre os seres. É essa a forma de relação que irá prevalecer, de acordo com Benjamin, na autoridade e nos laços de pertencimento familiar:

Considerar a afinidade como um princípio de analogia é o próprio de uma concepção moderna de autoridade e de pertencimento familiar. Esta concepção espera encontrar analogias entre pessoas afins e considera a assimilação como uma meta da educação. E que atuar eficazmente nesse sentido é assunto de autoridade (BENJAMIN, 2009, p. 3) ¹¹¹.

O fundamental acerca do tabu é que ele se torna um mecanismo de contágio ambivalente: afasta pelo toque, mas, ao mesmo tempo, tocar se torna uma forma de controle, pois cria um laço entre os seres ao produzir uma “contiguidade imaginada”, assim como a que existiria entre o nome e o ser, o nome e o objeto que ele designa entre os “primitivos”.

¹¹¹ “Considerar la afinidad como un principio de analogía es lo propio de una concepción moderna de la autoridad y de la pertinencia familiar. Esta concepción espera encontrar analogías entre personas afines y considera la asimilación como una meta de educación, y que actuar eficazmente en ese sentido es asunto de autoridad”.

A contiguidade imaginada de que fala Freud se produz por meio de uma necessidade de rememoração do fundamento, da origem, que pode ser resgatada por meio do signo e de outras formas de representação simbólica do animal totêmico e, posteriormente, do pai da “horda primitiva”. Por essa razão, para que o pai seja recordado pela “horda primitiva” e pelas massas no cristianismo, torna-se necessária a ingestão do totem e do Cristo sacrificado no ato da eucaristia, mantendo-se assim um elo entre o adorador e o seu deus, bem como no interior do próprio clã e das massas. Assim como Flávio de Carvalho nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, como veremos no último capítulo, Freud percebe que o nascimento de uma compreensão da *religião como ligação* se sustenta com a “saúde” pela memória do pai, no período clássico representado pelo herói trágico, o primeiro ator, o primeiro chefe, o primeiro bailarino, que pode ser designado com o nome de Dioniso, sacrificado na tragédia antiga com o intuito de assim expiar a culpa do coro¹¹².

No entanto, Flávio de Carvalho vê em Dioniso uma imagem cuja multiplicidade de sentidos remete a um esvaziamento de seu fundamento e de seu significado, criando um jogo de transformações entre os referentes diversos e um conflito constante entre as possibilidades de sentido, os simulacros da mesma figura. O autor substitui, dessa maneira, a origem pela interpretação, como vemos em “A dupla personalidade e a alma”:

Quando Dionísio em frente ao espelho cria o mundo à sua própria imagem, ele exhibe o fenômeno de Descoberta da Imagem e se comporta como Narciso e elabora para o mundo uma fórmula de progresso e de Ódio. Narciso, Dionísio, o Adão neoplatônico e gnóstico e outros são os mesmos fenômenos (CARVALHO, 11 ago. 1957).

Por sua vez, Mário de Andrade nos mostra indícios de que essa paternidade heroica busca substitutos que ainda possam apresentar uma

¹¹² “Na tragédia grega, o tema especial da representação eram os sofrimentos de Dionísio, e a lamentação dos bodes seus seguidores, que se identificavam com ele. Assim, sendo fácil compreender como o drama, que tinha se extinguido, voltou a brilhar com nova vida na Idade Média, em torno da paixão de Cristo” (FREUD, 1996, p. 158).

relação de contiguidade com a nação que a circunda, com as massas e com a comunidade, pois aparentemente esta noção, segundo a sua perspectiva, não admite conflitos, mas decorre do apaziguamento de forças. A sua noção de comunidade é a de um organismo unitário, que se constitui por meio de uma tradição e de um passado que jamais o abandona, mas que possui um lugar certo no eixo histórico. Por essa razão, nas *Danças dramáticas* Mário de Andrade questiona-se sobre os motivos de as danças brasileiras não terem jamais assumido uma temática histórica, pois, para ele, tanto “as tragédias da colonização que durou quase dois séculos”, “os dramas da catequese”, a “volúpia aventureira do bandeirismo” e a “guerra do Paraguai” poderiam ter fornecido matéria para esses bailados (ANDRADE, 2002, p. 31).

Nesses termos, Andrade e Carvalho divergem, ainda, quanto à própria concepção de memória que apresentam: o primeiro deles se mostra mais afim de uma memória que converge para o acúmulo de dados e fatos do passado, uma memória verdadeira e mais consciente. É sob essa perspectiva que o modernismo se constitui como movimento nacionalista assumindo, em certo sentido, a função de perfazer um inventário – reunindo documentos, registrando e analisando o patrimônio com o intuito de construir uma cultura da nação, confundindo os seus anseios com o da própria modernidade, que identifica a nação politicamente com o Estado¹¹³. Já nas hipóteses do segundo prevalece uma memória inconsciente (ou será que não poderíamos designá-la de intuitiva?), que conserva os movimentos do passado sem esforço da inteligência e somente os acessa e reencena esse passado em função do presente. Poderíamos nos perguntar, ainda, se não é um esforço de reconstruir a História semelhante ao que vemos em Mário de Andrade que perdura na crítica do movimento modernista, especialmente no que se refere aos textos e às exposições que contemplam a obra de Flávio de Carvalho que, como vimos, ainda

¹¹³ Em *Por um inventário dos sentidos*. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio (2005), o historiador Antonio Gilberto Ramos Nogueira nos mostra como os projetos políticos do modernismo brasileiro são provenientes de uma noção de modernidade que se vincula às formações dos Estados-nacionais, de modo que a modernidade passa a confundir-se necessariamente com o nacionalismo. No caso de Mário de Andrade, a ideia de nação poderia somente ser atingida com a procura ou com a criação de uma comunidade linguístico-cultural que se concebe “como grupos dotados de língua, literatura, música e índole própria” que “coloca a ênfase na sistematização de uma língua nacional articulada à música” (NOGUEIRA, 2005, p. 174-175).

privilegiam os dados e os documentos, em um esforço que reconhecemos como necessário, mas que poderia também voltar-se à interpretação do presente (seja o do modernismo, ou o atual) segundo uma teia de relações na qual os losangos vazios, as obscuridades, são passíveis de produzir sentido.

Não é de surpreender, portanto, nem a preferência do modernismo pelo uso da paródia (que revisa o passado, mas não se liberta dele), nem o incômodo que Machado de Assis (que é também o passado, a tradição) representa para Mário de Andrade, apesar de ser um autor que defendera, como ele, um “instinto de nacionalidade”. É também em decorrência da mesma perspectiva da memória, bem como do seu intuito de reforçar os laços da comunidade em torno de uma figura unitária, que Mário de Andrade demonstra, por um lado, a sua crença na coletividade do coro e, por outro, percebe que as celebrações do boi, assim como as festividades em torno de Dioniso, derivam do mesmo culto antigo à fertilidade, à Perséfone. O boi também poderia ser compreendido como um animal que obedece a um “instinto de rebanho”, um animal domesticável, que se movimenta em consonância com a comunidade; um contraponto aos animais livres, como a ave de rapina e leão nietzscheanos¹¹⁴.

¹¹⁴ No aforismo 352 de *A gaia ciência*, o filósofo alemão afirma que a moral funciona como uma vestimenta ao alemão e do europeu de seu tempo, que reveste as ações por meio do “dever, virtude, honradez, senso comunitário, honradez” e da “negação de si”, de modo que o sujeito passe a assumir a atitude de um animal de rebanho: “[...] O europeu se disfarça *na moral*, porque se tornou um animal doente, doentio, estropiado, que tem boas razões pra ser domesticado, porque é quase um aborto, algo incompleto, fraco, desajeitado... Não é a ferocidade do animal de rapina que precisa de um disfarce moral, mas o animal de rebanho com sua profunda mediania, temor e tédio consigo mesmo” (NIETZSCHE, 2001, p. 246). Não parece ser um acaso, ainda, o fato de Nietzsche dedicar-se logo no aforismo seguinte aos “fundadores das religiões” (como Jesus e Paulo), que interpretam um fato pela primeira vez e o instauram como verdade. Isso é possível em uma sociedade dominada pela apatia e pelo tédio, composta por pessoas inofensivas e inertes (movidas, portanto, por um “instinto de rebanho”) que somente perceberão a identificação entre si mesmas diante do fundador: “É próprio de um fundador de religião a infalibilidade psicológica no conhecimento de uma certa categoria média de almas, que ainda não *reconheceram* sua afinidade. É ele que as reúne; logo, a fundação de uma religião sempre se torna uma demorada festa de reconhecimento” (ibid., p. 247).

Dioniso, segundo a interpretação nietzscheana do mito que reforça o hiato deixado pelo seu dilaceramento, nos mostra que não se pode eliminar o conflito na origem (ela está sempre cindida: Dioniso é a força telúrica que assume as formas apolíneas). Já que a gênese não pode ser restaurada, o deus do vinho encena as transfigurações diversas, sem jamais adquirir uma forma única: é uma potência que assume os modos do boi e os chifres desse animal, a aparência de bode e os gestos do ator. Nietzsche interpreta o mito em *O nascimento da tragédia* como a imagem de um fundamento lacerado (Dioniso não existe sem Apolo) e heterogêneo, segundo o seu aspecto da força (e não os chifres, a aparência), presente na união telúrica e violenta entre o indivíduo e a natureza, o esfacelamento dos limites do próprio sujeito no contato com o outro. Dioniso, como o filósofo alemão não deixa de enfatizar, se insurge contra a separação entre o sujeito e o poder, mesclando-se à dureza do Estado dórico, guerreiro e apolíneo:

Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito imediato da tragédia dionisiaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

O Dioniso marioandradiano, apesar de sua recusa aos mitos solares, patriarcais, ainda busca a união comunitária e, por isso, a finalidade primordial que Andrade recupera nas *Danças* é, como vimos, a religiosa. Não nos esqueçamos de que a palavra religião permite, etimologicamente, duas interpretações. A primeira delas indica a sua proveniência do termo *religare*, ou seja, “religar”, amarrar através de um vínculo os homens aos deuses, sentido escolhido, por exemplo, por Jean-Jacques Rousseau e reforçado pelo cristianismo. A segunda deriva da compreensão da religião como *relegere*, o que significa a avaliação e a hesitação perante as formas divinas e que a relação entre os deuses e os homens não é imposta por uma característica comum (os homens criados à semelhança da imagem divina), mas por um contrato e pela confiança em si mesmos (NANCY, 2007). Segundo veremos, Mário de Andrade – que apresentara uma afinidade com o catolicismo que impede que admita, por exemplo, o protestantismo e a maçonaria (LOPEZ,

1972) – inclina-se ao primeiro sentido, assumindo que o comunitário sustenta-se sobre uma unidade estabelecida pelos laços místicos e pela linguagem, por um fundamento de verdade que reúne os seres e que se manifesta na arte. Esta deixa de ser, portanto, imanente e absoluta, para exprimir com os meios de que vale – a língua, a dança, os gestos, as imagens, a matéria – o fortalecimento e a homogeneização desses laços, o intuito desse autor de recuperar a tradição nacional (o “primitivo”), pacificada, esquecida e regulamentada pelas instituições do homem civilizado¹¹⁵.

¹¹⁵ Em *O turista aprendiz*, Mário de Andrade comenta em uma passagem da sua viagem ao Nordeste, quando se encontrava em Natal com Luís da Câmara Cascudo, que pretendia observar o Boi do Alecrim. A encenação, no entanto, somente saiu às ruas a pedido deles, pois havia sido proibida pela polícia, o que é lamentado pelo escritor paulista: “Hoje o Boi do Alecrim saiu pra rua e está dançando pros natalenses. Os coitados estão inteiramente as nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo, e eu de embrulho, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em empecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas. Que a Polícia obrigue os blocos a tirarem a licença muito que bem, pra controlar as bagunças e os chinfrins, mas que faça essa gente pobríssima, além dos sacrifícios que já faz para encenar a dança, pagar licença, não entendo.” (ANDRADE, 1976 a, p. 267).

PARTE III O TEMPLO, O NOME

Entre os teutônicos de raça Nórdica os templos eram no início o próprio bosque e as investigações feitas por [Jacob] Grimm sobre a palavra teutônica ‘templo’ assim o indica. (Flávio de Carvalho, “A floresta e o Gótico”)

O *nemus*

A presença de Frazer na série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” permite rearmar a leitura de *O ramo de ouro* por Carvalho, o que irá demonstrar que, apesar de lidar com fontes muito próximas de Mário de Andrade, o autor assume uma postura política e estética que rompe com o seu tempo (o do presente concreto e abstracionista), fazendo emergir o passado modernista para cindir, por outro lado, a relação desse movimento com a tradição. Por meio de sua afinidade com a filosofia (de autores como Henri Bergson, Martin Heidegger e, especialmente, Friedrich Nietzsche) o autor se vale, nas notas do mundo perdido, dos exemplos trazidos pelo antropólogo escocês que ilustram a correspondência entre a palavra, a imagem e o referente entre os povos “primitivos” para apontar o fato de que nada mais se oculta por trás do nome e da imagem, e que o passado retorna como a negatividade que permite a transmutação deste tempo.

Em “A adoração das árvores”, capítulo de *O ramo de ouro*, Sir James Frazer realiza uma breve genealogia do culto das árvores entre os povos da raça ariana, o que remete a um passado antigo do continente europeu, quando este estava coberto por vastas porções de vegetação, e as clareiras surgiam, pequeninas como ilhotas no oceano. Um exemplo apontado pelo autor é o da floresta herciniana, que se estendia a leste a partir do rio Reno a perder-se de vista (dela só resta hoje em dia uma pequena porção, a Floresta Negra, circundada, por sua vez, por uma clareira de dimensões continentais, a Europa). César teria relatado que os alemães viajavam por dois meses sem jamais encontrar os limites da Floresta Negra e, mesmo quatro séculos mais tarde, o imperador Juliano

sensibilizou-se ao deparar-se com a solidão, o silêncio e as trevas dessa imensa floresta (FRAZER, 1945). Muitos desses antigos bosques deixaram vestígios apenas nos registros da história clássica, como os que se localizavam no Norte da Itália antes mesmo da fundação desse país, região densamente ocupada por olmos, castanheiros e carvalhos; segundo Livy, o historiador citado por Frazer, nenhum mercador penetrava esses bosques, devido ao risco de perder-se na vastidão deles. Nessas florestas os germânicos haviam fundado os seus templos, de acordo com Grimm:

De uma análise feita por Grimm das palavras teutônicas correspondentes a “templo”, [concluimos que] é provável que entre os alemães os santuários mais antigos fossem os bosques. De qualquer modo, a adoração à árvore é comprovada para todas as grandes famílias europeias da estirpe ariana. Entre os celtas, o culto dos druidas ao carvalho é familiar a todos, e a palavra antiga dos druidas para santuário parecia ser de origem e significado idênticos ao latim *nemus*, bosque ou clareira, que ainda sobrevive no termo Nemi. Os bosques sagrados foram comuns entre os antigos alemães, e a adoração à árvore quase nunca é esquecida pelos seus descendentes nos dias de hoje (FRAZER, 1945, p. 110)¹¹⁶.

A floresta do mundo perdido consiste no *momento* arcaico de nascimento do culto, mas também na instância em que as formas vegetais, vivas, se ramificam e se transformam em templos, construídos

¹¹⁶ “From an examination of the Teutonic words for “temple” Grimm has made it probable that amongst the Germans the oldest sanctuaries were natural woods. However that may be, tree-worship is well attested for all the great European families of the Aryan stock. Amongst the Celts the oak-worship of the Druids is familiar to every one, and their old word for sanctuary seems to be identical in origin and meaning with the Latin *nemus*, a grove or woodland glade, which still survives in the name of Nemi. Sacred groves were common among the ancient Germans, and the tree-worship is hardly extinct amongst their descendants at the present day”. Esta passagem está destacada na edição pertencente a Flávio de Carvalho com dois traços laterais e está sublinhado o seguinte trecho: “os santuários mais antigos eram bosques nativos” (FRAZER, 1933, p. 110) [“the oldest sanctuaries were natural woods”].

por troncos, que ressurgem nas cidades com o apelo telúrico das estéticas do gótico e do barroco. Em “A floresta e o Gótico” (24 fev. 1957), o oitavo texto da série, Carvalho define o gótico como uma “reversão filogênica dos antigos santuários da floresta”. Para ele, esse período da arte é o que melhor “representa a fusão da vida vegetal e animal da floresta”, ao passo que o barroco se torna a forma de expressão característica da cidade, ou seja, do presente (visto o autor dar início às suas considerações, justamente, enquanto se encontra em Roma). O gótico remete, ainda, a uma forma de estética que permeia os diversos exemplos de cultos da fertilidade trazidos por Sir James Frazer.

Por essa razão, além de outras remissões ao matriarcado como já mencionamos, Flávio destacou em seu exemplar passagens sobre o ritual de união entre a virgem e o herói para garantir a fertilidade da terra. Como exemplo podemos mencionar que, na página 7 de *O ramo de ouro*, que trata do encontro entre a deusa Ártemis e Hipólito, Carvalho faz a seguinte anotação: “*Período matriarcal – pré-mitológico*”¹¹⁷. Já na página 146, que pertence ao capítulo intitulado “O

¹¹⁷ Trata-se da seguinte passagem da introdução a *O ramo de ouro*, sobre o mito de Hipólito: “Tem sido sugerido, muito plausivelmente, que no belo Hipólito – amante de Ártemis, interrompido na aurora de sua juventude e anualmente lamentado por donzelas em luto – temos *um daqueles amantes mortais de uma deusa que aparecem tão frequentemente na religião antiga, dos quais Adônís é o tipo mais familiar*. [...] A hipótese provavelmente não é injusta, nem com Hipólito, nem com Ártemis, *pois Ártemis era, originalmente, uma deusa importante da fertilidade. Segundo os princípios da religião antiga*, ela própria, quem fertilizava a natureza, deveria também ser fértil e, *para isso, precisaria necessariamente ter um companheiro masculino*. Na história sobre a morte trágica do jovem Hipólito, podemos perceber uma analogia com as histórias familiares de outros jovens, honestos e mortais, que pagaram *com as próprias vidas pelo breve êxtase do amor de uma deusa imortal*. Provavelmente, esses amantes infelizes nem sempre foram meros mitos, e as lendas que traçaram o sangue deles espirrado na flor roxa da violeta; na mancha escarlate da anêmona ou no rubor carmim da rosa não foram emblemas poéticos de juventude e beleza fugazes como as flores de verão.” (FRAZER, 1933, p. 7 – grifo de Carvalho). [“It has been suggested, with a great plausibility, that in the handsome Hippolytus, beloved of Artemis, cut off in his youthful prime, and yearly mourned by damsels, we have *one of those mortal lovers of a goddess who appear so often in ancient religion*, and of whom *Adonis is the most familiar type*. [...] The theory probably does no injustice either to Hippolytus or to Artemis. *For Artemis was originally a great goddess of fertility*, and, *on the principles of early religion*, she who fertilizes nature must herself be fertile, and

casamento sagrado”, Frazer relata a existência de uma narrativa folclórica – presente no Japão, na Escandinávia e na Escócia – sobre um monstro (uma serpente monstruosa e multicéfala ou um dragão) que destruiria a cidade e a população caso uma virgem não lhe fosse oferecida periodicamente. Por fim, após a morte de muitas jovens, um herói assassinaria o monstro e poderia, então, desposar a vítima. Não por acaso, essa passagem destacada por Carvalho traz uma narrativa que apresenta similaridades, ainda, com os mistérios de Dioniso, na qual se encena o encontro dessa divindade com a ninfa Ariadne:

[...] As estranhas formas vegetais habitadas por monstros maravilhosos, seres lendários de um mundo sem fim, eram a recordação de uma época em que o culto era praticado em plena floresta entre o uivo das feras e o canto dos pássaros, ao som de hinos monotônicos e gritos de histeria, nos festivais fecundantes da primavera e do verão e durante o culto à Rainha que, deitada sobre o altar, se entregava ao herói, ante os olhares encantados da assistência, para garantir magicamente por imitação, a fertilidade da terra e a continuidade da espécie. Eventualmente o herói se tornava o próprio sacerdote (CARVALHO, “A floresta e o Gótico” 24 fev. 1957).

Portanto, Flávio de Carvalho considera a clareira como o espaço vazio na realidade da floresta, onde o templo, o local de culto, oferece lugar ao surgimento de diversas formas da arte: a arquitetura, a encenação do teatro trágico e a poesia. Remetendo a um culto que aparece destituído de significado (pois os heróis e os deuses foram mortos), a clareira assume constituições das mais diversas como o quadro, a mesa, o museu, nos mostrando que, na arte, o começo não se manifesta como gênese, mas acontece na retirada da divindade. Martin

to be that she must necessarily have a male consort. In the story of the tragic death of the youthful Hyppolytus we may discern an analogy with similar tales of other fair but mortal youths who paid with their lives for the brief rapture of the love of an immortal goddess. These hapless lovers were probably not always mere myths, and the legends which traced their spilt blood in the purple bloom of the violet, the scarlet stain of the anemone, or the crimson flush of the rose were no idle poetic emblems of youth and beauty fleeting as the summer flowers”].

Heidegger (1996 b) profere apenas alguns anos antes das “Notas” de Flávio, ou seja, em 1946, em uma Alemanha que vive ainda intensamente os resquícios deixados pela última grande guerra e pela ascendência do nazismo, a conferência “E para quê poetas?”, por ocasião do aniversário de 20 anos da morte de Rainer Maria Rilke. A partir da pergunta de Friedrich Hölderlin (1770-1843) “E para quê poetas em tempos de penúria?”, o autor antecipa algumas das conclusões de Flávio de Carvalho sobre as grandes guerras vividas na Europa, afirmando que o esplendor da divindade havia se perdido há muito tempo na História, com o sangrento sacrifício de Cristo, que inaugura uma era sem Deus e sem heróis (sem Hércules, Dioniso, Prometeu, Atlas ou Cristo). Em “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”, terceiro texto da série, Flávio de Carvalho difere a ética europeia da sul-americana afirmando que, se os sul-americanos buscam reconstruir uma tradição inexistente por meio do artesanato, o europeu regula as suas atitudes por meio do desejo masoquista. Sendo assim, o impulso bélico que movimentaria esse continente estaria baseado em um desejo de manter a dor, deixar a ferida aberta, desejo que persiste como um vestígio do Cristo crucificado:

[...] A ditadura da História é exercida por forças dramáticas de grande potencialidade visual e emotiva que aparecem, periodicamente, no panorama cultural, como por exemplo o advento de Cristo, e que se prolongam o tempo necessário para sublimar uma angústia antiga e corrigir erros que visariam prolongar a continuação da espécie. Um período masoquista não é necessariamente um período de autodestruição, mas sim de auto-expição e de auto-castigo. No momento que passa, o europeu é eticamente um masoquista e os seus escrúpulos morais se conservam e são provenientes do espetáculo da dor e talvez seja este um dos motivos pelos quais o europeu no seu íntimo deseja e acata a guerra como sendo parte de sua defesa anímica (CARVALHO, “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”, 20 jan. 1957).

Como nos mostra Heidegger, embora essa relação antiga com a divindade permaneça nas igrejas, nos templos, essa falta anuncia que a espera pelo retorno do Deus não terá resultados, pois pressupõe um

homem que se prepare para isso por meio do encontro com a sua essência. No entanto, nesse novo contexto de “tempos de penúria”, de acordo com Hölderlin, já não se sente sequer que a ausência de Deus é uma falta, pois o mundo tornou-se privado de seu fundamento, ou seja, do “solo para um enraizamento ou uma permanência” (HEIDEGGER, 1996 b) ¹¹⁸ e tudo o que existe passa a ser apenas abismo, clareira.

Contudo, a arte que nasce sem o próprio solo e com a retirada do fundamento (divino), não o faz sem lamentar a perda, sem buscar reproduzir a imagem dessa essência teológica. Se de fato verificarmos a etimologia da palavra templo proposta por Grimm, veremos que o termo evoca certamente um espaço amplo, de onde deverá ser possível visualizar o firmamento, visto ser destinado à adoração dos deuses. O *temple*, “espaço aberto marcado pelo profeta para a observação do céu, local consagrado”, também deriva de *temp*, “esticar, forçar, estender”, de onde provém o termo lituano *Tempiù, teĩpti*, ou seja, “esticar por meio da extensão”, pela força (KLEIN, 1967, p. 1584) ¹¹⁹. Essa segunda sugestão da etimologia pode também ser pensada como uma forma de conhecimento desterritorializado, como foram os fígados de carneiro reproduzidos no *Atlas Mnemosyne* warburguiano, que nos fazem compreender que o *templum* é também uma porta aberta ao futuro, “um campo de ação sobrenatural estritamente delimitado que revela os seus signos de previsão, de modo que olhar o espaço se torna olhar no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 26) ¹²⁰.

Ora, ao propor que a origem se manifeste no fluxo do “primitivo” nômade, Flávio de Carvalho não deixa de reforçar, como ressalta Raúl Antelo em “Só centros: elipses” (2011), uma perspectiva pós-autonômica da modernidade (e dos modernismos), operando um deslocamento dos centros do globo e do pensamento, que tem como consequência a mobilização da periferia. O deslocamento do centro é também o da ordem cronológica, e por isso não poderíamos supor simplesmente que é a floresta que antecede a cidade (por essa razão, o

¹¹⁸ “[...] es el suelo para un arraigo y una permanencia”.

¹¹⁹ “[...] *templum*, ‘an open place marked out by the augur for the observation of the sky, consecrated place, sanctuary, temple’ [...]. *Templum* orig. meant ‘an extended place’. Is is a derivative of I.-E. base * *temp-*, ‘to stretch, strain, extend’, whence also Lith. *tempù, teĩpti*, ‘to stretch by drawing’ [...]”(KLEIN, 1967, p. 1584).

¹²⁰ “[...] un campo estrictamente acotado de acción sobrenatural que revela sus signos de predicción, de modo que mirar al espacio se torna mirar en el tiempo”.

templo está, justamente, na floresta). Essa ideia não deixa de consistir na revisão de uma série de conceitos privilegiados pelos modernistas brasileiros e pela crítica modernista e, nesse sentido, Antelo situa Flávio de Carvalho ao lado de outra escritora, nômade como ele, Clarice Lispector. Além disso, Carvalho assume a posição de antecessor, como ficará mais claro no último capítulo, do cineasta Glauber Rocha com quem compartilhou, entre outros aspectos, a experiência romana. Tais conceitos, nos mostra Antelo, funcionam no modernismo como espelhos que procuram instaurar palavras de ordem, espelhos que se mostrarão fraturados em Flávio de Carvalho:

Onde Clarice diz espelho, leia-se centro, cabeça. O modernismo pensou seu fluxo a partir do centro. Atribuiu-lhe consistência, dinamismo, duração, autonomia. Deu-lhe o nome de rua, cidade, literatura. Os conceitos dos que dominam, dizia Benjamin, sempre foram espelhos graças aos quais nasceu a imagem da ordem. Como sabemos, a partir do *cogito* cartesiano, impõe-se, gradativamente, na estética romântica, um forte dualismo: de um lado, a *alma*, confundida com o pensamento; de outro, o corpo, que é puro movimento. A literatura em busca de *almas*, almas que ela diseca, esfacela e cataloga, é comuníssima sob a autonomia literária (ANTELO, 2011, s.p.).

O templo, portanto, pode ser expandido por meio da marcha, como faria o “primitivo” de Flávio de Carvalho em sua “marcha oscilante” após o abandono da árvore. De fato, um dos poucos povos indígenas mencionados nas “Notas”, os Abipones, é nômade, como vemos em *Uma consideração sobre os Abipones*, um povo equestre do Paraguai (*An account of the Abipones*. An equestrian people of Paraguay 1822), do missionário austríaco Martin Dobrizhoffer, também citado por Frazer em *O ramo de ouro*. Dobrizhoffer esclarece que esse povo sul-americano que habitou, entre outros lugares, a península do Chaco, era frequentemente perseguido pelos espanhóis, e, por isso, vagava extensivamente em todos os territórios, sempre que tivesse uma oportunidade de atacar os seus inimigos ou de evitá-los, cruzando vales e lagos, superfícies instáveis, geralmente favoráveis à fuga: “Eles não tinham nenhum domicílio fixo, nem quaisquer fronteiras, exceto as

instituídas pelo medo dos seus vizinhos” (DOBRIZHOFFER, 1822, p. 1)¹²¹.

Não foi por acaso, portanto, que os templos da Idade Antiga tenham sido construídos de forma a integrar a visão do céu, a paisagem e a vegetação, como o *Partenon* e o *Erecteion* de Atenas, que se situam em colinas, em uma posição mais elevada com relação à paisagem. Não podemos deixar de observar que essa forma de arquitetura se manifesta nos museus, que surgem no fim do século XIX obedecendo a uma estrutura semelhante à do templo, e repetindo, ao se servir de um valor como a *mimese* da divindade, uma visão narrativa da arte e uma perspectiva da História como sucessão. Nesses termos, embora a modernidade recuse o renascimento dos valores clássicos, vinculados à transcendentalidade dessa forma de arquitetura, quando os museus surgem no século XIX ainda se apresentam como um resquício da arte religiosa e da pintura do período renascentista, de Rafael ou de Michelangelo, que conservam a representação como uma *referência* a algo real ou imaginário. Embora o museu suprima o modelo do retrato, ainda se vincula ao valor do espetáculo, especialmente com relação à pintura, visto privilegiar, nos seus princípios, a arte antiga e a arte dos mestres flamengos, apegadas a uma herança e à *expressão de uma visão do invisível*¹²². Ou seja, o templo-museu se constitui a partir de uma identificação com a metafísica transcendental, que só concebe o possível como aquilo que está realizado, completo, pois se constitui por meio da

¹²¹ “They had no fixed abodes, nor any boundaries, except what fear of their neighbours has established”.

¹²² Essa reflexão foi suscitada tanto por André Malraux em “O museu sem paredes”, como por Walter Benjamin em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, ambos publicados no mesmo ano, 1936. Não podemos negar que exista uma divergência crucial entre as teses que cada um desses autores apresenta com relação à fotografia e o cinema, pois se Malraux acreditava que a fotografia seria capaz de revitalizar a potência da arte pelo foco no detalhe, além de formar a intelectualidade ao proporcionar um acesso maior à arte do que ao museu, Benjamin temia que a extensão do alcance da fotografia e, especialmente do cinema, pudesse monopolizar as massas com a espetacularização das imagens, razão pela qual o cinema foi um meio de divulgação do fascismo na Europa. No entanto, no fundo ambos concordam que o valor de culto das imagens tem como efeito a tradução da obra de arte para outras instâncias da linguagem que não privilegiem a representação do modelo, permitindo, dessa maneira, a revitalização da arte enquanto *força* em detrimento da *forma* (MALRAUX, 1967; BENJAMIN, 1994).

“semelhança” com o intuito de tornar-se uma cópia fiel e verdadeira da divindade (KWINTER, 2001).

Trata-se de um consenso entre os críticos de arte, nos recorda Flávio de Carvalho, reconhecer no gótico uma forma de manifestação da transcendência na arquitetura, que também pode ser vista em templos e museus. Ora, Flávio de Carvalho percebe e recusa o fato de que uma das alternativas possíveis para que a arquitetura se coadune, por um lado, com a paisagem e, por outro, com o paraíso, é atingir alturas quase intransponíveis para que se aproxime do divino:

Os críticos embevecidos com o fantástico das linhas verticais *sveltes* do Gótico e com a fuga aos detalhes clássicos da arquitetura, passam a considerá-lo como uma manifestação de liberdade em virtude das grandes alturas alcançadas, como um movimento rumo a Deus. Nada mais errado (CARVALHO, “A floresta e o Gótico”, 24 fev. 1957).

No entanto, a sua interpretação dessas alturas é que as igrejas góticas se estendem em torres com o intuito de se expandirem no espaço liso¹²³ e não mensurável e, dessa maneira, transmutam-se em formas diversas

¹²³ Vale recordar a observação de Deleuze e Guattari sobre as igrejas góticas em *Mil platôs*, na qual concordam com Flávio de Carvalho que as alturas elevadas das construções góticas não são um mero resquício de uma arquitetura transcendental, mas demonstram o conflito entre duas formas de ocupação do espaço, uma que privilegia o contato em detrimento das características apreendidas pela visão, que se expande quase sem medida, e outra que é mensurada e que obedece a uma forma sistemática, situando-se entre paralelas e perpendiculares e privilegiando o ordenamento visual. Nesses termos, os autores afirmam que “[...] o gótico é inseparável de uma vontade de construir igrejas mais longas e mais altas que as românicas. Cada vez mais longe, cada vez mais alto... Mas essa diferença não é simplesmente quantitativa, ela indica uma mudança qualitativa: a relação estática forma-matéria tende a se esfumar em favor de uma relação dinâmica material-forças. É o talhe que fará da pedra um material capaz de captar e compor as forças de empuxo, e de construir abóbadas cada vez mais altas e mais longas. A abóbada já não é uma forma, porém uma linha de variação contínua das pedras. É como se o gótico conquistasse um espaço liso, enquanto o românico permanecia parcialmente num espaço estriado (onde a abóbada dependia da justaposição de pilares paralelos)” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 29).

como a vegetal, como a da árvore na história esquecida do culto do herói:

O Gótico não é uma manifestação de liberdade, mas sim uma reversão estético-erótica à *mise en scène* do antigo Culto do Herói na floresta e a altura alcançada é a altura das árvores na floresta e a estrutura da abóbada é a própria estrutura das copas das árvores juntadas umas às outras (CARVALHO, “A floresta e o Gótico”, 24 fev. 1957).

“Estético-erótica” porque haveria para o autor uma “luxúria” dionisíaca nesse estilo arquitetônico, característica do habitante da floresta, um tipo esquizotímico como o nórdico, “alto, fino, com extremidades compridas e cabeça alongada”, exatamente o oposto do tipo ciclotímico, “o homem da montanha” que seria “baixo, largo, de cabeça larga”. A distinção entre os dois tipos humanos se daria, segundo o autor, em função da altura do terreno em que se situa a cidade, que se identifica com as formas das rochas desnudas e se erguem nos picos “em torno de castelos que exerciam funções de defesa” e a floresta, constituída sobre um terreno situado em regiões baixas, “de alvenaria-seixos planos” (CARVALHO, “A floresta e o Gótico”, 24 fev. 1957), em cujo vão se forma, por fim, a clareira.

A criação literária e a estética, nos demonstra Heidegger, se situam nessa fenda entre céu e terra ou no seio oco do próprio espaço. Esse hiato é o *lugar* e o momento em que o ser se cria com o apagamento de sua autoridade, quando e onde o seu pensamento se transmuta em poesia: “O poeta pensa no que lugar determinado a partir dessa clareira do ser que alcançou o seu selo característico na medida em que o âmbito da metafísica ocidental se autoconsume” (1996 b) ¹²⁴. Dessa forma, já não seria possível determinar critérios *a priori* para a criação e para avaliar as obras de arte, como desejara Immanuel Kant, condições que encontrariam a sua justificativa em uma estrutura de tempo e da História planificada.

¹²⁴ “El poeta piensa en el lugar que se determina a partir de ese claro del ser que ha alcanzado su sello característico en tanto que ámbito de la metafísica occidental que se autoconsume”.

A clareira consiste, portanto, na estratégia encontrada por Carvalho para afirmar na arte a predominância da imaginação, em detrimento da razão positivista e do visível, dissimulado e encoberto pelo véu do sonho na floresta do mundo perdido, assim como nos seus desenhos os olhos (ou o olhar) das figuras humanas são perfurados e rasgados pelas linhas de força¹²⁵. A abertura da clareira é a abertura do mundo e do sujeito à interpretação¹²⁶, que devemos compreender como possibilidades diversas de leitura e como o disfarce por máscaras, como a reprodução dos gestos de outrem. Desse modo, o mundo aberto ao infinito é também um palco e uma mesa que, localizados no meio da floresta, produzem, por fim, as condições necessárias para o surgimento da ficção, da arte (da dança, do canto, do desenho, do teatro). A interpretação é pensada por Flávio de Carvalho por meio da noção

¹²⁵ Em um ensaio de 1948 intitulado “Considerações sobre o desenho” Flávio de Carvalho esclarece um procedimento comum em seus desenhos, o de expandir a imagem produzindo-lhe o efeito de movimento por meio de “rabiscos”, as linhas em torno do rosto e dos corpos retratados que, em uma atitude mimética, como veremos, possuem o efeito de fundir as figuras ao ambiente: “A parte mais importante do desenho se mostra nas suas manifestações já bem evoluídas. É esta a apresentação de linhas de força sugeridas pelo espetáculo do assunto. Essas linhas de força são da maior importância, não somente para o equilíbrio da obra de arte, como também para a exibição de sugestibilidade. E é essa exibição de sugestibilidade que leva o observador rumo ao sonho e à quimera” (CARVALHO, 2010, p. 62)

¹²⁶ Lembremos que o nihilismo presente nessas considerações de Heidegger e de Flávio de Carvalho remetem ao anúncio da morte de Deus pela filosofia nietzscheana. Nietzsche trata do declínio do divino como condição para a abertura das interpretações e para a libertação da potência criativa. No aforismo 374 de *A gaia ciência*, por exemplo, discute as condições para que o pensamento se torne leve, o que se dá ao desvinculá-lo tanto do individualismo que afunila todas as perspectivas para o próprio ser, como da moralidade (termo com o qual se refere, essencialmente, aos preceitos do cristianismo e às instituições como a Igreja e o Estado). Dessa maneira, o próprio mundo se torna infinito como o sujeito e ambos passam a se constituir por meio de interpretações diversas (NIETZSCHE, 2001). O corpo que pensa leve é também aquele que flutua, que dança, assim como o corpo que se entrega à cena é aquele que atua no mundo como se ocupasse um espaço puro, um meio de ficção, sem sujeitar-se a outras leis além das determinadas por ele próprio; é o corpo ético, como se tornará mais claro em *Genealogia da moral*, onde entendemos que a ética em Nietzsche consiste na atuação do sujeito de acordo com o seu livre arbítrio, desvinculado das instituições.

abrangente de *simulação*, característica que perfazia o poético antes mesmo da distinção entre o soluço e o canto, entre o canto e a poesia. Carvalho não deixa de remeter, portanto, à crise que se opera com a cisão entre o fazer poético e a filosofia, instaurada na *República* platônica com a proibição do canto e com o deslocamento do lugar ocupado pela *poiesis* em favor da negatividade do *logos*¹²⁷. A partir daí também a voz se separa da poesia e se torna próxima de um sintoma (a simulação, quando levada a seu extremo, transforma-se em histeria), de uma falha na respiração, na comunicação, como o soluço melancólico do “primitivo” do mundo perdido:

O Herói era o salvador anímico do homem e tinha o seu culto realizado dentro da floresta em atenção à ligação antiga entre o homem e a árvore, o histérico é o eterno ator que irá mostrar ao mundo a importância da mentira na criação do Homo Socius, a simulação histórica tornou-se o traço mais importante do Teatro e encontrara na floresta o seu abrigo por excelência. O Homem adormecido sonhando é o ser em estado ideal de liberdade pelo qual todas as angústias podem ter uma saída; é o homem-planta que contempla o seu futuro. A floresta já apresentava em si as condições dramáticas apropriadas à dispersão de imagens (assintaxia) encontradas no sonho e na conduta do Herói. O jogo de luz e sombra da semi-claridade, a feição de nébula, eram condições apropriadas a esconder formas e simular desejos e apropriadas para a criação das aglutinações de homens-árvore, de animais-

¹²⁷ Isso porque a mentira da arte, como nos recorda Massimo Cacciari em *O deus que baila*, livro em que trata da ruptura entre o fazer poético e o pensamento, se aproxima da mania, da loucura: “A ‘mentira’ da arte, ao contrário, se parece com uma forma de loucura. *Máinsthai, mania*: é aqui que devemos buscar a origem que o canto exerce: seus ‘fantasmas’ são produzidos por uma sorte de mania; maníaca é, de fato, essa forma de criação que não procede do não-ser ao que é verdadeiramente real” (CACCIARI, 2000, p. 28). [“La ‘mentira’ del arte, por el contrario, se parece a una forma de locura. *Máinsthai, mania*: es aquí donde hay que buscar el origen del canto que ejerce: sus ‘fantasmas’ son producidos por un suerte de manía; maníaca es, en efecto, esta forma de creación que no procede del no-ser hacia lo que es verdaderamente real”].

vegetal, de homens-animal, encontrados no sonho e no pensamento do homem primitivo que se confundiam (CARVALHO, “A simulação, a floresta e o primeiro temperamento”, 3 março de 1957).

Um temperamento humano distinto surge com a descida do homem da árvore, que funciona como um novo começo da História do homem, por meio do qual ele passa a estabelecer raízes com o solo. Flávio de Carvalho, que com os esboços dos tipos humanos da cidade e da floresta remete ao *Origens do homem americano* (1943), de Paul Rivet¹²⁸ e às considerações de Keyserling sobre os sul-americanos nas *Meditações*, procura submeter o desenvolvimento do homem à própria transmutação da paisagem, mas, em uma leitura contra-evolucionista, mostra que o orgânico compõe-se sempre da inorganicidade (e vice-versa), de uma porção do negativo de si mesmo. Esse elemento negativo não deve ser compreendido somente como um oposto de si, mas como uma recusa a assumir uma forma única, uma potência que resulta do conflito entre as oposições, bem como de um tempo outro que pulsa oculto pela aparência. Por essa razão, a floresta e a cidade, o gótico “transcendental” e o barroco luxurioso, o homem e o mundo caminham juntos e se negam a permitir a estabilidade da matéria.

¹²⁸ Dentre os inúmeros retratos de intelectuais envolvidos com o movimento modernista brasileiro pintados por Flávio de Carvalho, encontra-se o *Retrato do homem Paul Rivet*, de 1952, pertencente à coleção da Pinacoteca Municipal, do Centro Cultural São Paulo (o retrato foi reproduzido na página 208 do catálogo da exposição de Flávio de Carvalho que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2010). De acordo com Júlio Toledo em *Flávio de Carvalho. O comedidor de emoções* (1994), o antropólogo francês Paul Rivet (1876-1958) esteve em São Paulo naquele ano a convite de Paulo Duarte, quando profere uma série de palestras na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Toledo menciona, na verdade, a existência de dois retratos, um dos quais vai parar no Instituto de Pré-História e Etnologia da Universidade de São Paulo e, mais tarde, no Museu de Arte Moderna de Paris, doado por Paulo Duarte. Por sua vez, em *Mário de Andrade por ele mesmo*, do diretor e fundador da revista *Anhembi*, vemos como Rivet, que estava “dentre os maiores antropologistas vivos” naquele momento, demonstrou a sua apreciação aos trabalhos realizados pelo Departamento de Cultura de São Paulo no exterior (DUARTE, 1977, p. 60). Duarte (1977) trata brevemente, ainda, da amizade entre eles no período em que Rivet esteve no Brasil.

Portanto, Flávio de Carvalho não tinha dúvidas de que a origem da obra de arte, título de outro texto de Heidegger incluído em *Caminhos do bosque*, já não depende exclusivamente da concepção medieval da forma, nem do apego da filosofia kantiana por esta, que determina tanto o gênero, quanto o ordenamento da matéria. Como demonstra Heidegger, nem a matéria nem a forma são determinantes para a origem da obra: “Matéria e forma não são, de modo algum, determinações originárias da coseidade da mera coisa” (HEIDEGGER, 1996 a, s.p.)¹²⁹. Por “coisa” não compreendamos necessariamente a essência, nem pensemos que a essência é estável, pois a obra de arte pertence ao caráter de revelação da verdade, que se altera a cada novo olhar sobre a obra, a cada novo desocultamento do ente. Portanto, todos os seres, os humanos, os animais e as plantas, bem como os dons, os sacrifícios, contêm em si o ser, o divino que está sempre atrelado ao seu oposto, deixando dele conhecida apenas uma mínima parte.

Talvez nenhum outro intelectual moderno tenha deixado tão claro quanto Carl Einstein, quem poderíamos considerar, em certo sentido, um precursor da desconstrução (RUMOLDT, 2004), que o “primitivo” se manifesta e se oculta no ser, justamente, como a negatividade de que trata Heidegger. Compreender o “primitivo” como uma faceta do sujeito a ser revelada retira-o da posição de gênese (da arte figurativa, da razão, da forma, da arte moderna, etc.) e transporta-o para uma reflexão sobre o começo como acontecimento. Desse modo, como vemos nos ensaios de Einstein de meados dos anos 1910, o “primitivo” consistiu em uma alternativa às “ficções formalistas” e a uma arte não imediata, características que atribui à arte “capitalista” europeia¹³⁰. Além disso, a

¹²⁹ “Materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa”.

¹³⁰ O autor fez essas considerações em um texto intitulado “Sobre a arte primitiva”, publicado pela primeira vez em 1919 no catálogo de Ludwig Rubiner intitulado *A Comunidade (Die Gemeinschaft)* e traduzido ao inglês por Charles W. Haxthausen para a revista *October*. Segundo vemos no texto, é essa forma de arte que faria com que emergisse o poder das massas e implodiria o modo de produção capitalista: “Arte primitiva: esta significa a rejeição da tradição da arte capitalista. A medianidade e a tradição europeia devem ser destruídas; devemos dar um fim às ficções formalistas. Se explodirmos a ideologia do capitalismo, encontraremos debaixo desta o único vestígio de valor deste continente despedaçado, a pré-condição de tudo o que novo, as massas de pessoas simples, ainda oprimidas pelo sofrimento. Elas que são o artista” (EINSTEIN, 2003, p. 124). [“Primitive art: that means the rejection of the

arte primitiva (em especial a africana e a oceânica) e a sua linguagem plástica representariam o oposto da linguagem linear literária (RUMOLDT, 2004), o que fundamenta a crítica de Einstein à literatura como instituição e ao signo simbólico no Ocidente, como vimos no ensaio sobre o rouxinol.

Vale mencionar que o livro *Negerplastik (escultura negra)*, estudo sobre escultura africana publicado em 1915, compôs a biblioteca de Mário de Andrade em versão italiana e foi citado pela primeira vez no Brasil já em 1929, pelo psiquiatra e historiador da arte Osório César em *A expressão artística nos alienados*¹³¹, autor que, por sua vez, pertenceu às bibliotecas de Mário de Andrade e de Flávio de

capitalist art tradition. European mediateness and tradition must be destroyed; there must be an end to formalist fictions. If we explode the ideology of capitalism, we will find beneath it the sole valuable remnant of this shattered continent, the precondition for everything new, the masses of simple people, today still burdened by suffering. It is they who are the artist”]. Em um ensaio sobre o cubismo (EINSTEIN, 1929 d), publicado somente em 1929 na revista *Documents*, torna-se mais claro que com “mediatismo” Einstein se refere ao fato de a pintura europeia procurar fazer da tela uma ponte com o mundo ao reproduzir uma realidade que pode ser facilmente reconhecida.

¹³¹ CÉSAR, Osório. *A expressão artística nos alienados*. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo: Oficinas Graphicas do Hospital de Juquery, 1929. César teve acesso a uma versão traduzida ao francês da obra de Carl Einstein. Eis a passagem em que menciona o livro em nota de rodapé: “(1) A escultura africana, pela sua naturalidade impressionista, tem sido somente motivo de real admiração por parte de muitos autores. ‘..... sculpture africaine, diz Einstein (La sculpture africaine. Trad. franç. pag. 7, 1922), presente des solutions cubiques d’une purété et d’une logiue qu’on trouve rarement ailleurs. Elle cherche à résoudre les problèmes de concentration et de lieu dans le space, et c’est de la sculpture égyptienne qu’elle se rapproche le plus d’un domaine’. Como a arte egyptiana, a arte africana, diz ainda o mesmo autor (pag. 13), tem suas raízes no culto dos mortos, – o culto dos antepassados. A religião é o elemento preponderante de toda a produção artística dos Negros.

A arte dos primitivos apresenta nos nossos tempos uma significação intelectual muito elevada. Ella tem sido a fonte de todo esse novo movimento esculptórico da arte moderna. E tanto é assim que alguns críticos de arte não consideram mais arte africana como sendo uma arte primitiva. Einstein, no seu livro citado, [...] se exprime deste modo a esse respeito:

“..... l’art africain nous révèle des nuances tout aussi façon marquées, et il ne faut pas se laisser induire en erreur par cette stéréotypée: l’art primitif des peuples sauvages”’. (CÉSAR, 1929, p. 18-19).

Carvalho¹³². Nesse livro, o intelectual alemão considera as esculturas africanas “imagens”, assim como a arte da renascença ou a arte religiosa. Quando essas esculturas são transpostas do seu meio (desconhecido por muitos dos colecionadores de estatuetas africanas europeus, mas evidenciado pelas coleções etnográficas museísticas), tornam-se as imagens de um deus inexistente e evidenciam, por conseguinte, o rastro deixado por ele. As reproduções das esculturas, tais como dispostas em *Negerplastik*, mostram-se despidas de assessorios e deslocadas do templo, mas não eliminam a transcendência suposta pela religião tribal à qual pertenciam, pois nelas a realidade mítica supera a realidade natural – revelando, assim, a preponderância do valor de culto e o fato de que nada podem simbolizar ou de que simbolizam, justamente, o nada:

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele preserva uma distância da obra que é o deus ou o seu receptáculo. Seu trabalho é adoração a distância, e, desse modo, a obra é *a priori* algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica. Por meio de seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita. Ela jamais se mistura ao destino humano e, se o fizesse, seria como soberana e, mais uma vez, guardando suas distâncias. A transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião. A obra é criada na adoração, no temor a deus, provoca efeitos iguais. Artesão e adorador são, *a priori*, psicologicamente idênticos, em sua própria essência; o efeito não reside na obra de arte, mas em seu

¹³² Naturalmente, Flávio de Carvalho conhecia bem a obra de Osório César, possivelmente o livro mencionado, além de *Misticismo e loucura* (1930), que se encontra em sua biblioteca. O exemplar de *A expressão artística nos alienados* consultado para este trabalho pertenceu a Mário de Andrade.

caráter divino posto como hipótese e incontestado. O artista não terá pretensão de medir-se com deus e de visar produzir um efeito – que é dado com certeza e predeterminado. A obra, como busca um efeito, perde, em consequência, todo sentido, ainda mais porque os ídolos são na maior parte das vezes adorados na obscuridade (EINSTEIN, 2011, p. 39-40).

Por essa razão, como Osório César bem observara, Einstein interpretaria as esculturas africanas como arte moderna, e não como arte “primitiva”, o que demonstra que, também para o intelectual alemão, a origem não está dada no passado, mas resulta do conflito entre a potência de dois tempos diversos, de duas imagens alinhadas durante um instante efêmero na página do livro ou na parede branca.

Quando o culto torna-se o valor sobressaliente, o artista deixa de ser preponderante na execução da obra, pois apenas manifesta uma vontade que não lhe pertence, mas a uma força que é imanente a si e compartilhada com os outros seres¹³³; ele não é menos importante,

¹³³ Em *A caverna dos sonhos esquecidos* (*The cave of forgotten dreams*, 2011), de Werner Herzog, vemos como o valor de culto e a renúncia da vontade do “eu” permitiram que os homens pré-históricos, artistas da caverna de Chauvet, recusassem qualquer necessidade de manter intactas as imagens deixadas por seus antepassados cinco mil anos antes, pois se dedicaram a dar continuidade às pinturas antigas e ao desejo divino completando os murais. No mesmo documentário, um arqueólogo francês relata que, quando esteve entre uma tribo de aborígenes australianos, um indivíduo da tribo percebeu nas paredes antigas o apagamento de uma imagem e, lamentando o fato de esta estar sumindo, decidiu-se por restaurá-la. Isso sugere que, entre os “primitivos”, o trabalho de restauração é muito semelhante ao que hoje conceberíamos como profanação das imagens. Contemporaneamente, mesmo que a arte procure subterfúgios para produzir a interação entre a obra e o público, por exemplo, e para recusar o valor de eternidade com o uso de matérias orgânicas nas obras, ainda pensa a restauração segundo uma concepção mimética que reconhece a própria divindade que reproduz. Ora, como não se lembrar do irônico caso da ilustre senhora Cecilia Gimenez, que decidiu por conta própria restaurar o afresco *Ecce homo* no Santuario de la Misericórdia, em Borja, próximo a Zaragoza, motivada pelo mesmo impulso que o aborígene australiano de restituir a força de expressão ao deus? “A mulher, Cecilia Giménez, que está nos seus 80, disse na televisão nacional espanhola que tentou restaurar o afresco, que denominou como a sua representação local favorita de Jesus, porque a incomodava que os

ainda, do que a figura do espectador na qual pode vir a metamorfosear-se. Portanto, reproduzir uma vontade transcendental, no caso da arte primitiva, não significa meramente apropriar-se do desejo divino, nem valer-se dele como uma verdade – valores que implicariam a autoridade do executante, uma noção de autoria como *autoritas* – mas borrar o nome próprio do autor em favor de uma imanência absoluta.

Ora, isso ocorre porque a arte que opera por imagens, sobre a qual tratam Flávio de Carvalho e Carl Einstein, percebe até mesmo o ser como uma imagem e compreende que a incoerência da idolatria está no fato de *imitar* sem o reconhecimento daquilo que se reproduz, fazendo assim do *engano* o seu valor preponderante¹³⁴. Por essa razão, Carl

seus pedaços tivessem se estilhaçado graças à umidade nas paredes da igreja”. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html?_r=0> Acesso em 24/08/2012.

[“The woman, Cecilia Giménez, who is in her 80s, said on Spanish national television that she had tried to restore the fresco, which she called her favorite local representation of Jesus, because she was upset that parts of it had flaked off due to moisture on the church’s walls”].

¹³⁴ Chegamos a essa constatação por meio das considerações do filósofo italiano Massimo Cacciari em *O deus que baila* (2000). Segundo ele, a mimese é a noção que atravessa todas as artes e nos faz compreender a presença da divindade coincide com a autoria das obras. No entanto, o deus que “cria” é também aquele que produz as sombras, as lacunas no conhecimento, conforme já mostrara a alegoria da caverna de Platão, e que sugere que a arte seja a reprodução da imagem dele mesmo. Desse modo, qualquer arte que produza imagens se torna uma arte que imita sem poder reconhecer aquilo que reproduz: “Mas aqui está o problema; ao passo que a arte divina não é subdivisível, os produtos da arte humana se desdobram de novo: por um lado, a arte de fabricar imagens se refere ao *eikón*, produz verdadeiras representações, ou melhor, é autenticamente mimética (como quando no *Timeo* diz que *chronos* é o *eikón* do *aión* [que o tempo é imagem móvel da eternidade imóvel]); por outro lado, se relaciona com o *phántasma* enquanto não produza mais simples aparências, ou simulacros. [...] A arte que produz ‘imagens’ e não verdadeiro ícones, a arte que simula a imitação de coisas que são reais. [...], é a arte dos prestidigitadores, dos magos, dos que fabricam prestígios [...], que querem assombrar, e pertencem ao gênero da diversão e do jogo (*paidiá*)” (CACCIARI, 2000, p. 22-23).

[“Pero aquí está el problema; mientras el arte divino no es subdivisible, los productos del arte humano se desdobl原因 de nuevo: por un lado, el arte de fabricar imágenes se refiere al *eikón*, produce verdaderas representaciones, o más bien es autenticamente mimético (como cuando en el *Timeo* dice que *chronos* es el *eikón* de *aión* [que el tempo es la imagen móvil de la eternidad

Einstein defendia que as potências da linguagem e da imagem pudessem ser recuperadas quando passassem a ser compreendidas de acordo com o *absoluto*, categoria que se refere à representação (pelo signo ou figura) livre de qualquer transcendentalidade. Einstein chegará a essa conclusão por meio da arte russa, que lhe apresentara momentaneamente uma alternativa para a política incipiente do dadaísmo de Berlim, segundo vemos no texto de 1921 intitulado “A História e a tradição esmagam a revolução”¹³⁵. A arte russa revolucionária do período nos proporcionaria uma experiência do absoluto, que

[...] pode ser representada tão completa e inadequadamente quanto qualquer outra experiência, uma vez que o artista, ao invés de representar objetos metafóricos preguiçosos, passa a inventar livremente as formas apropriadas para essa função (EINSTEIN, 2004, p. 143)¹³⁶.

O absoluto, assim como a própria noção de “primitivo” em Carl Einstein, vem acompanhado das implicações de sua posição política anarquista (o absoluto não é somente o homem sem Deus, mas o homem livre do poder que se centraliza no chefe de Estado).

Para Carl Einstein, portanto, o figurativismo parece desprovido de sentido, o que coloca em xeque a supremacia da visão, questionada por meio da noção de absoluto, bem como a individualidade do sujeito, que serve somente de *medialidade* para a manifestação do Deus, e não como um fim em si mesmo. Desse modo, a imaginação se torna mais importante do que a *forma* e nos colocamos diante do vínculo inextricável entre o culto e a imagem, presente na arte ritual africana.

inmóvil]); por otro lado, se relaciona con el *phántasma*, en tanto no produce más simples apariencias, o simulacros. [...] El arte que produce ‘imágenes’ y no verdadero íconos, el arte que simula la imitación de cosas que son reales [...], es el arte de los prestidigitadores, de los magos, de los que fabrican prestigios [...], que quieren asombrar, y pertenecen al género de la diversión y del juego (*paidiá*)”].

¹³⁵ O manuscrito inédito intitulado originalmente “Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung” foi escrito em 1921; a sua tradução por Charles W. Haxthausen é publicada no número 107 da revista *October* em 2004.

¹³⁶ “[...] can be represented as fully or as inadequately as any other experience, once the artist, instead of representing lazy, run-down metaphorical objects, turns to inventing freely the forms appropriate to this function”.

Ora, vale reforçar que a imaginação à qual Carl Einstein se referira com a sua noção de absoluto – e que predominara em artistas modernos próximos da arte produzida pelos loucos, como Paul Klee, Jean Dubuffet, etc., – opera, justamente, como o negativo da *mimesis*. Se a arte mimética procura relação direta com o Deus, com a palavra criadora e unívoca, a imaginação procura tornar visível a ausência mesma da divindade, produzindo rastros por onde passa.

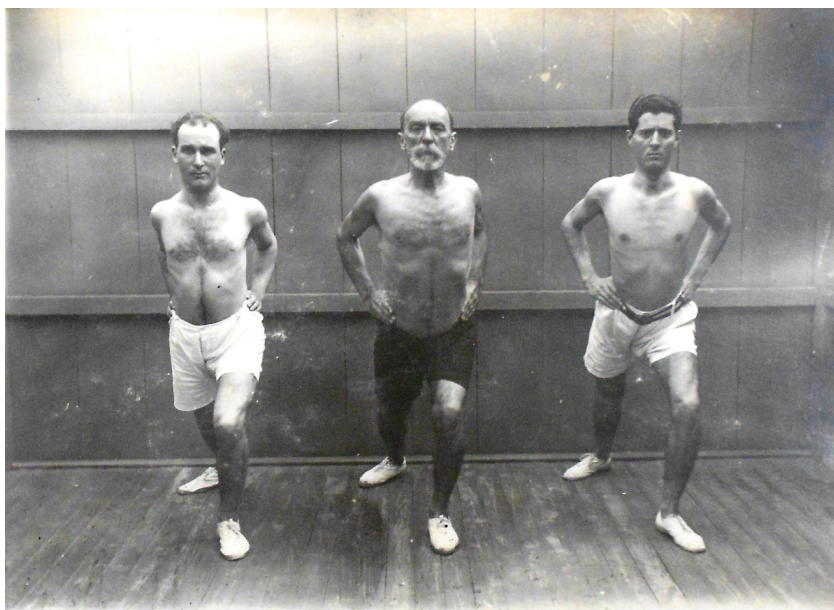


Figura 6: Raúl Rezende de Carvalho exercitando-se entre dois desconhecidos (fotografia de 1938)

O sangue

Lembremos que a primeira leitura atenta da obra de James Frazer por Flávio de Carvalho teria sido, justamente, a do livro *Totemismo e exogamia*, publicado em 1910. O artista brasileiro tomou conhecimento de uma versão francesa abreviada dessa obra (que, de acordo com

Frazer, continha apenas a conclusão dos quatro tomos de *Totemismo e exogamia*), intitulada *Origens da família e do clã*. Nesse livro, Frazer esclarece que o totem possuiria o sentido de um arquétipo individual que redefine as ideias do clã sobre o mundo. Por sua vez, o totemismo, que consiste, para o autor de *Origens da família e do clã*, em uma forma de culto anterior à ideia de religião, se baseia na identificação entre os indivíduos da tribo ou do clã e um animal ou um vegetal, que eles acreditariam tratar-se do antepassado comum da tribo (FRAZER, 1922). Isso ocorre porque, segundo Frazer, os “primitivos” teriam dificuldade de conceber a diferença entre a aparência deles, a dos animais e a das plantas, assim como supostamente não compreenderiam nem o processo de reprodução humana, nem o vegetal, argumento fortemente evolucionista e refutável. O totemismo geralmente viria acompanhado da exogamia, um sistema de organização social que se sustenta sobre a proibição do casamento no interior do clã. A exogamia foi justificada de formas diversas pelos antropólogos citados por Frazer, sendo considerada a consequência do entrosamento entre os clãs vizinhos, da consanguinidade, etc.. De fato, ambos os sistemas analisados nessa obra parecem atribuir às sociedades “primitivas” os valores dominantes da sociedade imperialista britânica em que Frazer vivia, como o patriarcalismo, do qual o totemismo se torna um antecedente¹³⁷.

¹³⁷ Como sabemos por *A reinvenção da sociedade primitiva*, do antropólogo Adam Kuper, quando a antropologia surge na segunda metade do século XIX guarda uma proximidade com relação às recentes descobertas de Charles Darwin, cuja interpretação (talvez equivocada) por Frazer se faz presente na maneira como atribui aos povos estudados uma inteligência inferior à europeia ocidental. Com relação à questão do totemismo, podemos ver como os antropólogos interessados em pesquisá-la – além de Frazer, McLennan, Robertson Smith, Émile Durkheim – encontraram no totemismo a fundação da sociedade em que viviam: “O totemismo poderia, portanto, servir como uma história de fundação para o racionalismo. Ao mesmo tempo, evocava um mundo onde o espírito humano formava um todo com a natureza, onde a linguagem poética, mítica, era lugar comum e os instintos sexuais eram desinibidos. Era o Jardim do Éden dos antropólogos” (KUPER, 2005, p. 112). [“Totemism could therefore serve as a foundation story for rationalism. At the same time, it conjured up a world in which the human spirit was at one with nature, in which a poetic, mythical language was common-place, and in which sexual instincts were uninhibited. It was the anthropologists’ Garden of Eden”].

Embora Sir James Frazer mencione em *O ramo de ouro* que o culto vegetal se distingue do totemismo, ambos apresentam uma afinidade, como já vimos na interpretação dessa obra por Mário de Andrade. De acordo com o antropólogo escocês, em muitas culturas uma árvore era escolhida para ser adorada e protegida, pois se acreditava que ela abrigasse o ancestral comum da tribo. Entre os Miao-Kia, povo proveniente do leste e do sul China, havia uma árvore sagrada na entrada de cada vila, onde supostamente se alojava o ancestral comum da tribo que regulava o destino dos seus habitantes. Já a tribo dos Dieri da Austrália Central guardava as árvores nas quais os seus pais mortos haviam se transformado com muito respeito e devoção.

O exemplo que se refere a Roma Antiga deixa-nos mais clara a hipótese de que o culto vegetal está próximo do totemismo e de uma perspectiva patriarcal da organização de instituições como o Estado. Segundo nos relata Sir James Frazer nesse livro, os romanos cultuavam uma figueira localizada no centro da cidade, próxima ao Fórum, que acreditavam ser habitada pelo espírito de Rômulo:

No Fórum, o ocupado centro da vida romana, a figueira sagrada de Rômulo era adorada até os dias do Império, e o definhamento do seu tronco era o bastante para espalhar consternação pela cidade. Além disso, no declive do monte Palatino crescia um corniso que era considerado um dos objetos mais sagrados em Roma. Sempre que um transeunte pensava que a árvore estivesse caindo, protestava em alto e bom som, encontrando eco nas outras pessoas da rua, e logo uma multidão era vista correndo em pane por todos os lados com baldes d'água, como se estivesse (segundo Plutarco) com pressa para apagar um incêndio (FRAZER, 1945, p. 111)¹³⁸.

¹³⁸ “In the Forum, the busy centre of Roman life, the sacred fig-tree of Romulus was worshipped down to the days of the empire, and the withering of its trunk was enough to spread consternation through the city. Again, on the slope of the Palatine Hill grew a cornel-tree which has esteemed one of the most sacred objects in Rome. Whenever the tree appeared to a passer-by to be dropping, he set up a hue and cry which was echoed by the people in the street, and soon a crowd might be seen running helter-skelter from all sides with buckets of water as if (says Plutarch) they were hastening to put out a fire”.

Embora Frazer trate de culturas matriarcais, razão pela qual, além do mito de Diana, analise outros cultos femininos como o de Perséfone, não podemos negar que o autor esteja se referindo, ainda assim, a um modelo patriarcal de Estado, concentrado nos organismos de poder e na imagem unitária do fundador da *pólis*. Isso nos demonstra que a organização em torno das arborescências não consiste necessariamente em uma característica da floresta, já que resiste nas cidades, nos Estados, como uma forma de celebrar a origem. Como tal, remete ao surgimento das instituições (o Fórum e a Lei, o marco zero), ao estabelecimento dos órgãos de poder. Erguendo-se sempre em direção ao firmamento, a árvore procura alcançar o templo no alto da colina e torna-se um sinônimo de luto pelo passado, contrariando o movimento do nômade que se estende, por sua vez, em territórios de fronteiras abertas sem submeter-se a regulamentos.

Em “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, Gilles Deleuze e Félix Guattari opõem o modelo arborescente, o do Estado, ao rizomático, pertencente ao nômade que procura, de maneira distinta, ocupar um espaço liso, ou seja, um território não regulado pelas instituições do governo, pelas disciplinas, por uma homogeneidade forjada e por uma unidade centralizada:

As maltas, os bandos, são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho do Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas (DELEUZE, GUATTARI, 2005, p. 21).

Não nos esqueçamos de que, através do mesmo movimento com que a árvore se eleva aos céus, ela se ramifica, fazendo dos seus troncos e galhos a base para as genealogias familiares e constituindo um “eixo genético”. Este, por sua vez, se desenvolve em estados contínuos formados, ainda, pelo *prevalcimento* dos genes “dominantes” sobre os “recessivos”, fortalecendo-se, assim, o poder unitário do pai. Como observam Deleuze e Guattari, seja no modelo linguístico (o da árvore gerativa de Chomsky) ou no da psicanálise freudiana (que explora os decalques do inconsciente a partir de um eixo que o suporta, geralmente

coincidente com o das relações familiares), o modelo arborecente se sustenta sobre as hierarquias e se vale de um centro como base.

Ora, isso se torna claro quando vemos que Keyserling, na meditação sobre o sangue, afirma que a tendência do homem seria, na verdade, a de sempre manter-se próximo do sangue, daí que a nostalgia do incesto coincida com a nostalgia pela origem: “A nostalgia do incesto que realmente descansa na parte abissal de nosso ser, repousa na nostalgia do calor familiar” (KEYSERLING, 1933, p. 95)¹³⁹. De acordo com Keyserling, a árvore genealógica representa a força telúrica que liga o homem à terra, a pureza da origem e a individualidade:

Compreendi, então, a profunda objetividade da imagem da árvore genealógica. No sentido telúrico, só aquilo que tem nossas mesmas raízes nos é próprio. Um vazio infranqueável separa uma árvore da outra (KEYSERLING, 1933, p. 92)¹⁴⁰.

O autor percebe, ainda, o vínculo entre os laços de sangue puros e a criação de novos laços familiares (a mescla) e a defesa das fronteiras territoriais. Por essa razão, por um lado, sugere que a mescla se torna necessária à formação dos Estados nacionais e dos impérios, e que o instinto de aproximar-se do sangue teria permitido o surgimento das novas civilizações. Por outro lado, Keyserling confunde a analogia com a afinidade, ao sugerir que o sangue seja o fundamento necessário da afinidade, que seja imprescindível ao desenvolvimento da identidade do sujeito e das civilizações, bem como à definição dos territórios nacionais:

Sem enraizar-se na terra, o homem se desvitaliza, sobretudo quando já é impossível, por razões fisiológicas e geopolíticas, o retorno ao nomadismo primitivo. Quando o princípio da *terra a quem a trabalha* não é aceito, não só se despovoam os campos, como se degenera o sangue. Uma vez degenerado o sangue, o espírito

¹³⁹ “La nostalgia del incesto que alienta realmente en la parte abisal de nuestro ser, reposa en la nostalgia del calor familiar”.

¹⁴⁰ “Comprendí entonces la profunda objetividad de la imagen el árbol genealógico. En el sentido telúrico, sólo aquello que tiene nuestras mismas raíces nos es propio. Un vacío infranqueable separa un árbol del otro”.

já não encontra nenhum corpo conforme a terra. Então o desenraizado chega a ser o protótipo do espiritual. Mas o desenraizado há de querer destruir para que a terra seja pátria para ele (KEYSERLING, 1933, p. 120)¹⁴¹.

Contudo sabemos que as relações sanguíneas teriam como consequência, quase inevitavelmente, uma semelhança entre os indivíduos da ordem da superfície e, portanto, analógica.

O nome

É precisamente entre os povos de raça Nórdica, onde o culto das árvores é mais intenso, entre os Celtas nórdicos e os Germanos, povos em cujo território germinou e se desenvolveu o Gótico e que são também os povos que melhor conservam o culto do Herói. Os Druidas (célticos) *tinham um culto especial para com o carvalho*. (Flávio de Carvalho, “A floresta e o Gótico” – grifo nosso).

Como Flávio de Carvalho, o autor do bipolo e da produção de origens diversas em conflito, teria posto em questão a arborescência, o culto do ancestral residente na árvore e a defesa dos laços de sangue? Segundo Sir James Frazer, no bosque de Nemi, comuna italiana da região do Lácio, província romana, a ninfa da água, Egéria, era adorada além de Diana, de quem era uma sócia. De acordo com Plutarco, glosado por Frazer, Egéria era uma das ninfas-carvalho que presidiam o bosque verde dos carvalhos, ao passo que Diana, a deusa das matas, também estaria associada a essa árvore. Além disso, em Grbalj, na

¹⁴¹ “Sin arraigo en la tierra, el hombre se desvitaliza, sobre todo cuando ya es imposible, por razones fisiológicas y geopolíticas, el retorno al nomadismo primitivo. Cuando el principio de la *tierra a quien la trabaja* no es ya aceptado, no sólo se despueblan los campos, sino que degenera la sangre. Una vez degenerada la sangre, el espíritu no encuentra ya cuerpo alguno conforme a la tierra. Entonces el desarraigado llega a ser el prototipo de lo espiritual. Pero el desarraigado ha de querer destruir para que la tierra le sea patria”.

Dalmácia (atual Croácia), acreditava-se que árvores grandes como o carvalho eram a residência de antigos espíritos ou de sombras. Por esse motivo, se um lenhador as derrubasse, poderia morrer imediatamente ou tornar-se inválido (FRAZER, 1945)¹⁴².

Carvalho, o filho único de Raúl de Rezende Carvalho, que foi um abastado produtor de café, não cultuou os seus ancestrais, recusando-se a propagar a instituição familiar ao defender, como muitos dadaístas, a máquina celibatária e inoperante¹⁴³. Podemos chegar a afirmar,

¹⁴² A passagem corresponde também à página 112 no exemplar do autor (FRAZER, 1933) e está destacada com quatro riscos verticais na lateral e um pequeno trecho (“espíritos ou sombras”, “*shades or souls*”) foi sublinhado por ele.

¹⁴³ Essas observações biográficas sobre o artista brasileiro, assim como os outros intelectuais que irei mencionar nesta nota, interessam-nos na medida em que demonstram uma indistinção entre o modo de vida adotado pelo artista (ou, ao menos, na constituição deste como “personagem” para o público e na própria obra) e os métodos de se manifestar na arte. Podemos citar outros exemplos como o de Marcel Duchamp, quem viveu uma relação amorosa intensa com a escultora Maria Martins, enquanto ela possuía um ateliê em Nova Iorque, e que por muito tempo recusou-se ao casamento. Segundo esclarece a Pierre Cabanne em entrevista, Duchamp pode viver da fortuna familiar, o que lhe permitiu não “trabalhar” para sobreviver e até mesmo interromper as suas atividades como pintor, tão logo lhe ocorresse tomar a decisão. À pergunta de Cabanne sobre os motivos de satisfação de sua vida, Duchamp, então com quase oitenta anos, responde: “Primeiro, ter tido sorte. Porque, na verdade, nunca trabalhei para sobreviver. Considero trabalhar para sobreviver um pouco imbecil do ponto de vista econômico. Espero que algum dia possamos viver sem sermos obrigados a trabalhar. Graças à minha sorte, passei pela chuva sem me molhar. Compreendi, em dado momento, que não precisava embarçar a vida com tanto peso, tantas coisas a fazer, tais como uma esposa, filhos, casa de campo, um automóvel. Eu entendi tudo isso, felizmente, bem cedo. Isto me permitiu viver solteiro por longo tempo, com as vantagens que não teria, se tivesse que enfrentar as dificuldades normais da vida. Basicamente, isto é o principal. [...]” (DUCHAMP, *apud*. CABANNE, 2002, p. 23-24). O escritor catalão Enrique Vila-Matas, procura reconstituir uma genealogia ficcional para a “máquina solteira” Dadá em *História abreviada da literatura portátil* (1985), que encontra como precursores o escritor H. Sterne e o seu *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759-1767), além de Raymond Roussel. A “sociedade secreta Shandy” de que trata Vila-Matas tinha como características o espírito inovador, a defesa do celibato, a sexualidade aguçada, a ausência de grandes propósitos, a simpatia pela negritude, etc. Além de Marcel Duchamp, compunham essa sociedade Francis Picabia, Jacques Rigaut (1898-1929) e

inclusive, que em algumas circunstâncias instigou-se contra a herança que lhe cabia, como ao encenar o sepultamento do nome do pai, presenteando Raúl Rezende de Carvalho com uma maquete para o túmulo deste (TOLEDO, 1994). Além disso, Flávio sustentou em diversas ocasiões que o celibato era a atitude antropofágica por excelência, e que o seu estado civil se mostraria coerente com a multiplicidade e a inquietude da sua atividade como artista. A defesa do celibato virá, naturalmente, associada ao posicionamento político adotado por ele. Flávio de Carvalho foi capaz de perceber na defesa da família – extremamente forte, por exemplo, na península itálica, segundo comprovariam as pinturas renascentistas da Madona e do Bambino – um argumento para se defender governos centralizados no eixo unitário do chefe de Estado, que substitui a força da descendência pela coerção imposta pelos sistemas de leis. É nesse sentido que a defesa do celibato antropofágico viria acompanhada, para o artista, da afirmação do matriarcado como instituição capaz de oferecer uma alternativa à virilidade do Estado totalitário.

Qual seria, entretanto, a contribuição do *nome* para o que discutimos neste texto? Flávio de Carvalho pode ser aproximado de uma tradição crítica e filosófica, de herança especialmente nietzscheana, que percebeu que o tempo se oculta e se desdobra na palavra, pois também o entendimento do signo depende do jogo, da escavação e do conflito (eis, em parte, o papel da filologia, primordial na formação de Nietzsche, por exemplo). Walter Benjamin também compartilhara com Carvalho a crença na linguagem como revelação. Em ensaios como “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”, de 1915, nos mostra que a revelação se fundamenta na “intangibilidade” da palavra, que consiste justamente no que manifesta a essência divina desta e a proximidade entre a filosofia da linguagem e a filosofia da religião. Isso porque toda a filosofia da linguagem ocupa-se especialmente do paradoxo que compõe a distinção entre a essência espiritual e a linguística; a primeira delas é aquilo que se comunica na língua e que só

muitos outros. Não nos esqueçamos que é à herança intelectual de Sterne que Mário de Andrade se refere para caracterizar Machado de Assis como um inglês, como vimos anteriormente. Embora Flávio de Carvalho não chegue a adotar a “inoperância” que tanto interessa a Enrique Vila-Matas como atitude, ou seja, o abandono *total* da obra em determinado momento, como fizeram Duchamp e Rimbaud, por exemplo, ao menos compartilha com a “sociedade secreta shandy” as características acima mencionadas.

se encontra com a essência linguística por ser comunicável. Segundo o conteúdo espiritual, a linguagem não se expressa nas coisas do mundo exterior, mas comunica-se a si mesma como o próprio *meio* da comunicação. Não poderíamos concluir, portanto, que a flor, a vitória-régia, deve recordar-nos a aparência cálida do órgão reprodutor das plantas, como pensara Mário de Andrade no ensaio de 1931, pois toda palavra que é pronunciada, todo signo que é inscrito num texto, abandona a sua representabilidade para produzir um vínculo com o mundo por meio da relação momentaneamente construída pela leitura e pela interpretação.

Ora, pensar a linguagem como *meio* é um modo de não somente reinventarmos o silêncio das palavras, mas também de concebê-la segundo o processo do conhecimento (pois *nomear* é também compreender) e de transformação. É na medialidade infinita da tradução, por exemplo, que se dá nome ao que não o possuía e que a passagem entre as línguas se oferece em *uma série de metamorfoses*, onde cada começo já não se apresenta na autenticidade de uma língua perfeita e única, a do Paraíso, mas no sentido que adquire momentaneamente a palavra. Esta, por sua vez, emerge da decisão sobre qual percurso pode ser seguido diante da cisão primordial da língua pura, entre a *clareira*, o *bosque* e o *templo*, o carvalho e Carvalho, a imagem e o próprio ser.

Assim como os “primitivos” supostamente não distinguem as coisas das palavras, nos relata Frazer (1945), fantasiam a existência de um laço entre a pessoa ou o objeto e os nomes que os designam. O nome próprio, portanto, é um atributo tão fundamental à vida daquele que o possui quanto à alma que o anima:

Com levantar os mortos, queriam dizer conceder o nome do falecido a outra pessoa, que então esta se tornava, para todos os propósitos e intenções, uma reencarnação do morto já que nos princípios da filosofia selvagem o nome é uma parte vital, senão a alma, do homem (FRAZER, 1945, p. 156)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ “By raising the dead they meant bestowing the name of the departed upon someone else, who thus became to all intents and purposes a reincarnation of the deceased, since on the principles of savage philosophy the name is a vital part, if not the soul, of the man”.

Talvez por tratar-se de um atributo vital, o nome próprio é o único substantivo que não poderia ser traduzido, guardando apenas na língua estrangeira a marca peculiar do sotaque daquele que o pronuncia. Se, como nos mostra Benjamin, toda língua é por princípio a tradução das coisas do mundo, da linguagem pura da palavra divina, o nome próprio pode também ser compreendido como o termo que resiste à propriedade de transformação e à potência da traduzibilidade, porque é determinado quando o sujeito nasce. O nome próprio equivale, portanto, a uma origem que resiste ao movimento da metamorfose, já que a tradução, nos esclarece Benjamin,

[...] é a passagem de uma língua para outra numa série contínua de metamorfoses. Série contínua de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre (BENJAMIN, 2011, p. 64).

O que possivelmente os povos de que trata Frazer tenham percebido, ao modo deles, é que somente por meio do nome podemos tratar da essência espiritual do homem como linguagem, pois esse substantivo remete à própria tarefa divina da nomeação, ao momento em que se produz a conexão entre a linguagem e as coisas. Nesses termos, o nome próprio se torna, a um só tempo, a imagem mais profunda da palavra divina e uma teoria do limite da linguagem finita, pois já não está ligado ao conhecimento, já que, não tendo sido escolhido por Deus, consiste na atividade humana da sobrenomeação, na imitação de um atributo divino.

Segundo Frazer (1945), em Madagascar acreditava-se que um homem pudesse causar mal a si mesmo caso pronunciasse o próprio nome. Se por algum motivo decidia-se em Gippsland, na Austrália, que o nome de um indivíduo deveria permanecer secreto, ele adotaria um apelido, com o qual já não estabelecia uma relação de propriedade, como a mantida com a designação que lhe foi dada no nascimento. Por ser tão indispensável ao homem quanto a sua imagem ou a sua sombra, diversos tabus eram relacionados ao nome entre esses povos. O tabu de pronunciar o nome é ainda mais rígido para as pessoas com as quais se mantinha um laço sanguíneo. Entre os Alfoors de Poso, em Celebes (Indonésia), era proibido perguntar o nome diretamente a alguém, mesmo a uma criança. Quando um garoto ou uma menina tinha um sobrinho ou uma sobrinha, eram chamados “o tio” ou “a tia de fulano”,

substituindo-se, assim, o nome próprio pela função exercida no interior da família.

A regra se torna ainda mais evidente quando se refere ao nome de um morto, que não pode ser pronunciado com o risco de evocar-lhe o espírito com essa ação, o que ocorria antigamente entre os albaneses e em algumas tribos da Austrália na virada do século XIX (FRAZER, 1945). Além disso, muitas pessoas na comunidade passavam a mudar o próprio nome quando este era semelhante ao de alguém falecido (FRAZER, 1945). O mesmo valia para uma planta ou animal, que passaria a ser designado por nova expressão. Por essa razão, no período de sete anos em que o missionário Dobrizhoffer esteve na América do Sul observando os Abípones, a palavra que designava a onça mudou três vezes. Além disso, os Zulus não mencionavam os nomes do chefe da tribo, nem dos progenitores dos chefes; os Dwandwes possuíam um chefe nomeado Langa, termo que também significava sol, de modo que, quando ele faleceu, o astro luminoso passou a ser chamado de *gala* por pelo menos cem anos após a morte do chefe.

Algumas comunidades primitivas adotavam o tabu apenas temporariamente, mostrando que ele não se pautava simplesmente na crença de que palavra e ser se equivalem, mas também acompanhava o processo de luto pela perda de um ente querido. Os Chinook, da América do Norte e os Puyallup proibiam que se pronunciassem os nomes dos mortos apenas por alguns anos, enquanto esqueciam a sua perda. No entanto, alguns povos carregavam esse tabu de forma mais extrema, como os Klamath, que habitavam os estados de Oregon e da Califórnia nos Estados Unidos. Segundo o etnólogo suíço A. S. Gatschet, citado por Frazer, os Klamath puniam com a morte aqueles que pronunciassem os nomes de seus mortos, de modo que a história tradicional desse povo estaria se perdendo, pois como seria possível registrar uma *História* sem palavras? (FRAZER, 1945). Assim como os etnógrafos a quem recorre como fonte, o evolucionismo de Sir James Frazer não teria permitido com que percebesse, justamente, que a magia repousa na linguagem e no simbolismo. Por essa razão, os procedimentos mágicos empregados pelo “primitivo”, uma combinação entre palavras e imagens, repetem os funcionamentos da linguagem verbal¹⁴⁵.

¹⁴⁵ O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein faz uma crítica semelhante ao evolucionismo de Frazer. Wittgenstein começara a ler Frazer em 1931, portanto, em uma época próxima à da leitura de Mário de Andrade e de Flávio de

Ora, quando Flávio se vale do exemplo do culto do carvalho, ele deturpa o seu sobrenome, fazendo com que esse deixe de ser a propriedade dele mesmo e dos seus antepassados. Além disso, utiliza-se de um procedimento de criar dobras no próprio signo. Essas dobras funcionam como espelhos opacos, pois cindem o termo sem produzirem simetria, mas o desestabilizam como um efeito borboleta ou como a dançarina Loïe Fuller fizera com a própria forma, conforme veremos no próximo capítulo. Não se trata, portanto, de uma indecisão entre o som e o sentido que podemos atribuir à poesia de Stéphane Mallarmé, por exemplo, que se utilizava de signos distintos com o mesmo som para produzir um efeito dúbio, segundo veremos também no capítulo seguinte. O procedimento de Flávio se assemelha mais a uma produção de espectros, pois ele evoca a indecidibilidade característica da origem do signo, na qual ainda não havia sido escolhido um sentido predominante para o mesmo som, para a mesma palavra.

Nesse sentido, Flávio de Carvalho leu na obra de Frazer o que o antropólogo não poderia compreender: que a magia não repete simplesmente os modos de uma linguagem verbal que possuiria como fim último a comunicação, mas também se refere aos momentos em que a comunicação é falha, que dão espaço ao surgimento da linguagem em sua forma de pura língua, de potencialidade e de indistinção entre os sentidos. Será nesse instante, justamente, que se tornará possível o fazer da poesia, no momento de crise entre o falar e o canto, a prosa e o verso. Isso porque a linguagem da arte pode ser de uma forma distinta, sem

Carvalho, e marca as suas observações sobre *O ramo de ouro* com o teor da sua filosofia da linguagem, nos comentários disseminados por diversas obras de sua autoria, como as *Investigações filosóficas*, *Sobre a certeza*, *Cultura e valor*, etc.. Esses excertos lhes sugerem a tese de que a metafísica possa ser pensada como uma espécie de magia e, para que tal propósito seja cumprido, não pode ser considerada um *erro*. Ao conceber a magia como erro (segundo vimos na passagem destacada por Flávio de Carvalho, no início deste capítulo), Frazer passa a justificar os costumes que relata de modo a torná-los mais plausíveis aos leitores inseridos em um contexto muito próximo ao dele. Além disso, para Wittgenstein, Frazer repetiria uma noção positivista de ciência muito próxima da de Oswald Spengler, oferecendo somente uma visão panorâmica e formalista dos rituais que comenta (baseada, sobretudo, nos dados) esquecendo-se, contudo, do fato essencial de que os “primitivos” se utilizam da magia como linguagem, como uma combinação entre palavras e imagens executada sem finalidade, ou seja, sem a necessidade de justificá-las ou de inseri-las em um modelo histórico.

sonoridade e sem nomes, muito semelhante à linguagem dos gestos, à pantomima, pela qual o artista brasileiro se interessava tão intensamente, como vemos na série de 1957 e 1958 e constatamos por suas *performances* e experiências¹⁴⁶. Por esses meios, a arte oferece uma resposta muda à pergunta de Gatschet, mostrando que existe outra forma de memória que não é simplesmente a da imagem dada, a da palavra divina.

¹⁴⁶ Poderíamos afirmar que Flávio de Carvalho, em certo sentido, retoma a atitude dos mímicos dadaístas como Hugo Ball, que em 1916 apresenta no Cabaré Voltaire, em Zurique os seus poemas sonoros, vestido com uma roupa de cartolina, em uma representação que o situava entre um mágico e um padre, nas palavras de Hal Foster (2003). Talvez os poemas de Ball, que formam uma linguagem incompreensível semelhante a um mantra ou a uma cacofonia, guardem uma afinidade com a linguagem do homem do começo, segundo vemos “Nas notas para a reconstrução de um mundo perdido”, que gaguejava e soluçava no princípio e produzia inicialmente uma linguagem vocálica, próxima de um canto litúrgico.

Sobre as *performances* de Flávio de Carvalho, devemos acrescentar uma distinção: as suas ações, em geral, não se fechavam aos museus ou palcos, mas se ofereciam ao público nas ruas da cidade. Os dois exemplos conhecidos são o da sua experiência de nº 2, em que atravessa a procissão do feriado de Corpus Christi vestindo um chapéu em 1931, e o do desfile do *New Look* (o traje de verão masculino) pelas ruas de São Paulo em 1956, o mesmo que portava na sua exposição na Galeria Obelisco, em Roma, ainda naquele ano (STIGGER, 2010).

PARTE IV
A BIBLIOTECA, A SOBREVIVÊNCIA E O SONAMBULISMO DA
HISTÓRIA

Introdução

A passagem de Flávio de Carvalho pela obra de Sir James Frazer permite, ainda, arriscarmos neste texto uma aproximação entre o autor de *Os ossos do mundo* e uma tradição da História da Arte que se valeu especialmente da antropologia social inglesa para formular um pensamento não linear sobre o tempo. Essa tradição já não se vale de uma concepção da memória que se arma a partir do dado e da origem, mas do acúmulo de imagens inexploradas e de começos que se desdobram como um passado que nem interrompe a História, nem completa o seu fluxo. Não nos esqueçamos de que a reformulação do problema da origem vem acompanhada, desde Friedrich Nietzsche, por um questionamento da centralização do poder político que, como a origem, deveria assegurar a uniformidade comunitária. Nesses termos, o presente em que se estruturam as “Notas” de Carvalho, o de Roma onde o autor se situava quando dá início à sua reflexão, traz ainda o gérmen informe do passado totalitarista, do regime varguista dos anos 1930 e dos fascismos europeus. A presença desses diversos tempos, em especial dos totalitarismos da década de 1930 em suas reflexões, permite a polarização de seu pensamento com o de seu contemporâneo Edgar Wind (1900-1971), a partir das colaborações deixadas por esse historiador da arte alemão no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.

Esse periódico, bem como os textos de Wind e dos outros colaboradores, estão voltados especialmente para o Renascimento, tema também contemplado no livro *Mistérios pagãos da renascença (Pagan mysteries in the renaissance, 1958)*. Na interpretação de Wind, como na de Aby Warburg, a antiguidade aparece ao lado dos costumes e hábitos “primitivos” com o intuito de reforçar uma impureza dos tempos e a possibilidade de se desatrelar a origem do curso histórico. Há aqui uma distinção fundamental com relação à tentativa evolucionista de aproximar os mitos pagãos dos hábitos dos “selvagens primitivos”, empreendida por Sir James Frazer. Para os intelectuais acima, o passado emerge como parte constitutiva do presente vivenciado por eles, ao

passo que, na obra de Frazer, o “primitivo” parece não intervir no contexto da Europa civilizada de fim de século.

Como nos ensina o historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) em *A cultura do Renascimento na Itália*¹⁴⁷, o ideal humanista presente nesse período na Europa valoriza o retorno da antiguidade clássica, acompanhado da exaltação da oratória, de representações escultóricas da perfeição corporal, bem como da disseminação e não especialização do conhecimento. Aparece na Itália como o passado de uma época de glória, indistintamente nas camadas eruditas e populares da sociedade, que poderia, ainda, servir para afirmar a potência de cidades soberanas como Florença e Roma.

É nesses termos que também devemos recordar da passagem de Flávio de Carvalho pela Itália em dois momentos cruciais para esta reflexão. O primeiro deles em 1934, quando viaja para a Europa e percorre lugares diversos como a cidade de Veneza. Em “Madona e Bambino”, capítulo de *Os ossos do mundo* que, como sabemos, consiste no relato teórico-ficcional e quase autobiográfico de sua viagem pela Europa, Carvalho relata as impressões deixadas por aquela cidade, em especial pela Praça de São Marcos, notadamente perpassadas pela leitura do livro mencionado do historiador suíço¹⁴⁸. Para o autor, os canais de Veneza ocultariam os santos submersos, e evocariam o desejo dos frades de resgatá-los; a cidade estaria marcada, portanto, pela época narrada por Burckhardt, na qual o mundanismo e o catolicismo fervoroso, o poder do clero e os crimes que mantinham o vínculo entre poder papal, Estado e magia continuavam em voga. A Praça de São Marcos recorda, para Flávio de Carvalho, essa antiguidade perdida, aliada ao desejo de devoração provocado pela imagem da Catedral, semelhante às esculturas

¹⁴⁷ Essa obra também pode ser localizada na biblioteca de Flávio de Carvalho, em tradução para a língua inglesa: *The civilisation of the renaissance in Italy* (Londres: George Allen & Allen Unwin, 1921, 559 p.). Além desse volume, Flávio de Carvalho possuía *Reflexões para a história do mundo*, do mesmo autor em tradução castelhana (*Reflexiones sobre la historia del mundo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944, 284 p.).

¹⁴⁸ Apesar de não encontramos indícios diretos da leitura dessa obra nos textos de Carvalho tais como citações, nem em *Os ossos do mundo* nem nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o volume datado ainda de princípios da década de 1920 e o interesse pelas pinturas da Madona e do Bambino, sugerem a presença desse historiador na obra de Carvalho, quem também se interessou por essa mesma tradição em seu livro (BURCKHARDT, 2009).

de pão dos internos do hospital de Juqueri. Nesse sentido, Veneza não consiste somente em uma cidade fronteiriça de raças, como o autor menciona, mas de tempos desdobrados nas camadas dos tecidos, nos gestos, nas manifestações arquitetônicas:

Tem-se a impressão de penetrar no século XIII; a vida muda repentinamente de ritmo, os habitantes vivem com a velocidade dos seus antepassados, e conservam a expressão, os gestos, o andar e o porte da vida que já passou. As mulheres frequentemente usam cabelos compridos, são belas e abrigadas, tristes e voluptuosas como odaliscas e guardam o jeito e o romantismo das suas ascendentes. Os habitantes se parecem com os quadros nas galerias, e é fácil visualizar frades mergulhando nos canais para salvar imagens perdidas. A ausência das ruas faz de Veneza uma cidade reprimida, angustiada e sonolenta (CARVALHO, 2005, p. 103).

Será também nessa cidade que surge a reflexão sobre a tradição de pintura da Madona e do Bambino, em especial por meio do artista Sandro Botticelli. Este representa para Carvalho o último grande nome dos “primitivos” italianos, pois traria com eficácia em suas telas as imagens dos corpos opulentos e dos seios fartos das Madonas, as figurações de um desejo quase antropofágico de devorar, que Carvalho vê como característico dos italianos. É também essa imagem recorrente na arte da renascença que melhor nos sugere uma força familiar que Flávio de Carvalho procurara subverter¹⁴⁹, como vimos, defendendo o

¹⁴⁹ Verônica Stigger faz uma observação semelhante quando, em uma comunicação apresentada na ABRALIC em 2008 e depois publicada na revista *Crítica Cultural* no ano seguinte, parte da tela *Mulher morta com o filho*, de 1946, para afirmar que esta coloca em questão duas tradições distintas da pintura italiana: a de *pietà*, onde a virgem lamenta a morte do filho Jesus Cristo adulto, e a da Madona e do Bambino, imagem recorrente da virgem segurando o seu filho ainda menino. Nessa tela de Carvalho, uma mulher está deitada em um sofá avermelhado em sua quase totalidade (salvo por uma faixa amarela no encosto, talvez uma almofada), talvez de sangue ou de substância placentária, com uma das pernas flexionadas e a outra estirada; em seu colo, dorme uma criança pintada com cores mais claras e frescas, sugerindo que está viva, ao contrário de sua progenitora. Para Stigger, a imagem funcionaria como uma

celibato como atitude antropofágica e atribuindo ao seu sobrenome, nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, a arriscada dubiedade dos sentidos:

A pintura, [*sic*] concentrou-se na representação religiosa do drama da família; a divinização do pai, da mãe, do filho, do amante da mãe, e de uma grande legião de amigos da família; era o pequeno mundo da emoção cristão que passava em cores para o muro e a tela, e com formas para o templo. Todo o pensamento do italiano desenvolveu-se em torno desse drama divinizado – a fúria do Deus cornudo apaziguada, esquecida, escondida e deturpada pelas aspirações religiosas, a manutenção das barbas divinas como uma demonstração da sabedoria do chefe de família, a discrição conveniente da vida misteriosa quase desconhecida da mãe que usava o véu para se ocultar dos olhares impudicos dos parentes e amigos, a dor do Cristo e a desolação operática de todos e que ainda hoje se perpetua de certa forma nas consagrações dramáticas do Scala de Milano (CARVALHO, 2005, p. 116).

Ao evocar as representações de Jesus Cristo menino e de sua progenitora, Carvalho remete, ainda, a toda uma tradição presente na pintura renascentista de retratar não somente os mortos, como os familiares das pessoas proeminentes na burguesia italiana. Isso ocorria,

inversão das duas tradições acima mencionadas, não deixando ainda de evocar, por conseguinte, a série de ilustrações posteriores intitulada *Minha mãe morrendo* (1947): “Há dois gêneros da tradição artística ocidental, mais especificamente cristã, que são, aqui, recolocados em questão: o da *pietà* e o da *Madonna e bambino* ou maternidade – ‘dramalhão’ sobre o qual Flávio de Carvalho discorreu longamente, dez anos antes de realizar este quadro. *Mulher morta com filho* é uma maternidade e uma *pietà*. Porém uma maternidade distorcida – onde mãe e filho nos seriam dados a ver vivos e saudáveis, a mãe aparece morta – e uma *pietà* invertida – onde deveria haver vida, há morte; onde deveria haver morte, há vida. No colo da mãe, não jaz o filho morto: ele está lá vivo e criança, como nas representações *Madonna e bambino*. Na *pietà* de Flávio de Carvalho, não é o filho, mas a mãe que morre. Não por acaso, Luiz Camillo Osorio compreende esta tela como uma antecipação – em seus aspectos mórbidos – da *Série Trágica*” (STIGGER, 2009, p. 4).

por exemplo, na família do estadista florentino Lorenzo de Medici, figura incluída no afresco pintado por Domenico Ghirlandaio na Capela de Santa Trinita em Florença. O autor também capta no fragmento citado o fato de que, na passagem dos retratos da Madona e do Bambino, nas pinturas e afrescos das igrejas italianas, nos retratos da burguesia, ainda permanece o valor de culto. E, desse “drama divinizado”, apenas podemos investigar o rastro de um Deus que está dilacerado pela dor e pela fúria de ter sido esquecido. Isso não é muito distante do que Warburg afirmaria sobre a capacidade dos retratos florentinos de recuperar um conflito primordial (uma potência de começo, para Carvalho), entre a vida que pulsa e a morte que consome completamente a força do sujeito representado. Todo retrato encerra em si essa “divinização”, como afirmaram Carvalho e Warburg, ou a “espiritualização”, como quisera denominar Benjamin, de um culto, cujo sentido se perdeu ou se modificou no presente:

Por meio desse dom votivo ao quadro sagrado, a Igreja católica, com penetrante conhecimento do mundo, deixou aos pagãos convertidos um alívio legítimo do primeiro instinto religioso, inextirpável, que impulsiona o homem a se aproximar do divino sob a forma sensível da imagem humana em pessoa ou no retrato. Os florentinos, descendentes dos etruscos pagãos e supersticiosos, cultivaram essa magia da imagem na forma mais grosseira até o século XVII (WARBURG, 1992, p. 25)¹⁵⁰.

Como Flávio de Carvalho não deixa de observar, o culto divino persiste nos retratos familiares na Itália, sobretudo, como um indício do contexto político dos anos 1930, marcado nessa península pelo poder de Benito Mussolini, referência que funciona nesse livro como o retorno do que mais tarde definirá nas “Notas” como uma “força histórica”, o

¹⁵⁰ “Por medio de este don votivo al cuadro sagrado, la Iglesia católica, con penetrante conocimiento del mundo, habia dejado a los paganos convertidos un desahogo legítimo del primer instinto religioso, inextirpable, que empuja al hombre a aproximarse a lo divino bajo la forma sensible de la imagen humana en persona o en retrato. Los florentinos, descendientes de los etruscos paganos y supersticiosos, cultivaron esta magia de la imagen en la forma más crasa hasta el siglo XVII”.

declínio do Império Romano e a ascensão do catolicismo¹⁵¹. Ao remeter-se à pintura italiana do século XII, portanto, Carvalho resgata essa potência silenciada por um tempo oculto, fazendo com que na emergência desta, assuma um significado diverso; realiza, assim, uma operação tipicamente anacrônica de restaurar o duplo polo de vida e de morte das imagens, atividade que cabe ao historiador da arte, de acordo com Aby Warburg¹⁵².

Não é fortuita a referência a esse momento italiano nas reflexões de Flávio de Carvalho, que assume também um novo significado quando recordamos do retorno dele ao mesmo país, especificamente à cidade de Roma, em 1956, apenas alguns meses antes de dar início à série que focamos nesta tese, cuja primeira parte se intitula, como sabemos, “Os gatos de Roma”. Carvalho vai a Roma em meados de 1956 para expor os seus trabalhos na *Galleria L’Obelisco* (evento que acontece entre 1º e 15 de novembro) e desfilar o de verão, o *New Look*, experiência de que trata Verônica Stigger em “Flávio de Carvalho: experiências romanas”. A vestimenta de verão, que ele havia projetado após encerrar a publicação da série “A dialética da moda” no *Diário de São Paulo*, era

¹⁵¹ “A decadência do Império Romano representa o início de um novo ciclo na civilização do continente, e que começa com a criação de um símbolo renovado para a mulher, uma nova potencialidade, a Santa Madre Igreja. Ao sadismo volutuoso e veloz da grandeza do Império, veloz como uma ejaculação, sucedem-se as dores do masoquismo e a expectativa amorosa da decadência e da inferioridade. A grandeza do Império Romano é para a história uma fase de coito violento e sadio onde a contraparte fêmea tripudiada e ensanguentada parirá para compensar a sua inferioridade, para salvar o seu mundo. O período da maternidade que caracteriza a decadência do Império se prolonga até nossos dias, quando ouvimos de passagem as exortações de Mussolini” (CARVALHO, 2005, p. 136). Segundo o autor na nota de rodapé que segue essa passagem, Mussolini teria distribuído prêmios para as “mulheres prolíferas” e imposto tributos aos celibatários.

¹⁵² Como vemos na seguinte observação warbuguiana no texto sobre os retratos florentinos “Em centenas de documentos lidos e em milhares de documentos não lidos, as vozes dos defuntos ainda sobrevivem no Arquivo, e a piedade do historiador tem o poder de tornar a conferir um timbre às vozes inaudíveis, desde que não desdenhe da fadiga de reconstruir a unidade natural da palavra e da imagem” (WARBURG, 1992, p. 21). [“En centenas de documentos leídos y en millares de documentos no leídos aún sobreviven en el Archivo las voces de los difuntos, y la piedad del historiador tiene el poder de volver a conferir un timbre a las voces inaudibles, si no desdeña la fatiga de reconstruir la unidad natural de la palabra y de la imagen”].

um traje masculino que se compunha de saio de *nylon* e meias arrastão, que causou furor quando o vestiu e caminhou pelas ruas de São Paulo. No entanto, quando o autor se encontra em Roma, a cidade estava tomada por manifestações estudantis contra a invasão da Hungria pela União Soviética e, naquele momento, a oposição à República Socialista Soviética crescia mundialmente. Ao mesmo tempo, os jornais se ocupavam das inúmeras exposições que ocorriam nas instituições de arte romanas e de outro evento político fundamental, que deixa o seu registro nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”: o bombardeio ao Canal de Suez, que havia sido nacionalizado em julho de 1956 pelo presidente Gamal Abdul Nasser (STIGGER, 2010).

Em “Ritmo e memória”, texto ainda pertencente ao início da série, Flávio de Carvalho se utiliza de dois fenômenos investigados pela psicanálise, a reversão e a regressão, e de uma enfermidade, a histeria, para sugerir que o funcionamento da memória se dá em concordância com o funcionamento da História: seguindo rastros e ocultando registros, manifestando retornos involuntários do passado, quando o homem estava apegado à árvore e vivia na floresta. Esse passado pode, inclusive, jamais ter ocorrido, e retornar como vazio sem significado, ou mesmo como parte da ficção formulada pelo autor:

A memória é a exteriorização de um ritmo que, pela sua natureza de repetição infinita e sem alteração e, portanto, sem sinais de terminar, torna-se angustiante. É a memória do não-acabado, daquilo que havia sido tão desejado e que não fora realizado (CARVALHO, “Ritmo e memória”, 12 maio 1957).

Esses fenômenos de retorno do começo sucedem como resultado de experiências de choque e de confronto com o presente, remetendo a um momento anterior à formulação do sim e do não pelo homem, sintomático porque pode emergir somente na recusa e na asserção de negativas, como seria o caso de Nasser:

O Não ou o Sim obtuso, insistente e repetido, tão comum no histérico, na criança, no alienado e no primitivo deve ser considerado como uma manifestação antiga e primitiva do histerismo, algo do começo, algo básico na vida, provavelmente em atitude de Defesa Passiva

como presenciamos hoje com o Não, obtuso e insistente, do ditador Nasser, do Egito. O Não e o Sim repetidos e insistentes são manifestações rítmicas da vida e por esse motivo pertencem aos fundamentos da Memória. O Não e o Sim, obtusos e repetidos, são um movimento reflexo. O Não obtuso e o Sim obtuso recusam uma solução intermediária. São manifestações bruscas e brutais de golpe proveniente de camada filogênica inferior e que se associam às manifestações do histérico, da criança e do primitivo e têm a morfologia violenta e explosiva do movimento reflexo (CARVALHO, “Ritmo e memória”, 12 maio 1957).

Podemos perceber a presença de eventos distintos que perpassam a reflexão de Flávio de Carvalho, como a preparação para a Segunda Guerra Mundial, a ascensão dos regimes totalitários, de que trata nos escritos da década de 1930, e a Guerra Fria, da década de 1950. Este último período, como vimos, deixa vestígios nas “Notas”, além de impedir a atuação de Flávio de Carvalho nas ruas e sublimar a sua exposição durante a estada dele em Roma. Essa variabilidade de eventos demonstra que o tempo retorna como um hiato, cujos processos de significação e de interpretação jamais se esgotam: a origem amorfa; a ferida que não se cicatriza deixada pelo cristianismo, costurada e exibida pelas vanguardas; a força que se liberta no momento exato do declínio de um império (o romano) e da elevação dos subsequentes: o Reich, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Nesse sentido, não é por acaso que as “Notas” se iniciem com os traços deixados pelo presente de Flávio de Carvalho, o da cidade e o da passagem por Roma para, por fim, resignificá-lo com o retorno do passado: da floresta, do “primitivo” e do Império Romano. Esse passado de alguma maneira remete também aos anos 1930 e, por conseguinte, ao movimento modernista brasileiro, quando Flávio de Carvalho dialogou com a antropofagia sem aderir ao seu intuito nacionalista e sem medir esforços para a internacionalização da arte brasileira, por meio do contato com e da vinda de artistas abstracionistas como Jean Hélion e Ben Nicholson nos Salões de Maio, embora não tenha aderido a essa estética na pintura.

Assim como Aby Warburg e Edgar Wind, Flávio de Carvalho não concebia uma distinção fundamental entre a História, a natureza e a

cultura, combinação que também pode ser atribuída a Jacob Burckhardt. Não é por acaso, portanto, que Friedrich Nietzsche tenha recorrido a Burckhardt¹⁵³ na “II Consideração Intempestiva”, de 1874, como um exemplo de historiador (mas também de “artista”, pois Nietzsche não concebe uma distinção clara entre a estética, o corpo e o pensamento) que teria sabido encontrar potência e vitalidade no passado (no seu caso, o do Renascimento italiano), ao invés de simplesmente fazer uma defesa da origem. No entanto, para Nietzsche, que escrevia em um momento em que era ainda recente a unificação do Estado alemão, que havia sido em 1871, o passado deveria interessar somente na medida em que lançasse os seus frutos *a posteriori*, pois o seu resgate é sempre mínimo, visto estar limitado por uma perspectiva atravessada por sintomas e

¹⁵³ É importante mencionar o fato de que Jacob Burckhardt lecionava História na Universidade da Basileia quando o autor de *Zaratustra* também estava vinculado a essa instituição. Como vemos na “II Consideração Intempestiva”, Nietzsche incluía Burckhardt entre os historiadores e artistas que transpunham “inclusive o espaço obscuro e confuso dos séculos, para traços quase apagados, a faculdade de ler corretamente o texto mais emendado do passado, a compreensão rápida dos palimpsestos [...] estas são as suas faculdades e as suas virtudes” (NIETZSCHE, 2005 a, p. 29). Para Nietzsche, tais virtudes em Burckhardt aparecem associadas à atração deste pelo Renascimento italiano, como parte da necessidade de “prolongar maravilhosamente o eco da lira imemorial” desse período. Contudo, o filósofo reconhece haver um risco no procedimento de Burckhardt, o de cair numa veneração do passado (o hiperhistoricismo) e na rejeição daquilo que surge como novidade. Por sua vez, no ensaio de 1909, Warburg associa o historiador suíço ao método que emprega na leitura dos retratos florentinos, marcado pelo distanciamento do historicismo científico (que, diga-se de passagem, é também rejeitado por Nietzsche) e pela decomposição do “problema histórico” da civilização em seus mais diversos fragmentos, sem que buscasse no Renascimento a completude racionalista. Para Warburg, Burckhardt abriu a possibilidade de “[...] indagar a obra de arte em seu nexu directo com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real como ‘causalidade’” (WARBURG, 1992, p. 19). [“indagar la obra de arte individual en su nexu directo con el fondo de la época para interpretar las exigencias ideales o prácticas de la vida real como ‘causalidad’”]. Devemos acrescentar, ainda, que aqui se desdobra uma rede de relações mais abrangente que também nos levará a Roger Caillois, quem publica no número 100 da revista *Sur* uma resenha sobre *A cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt, autor que insere em um ponto de indistinção entre a Sociologia e a História (cf. Antelo em “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”, 2009).

pelos acontecimentos do presente. Para justificar o seu argumento, o filósofo se utiliza, justamente, da metáfora da árvore, da distinção entre as suas raízes (o modelo hiperhistórico de um modernismo que busca a identidade, de Mário de Andrade, de Sérgio Buarque de Holanda, etc.) e os seus ramos (o modelo da metamorfose e do nomadismo, do “primitivo” de Flávio de Carvalho que abandona a copa da árvore e amplia as clareiras por onde passa, que conhece na medida em que cresce, se expande e floresce)¹⁵⁴. A defesa de uma implicação entre o tempo e a cultura no filósofo alemão aparece como parte da noção de que a História somente apresenta validade quando se mostra útil para a vida, para as necessidades dela derivadas (tais como a fome do primitivo das “Notas” e a voracidade característica dos italianos, de que nos fala Flávio de Carvalho) e se imprime com qualidade plástica e deformadora nos corpos, nos trajés e nos espaços¹⁵⁵. Essa perspectiva encontra em

¹⁵⁴ “[...] a árvore sente muito mais as suas raízes, ainda que não possa vê-las, mas atribui à grandeza e ao vigor dos seus ramos visíveis. Mas se ela pode se enganar quanto a isso, o quanto então não se enganaria a respeito da floresta que a cerca, que ela só conhece na medida em que esta entrava ou favorece o seu crescimento – e nada mais! A sensibilidade tradicionalista de um homem, de uma cidade ou de um povo é sempre limitada a um horizonte extremamente restrito; a maior parte dos fenômenos lhe escapa totalmente, e o pouco que ela percebe aí, ela o percebe muito indistintamente e de maneira muito fragmentária. Essa visão não pode avaliar as coisas, porque atribui a todas as coisas uma importância igual, e demasiada importância a coisas minúsculas” (NIETZSCHE, 2005 a, p. 94).

¹⁵⁵ Lembremos que em “Madona e Bambino”, Carvalho conclui que as mulheres de corpos opulentos e seios volumosos presentes nas pinturas da Madona e do Bambino surjam como uma consequência histórica da voracidade – sexual e culinária – dos italianos: “[...] Parir e comer, um sem dúvida como complemento do outro. Tem-se a impressão de que os italianos comeriam de boa vontade até mesmo os babinos paridos pelas mulheres de seios volumosos, e a gente sente que os próprios seios volumosos preencheram uma função racial de primeira grandeza. Para mim os seios sugeriam, na sua morfologia, um aspecto da própria história da Itália; a protuberância feminil era uma necessidade alimentícia da raça, um centro de produção que se desenvolveu por ser uma coisa salvadora da raça, e não pude deixar de associar os seios das mulheres que via passando com os seios das madonas pintadas pelos mestres. *Que magia tinha surgido na história para afetar a morfologia da mulher?*” (CARVALHO, 2005, p. 104 – grifo nosso). Na série “A moda e o novo homem”, Carvalho afirma que, na moda, o tempo percorrerá sempre os polos da alegria e da tristeza, dos rituais da festa e das catástrofes da história,

comum com as leituras anacrônicas do tempo o fato de enfatizar que a origem não será buscada com o intuito de se construir o presente, mas que é inseparável do “instante-já” em que atua como um tempo outro que nos permite, por fim, compreender o sentido do contemporâneo¹⁵⁶:

como a guilhotina, a peste, os campos de concentração. Uma das teses centrais de Flávio de Carvalho nessa série é a de que “a moda é cíclica e mágica e por um processo de sugestibilidade, [*sic*] prognostica acontecimentos sociais catastróficos, benéficos ou não, com a intenção de garantir a sobrevivência do homem” (CARVALHO, 2010, p. 13). Desse modo, a emergência das formas predominantes das vestimentas, dos penteados e dos adereços – seja as retas e paralelas, ligadas ao luto, ou as curvas, ligadas à alegria –, demonstra que a própria história imita a moda, a arte, a imagem, e, nesse sentido, os gráficos culturais criados pelo artista nos fazem desvincular o tempo da natureza e o transformam em um artifício, como vemos em “A magia da história: o pudor”: “Durante o século XVIII a história manifesta-se por um processo de magia imitativa, o futuro envelhecimento da etapa histórica que se dá em fins do século XVIII. Homens e mulheres empoam os cabelos com pó de arroz, não há mais diferença de idade, todos têm a mesma aparência doentia e envelhecida. As mulheres de bom tom só usavam o pó de arroz, não podiam usar o rouge, privativo das prostitutas, e em consequência tinham o aspecto doentio que era a moda. As veias eram pintadas de azul (outra manifestação de velhice), os cílios de preto e os olhos de vermelho – o aspecto geral da devastação pela moléstia” (CARVALHO, 2010, p. 19). Carvalho também aponta para um exemplo nas vestimentas, o da gorguera, que teria funcionado como uma antecipação do aparecimento da guilhotina na Revolução Francesa: “O carolismo do fim do reino de Luís XIV era uma premonição mágica da débâcle. Também as incríveis gorgueras, colarinhos espanhóis em forma de pratos, do século XVI, separando completamente a cabeça do corpo, já anunciavam, magicamente, a ação da guilhotina” (ibid., p. 17). (Com “gorgueras” o autor possivelmente se referisse à “gorjeira”, “renda ou pano com que se adorna o pescoço”. AURÉLIO, 1994-1995, p. 326).

¹⁵⁶ Segundo Giorgio Agamben em seu breve texto *O que é o contemporâneo?*, publicado pela editora Argos em 2009, o contemporâneo se remete a uma atitude do sujeito diante da sua época, mas também consiste em um procedimento para se interpretar a história. O contemporâneo – figura rara, como Nietzsche teria sido em seu tempo – desempenha, portanto, uma tarefa sem medir esforços de lidar continuamente com a falta, atividade que, obviamente, mostra-se falha e frustrada. Nesse sentido, embora não se remeta diretamente a um discurso psicanalítico, Agamben segue o intuito de uma vertente lacaniana que encontra o não-sentido na obliteração, no silêncio e no esquecimento para potencializar o sujeito respeitando as suas fraturas, o que nele há de constitutivo e de irremediável: “Pertence verdadeiramente a seu

É somente a partir da mais elevada força do presente que tendes o direito de interpretar o passado; é somente na extrema tensão das vossas faculdades mais nobres que adivinharei o que é grande do passado, o que é digno de ser conhecido e conservado. O igual só pode ser compreendido pelo igual! Do contrário, reduzireis o passado à vossa medida (NIETZSCHE, 2005 a, p. 126).

A biblioteca nômade

É conhecida a história de como Aby Warburg passou a acumular o acervo da sua biblioteca: filho de uma família abastada de banqueiros renuncia o seu direito de herança em privilégio do irmão mais jovem, Max, quem deveria, em contrapartida, prover-lhe perpetuamente com tantos livros quanto desejasse (FORSTER, in: WARBURG, 1999). Dessa maneira, Warburg passa a montar uma biblioteca monumental, composta principalmente de livros em alemão e em italiano (pois havia vivido também em Roma e em Florença) sobre temas diversificados dentro de suas áreas de interesse, como astrologia, psicologia do símbolo, festivais, religião e magia. Esses livros obedeciam a um sistema infundável de classificação, que era constantemente reorganizado de acordo com o aprofundamento das reflexões Warburg. O seu método diferia, portanto, de modos mais usuais de organização, que classificam por ordem alfabética de autor, por determinados padrões ou por meio da sistematização aritmética. Os livros eram alinhados na biblioteca warburguiana de acordo com o critério da “boa vizinhança”, nem sempre suposta pelo título. Por conseguinte, sugeriam um sistema de investigação que se distanciava da lógica cartesiana, em favor de escavação e da produção de afinidades, ou seja, de um procedimento de leitura e de interpretação que, sem buscar uma afirmação da verdade, constrói o saber a partir dos esforços para apenas tangenciar enigmas

tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

insolucionáveis¹⁵⁷. Essa forma de organização, como observa Fritz Saxl em “A história da biblioteca de Warburg (1886-1944)” (“The history of Warburg’s library (1886-1944)”), refletia a latência dos tempos diversos que emanavam dos textos e se modificavam constantemente,

O princípio era o de que os livros juntos – cada um contendo a sua porção maior ou menor de informação e sendo complementado por seus vizinhos – deveriam, por meio dos seus títulos, levar o estudante a perceber as forças essenciais da mente humana e a história desta. [...] Agregados e agrupados, os livros expressavam o pensamento da humanidade em seus aspectos constante e mutável (SAXL, in: GOMBRICH, 1986, p. 327)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ A afinidade, nos ensina Walter Benjamin, não é somente aquilo que se oculta sob a aparência, como é também a busca inesgotável do mais conhecer, o impulso de apreender com palavras aquilo que não cessa de nos percorrer, como uma história que reconhece no que *foi* a forma verbal do gerúndio, o tempo *passando, a mãe morrendo*: “O tipo sentimental é o tipo que determina a confusão, em um sentido ou noutro, entre a analogia e a afinidade. Esse tipo não busca na afinidade autêntica o que o recorda do seu lar, senão o que deixa que seu sentimento oscile sobre as amplas ondas da analogia, da qual não advinha o fundo. Dessa maneira, Wallenstein estando presente na morte de Max, diz: ‘A flor da minha vida passou’. Ele lamenta a flor e desdobra todos os meios para dizer algo sobre ela. Contudo, Wallenstein não pode senão sentir o que é afim de seu sofrimento e não o que lhe seria análogo” (BENJAMIN, 2009, p. 3). [“El tipo sentimental es el tipo que define la confusión, en un sentido o en otro, de la analogía y la afinidad. Este tipo no busca en la afinidad autêntica lo que le recuerda su hogar, sino que deja oscilar su sentimiento sobre las amplias olas de la analogía, de la cual no adivina el fondo. De esta manera, Wallenstein estando en la muerte de Max, dice: ‘La flor de mi vida ha pasado’. El lamenta la flor y despliega todos los medios para decir algo acerca de ella. Pero Wallenstein no puede sino sentir lo que es afín a su sufrimiento y no lo que le sería análogo”]. (Benjamin se refere à personagem Wallenstein, do livro homônimo de Friedrich Schiller publicado em 1799).

¹⁵⁸ “The overriding idea was that the books together – each containing its larger or smaller bit of information and being supplemented by its neighbours – should by their titles guide the student to perceive the essential forces of the human mind and its history. [...] Assembled and grouped, they expressed the thought of mankind in its constant and its changing aspects”.

O método warburgiano de organizar a biblioteca mostra-se coerente, portanto, com a forma escolhida para lidar com as imagens no projeto do *Atlas Mnemosyne*, traçado em 1905, mas iniciado somente em 1925. *Mnemosyne* reflete o não-saber da imaginação, configurando-se em torno de um desejo infinito de análise e por meio de relações que se mostram infinitas, pois as ideias, como as formas, migram e se perpetuam no choque entre as imagens; o mesmo acontece entre os conceitos e as reflexões presentes em textos distintos¹⁵⁹.

Na biblioteca, localizada então na cidade de Hamburgo, surge a ideia de fundar um instituto a partir dela em 1914, o que é somente realizado em 1920, quando Aby Warburg, se interna no sanatório de Kreuzlingen, na Suíça, e a biblioteca fica então aos cuidados de Fritz Saxl. A partir desse momento, passam a frequentá-la intelectuais com o intuito de proferir palestras e cursos, como E. Cassirer (de Filosofia), G. Pauli e E. Panofsky (de História da Arte), K. Reinhardt (Literatura Clássica), R. Salomon (História Bizantina) e H. Ritter (Línguas Orientais). Têm início, também, as duas primeiras publicações provenientes dos trabalhos no Instituto Warburg, *Conferências (Lectures)*, uma reunião das palestras apresentadas, e *Estudos (Studies)*, que tratava de assuntos especiais – ambas deveriam apresentar os resultados das pesquisas desenvolvidas no Instituto. Além disso, havia um volume – a compilação *Bibliografia da sobrevivência dos clássicos (Bibliography of the survival of the classics)* – publicado anualmente a partir de 1931.

Com a ascensão do nazismo e a desconfiança que causam à imprensa do regime as atividades e a produção bibliográfica do Instituto, os seus membros cogitam transferi-lo para outro país em 1933, após o falecimento de Aby Warburg, em 1929. Edgar Wind, que havia se juntado aos colaboradores e pesquisadores em 1928, negocia a transferência do Instituto para a Inglaterra e, somente em 1944, o

¹⁵⁹ Para Georges Didi-Huberman, que se debruça sobre o método warburgiano para organizar a exposição “Atlas”, que aconteceu no museu Reina Sofia em Madri, no Museum für Neue Kunst, em Karlsruhe e no Sammlung Falckenberg em Hamburgo no ano de 2011, o atlas *Mnemosyne* se vale dos modos de operação da mesa, demonstrando a complexidade dos fatos da cultura, a densidade dos sistemas de relações nos quais se encontra o homem. Warburg inauguraria com os seus procedimentos, portanto, um novo gênero do saber onde se apresenta em jogo um conhecimento transversal de complexidade histórica, geográfica e imaginária, propondo, assim, uma leitura abrangente e incessante do mundo.

Instituto é deslocado para a Universidade de Londres, acompanhando o interesse constante desse país pelo estudo de documentos visuais do passado.

Com a chegada a Londres, os membros do Instituto dedicam-se a uma nova publicação, que dá continuidade aos periódicos anteriores, *The Journal of the Warburg Institute*, cujo primeiro volume sai entre os anos de 1937 e 1938, editado por Edgar Wind e por Rudolf Wittkower. Ainda no período de instalação em Londres se associam ao *Courtauld Institute of Art* e, a partir do terceiro número publicado em 1940, editado por Wind, Wittkower, Anthony Blunt e T. S. Boase, a revista passa a denominar-se *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. O *Journal* contou com a colaboração dos editores mencionados, bem como de intelectuais proeminentes, como Gombrich, Panofsky e Gertrud Bing.

O propósito desse periódico, que acompanha o reconhecimento da História da Arte como disciplina na Inglaterra, era o de ampliar o estudo do humanismo, promover uma instância de discussão comum aos historiadores da arte, estudiosos de religião, cientistas, literatos, sociólogos, filósofos e antropólogos. Os colaboradores se interessavam especialmente pelos estudos dos símbolos do Renascimento e por como as imagens criadas pelos antigos poderiam servir de instrumento para o esclarecimento e a superstição¹⁶⁰ (MCGRATH, s.d., s.p.).

Isso já se demonstra, por exemplo, no texto de abertura do *Journal*, “Signo e símbolo” (“Sign and symbol”) de Jacques Maritain, autor conhecido por Mário de Andrade. Maritain defende os critérios para se estabelecer um estudo completo dos símbolos, que incluía um fundamento filosófico, reflexões sobre o signo mágico e considerações sobre outros signos do conhecimento. As suas considerações fazem uma distinção entre o símbolo, o signo-imagem, que pressupõe que a relação entre a linguagem e o mundo se estabeleça por meio da analogia, e o signo mágico, pertencente ao domínio da imaginação, posto se referir a um regime psíquico e valorizar as verdades da natureza e o instinto (MARITAIN, 1937). Como vemos por esse texto, os estudos provenientes do Instituto Warburg, além dos intelectuais envolvidos com esse centro de pesquisa, muitas vezes compreenderam como maior

¹⁶⁰ Elizabeth McGrath, quem foi uma das editoras da revista, publica no site do Instituto Warburg um pequeno histórico desse periódico que pode ser conferido no link seguinte: <http://warburg.sas.ac.uk/publications/journal/short-history-of-the-journal/>. Parfraseio dela as afirmações dos editores acerca dos propósitos da revista.

legado do intelectual alemão o estudo da iconologia dos símbolos do Renascimento. Essa herança foi instituída especialmente por Ernst Gombrich e por Erwin Panofsky, dois de seus discípulos mais célebres que seguiram essa orientação de pesquisa¹⁶¹.

Composto por uma seção sem título, de artigos mais extensos, e uma de textos mais breves denominada de “Notas miscelâneas” (“Miscellaneous notes”), a revista nos fornece um panorama diversificado sobre os estudos humanistas e sobre a renascença, sobretudo a italiana, mas também sobre a arte inglesa, por exemplo, onde não necessariamente percebemos a herança de Aby Warburg no que concerne o seu olhar anacrônico sobre a História. O intelectual alemão, como sabemos, interessava-se por reforçar na renascença o aspecto de impureza, contrariando a noção de que essa repousasse em tranquilidade e calma, defendida por Winckelmann. Por essa razão, voltava-se, sobretudo, a momentos de transição como a Reforma, quando a homogeneidade dos propósitos e temas na arte parecia perturbada. É nesse momento, por exemplo, que aparecem as ruínas na

¹⁶¹ Kurt W. Forster, na introdução ao livro de Aby Warburg *A renovação da antiguidade pagã*, chama a atenção para o fato de que esses intelectuais atribuíram a mesma orientação à pesquisa de Warburg, e deixaram de compreender que o sentido fundamental do Renascimento para Warburg seria o de possibilitar o esclarecimento da própria modernidade, como Warburg afirma na passagem seguinte: “Não devemos exigir que a antiguidade resolva, como diante de uma ameaça, se é classicamente serena ou demoniacamente desvairada – como se houvessem apenas estas alternativas. De fato, depende mais da criação subjetiva do que é tardio do que do caráter objetivo da herança clássica se sentimos que a antiguidade nos desperta para a ação apaixonada ou nos induz à calma de um saber sereno. Toda época tem a renascença da antiguidade que merece.” (WARBURG *apud*. FORSTER, 1999, p. 6). [“We must not demand of antiquity that it should answer the question at pistol point whether it is classically serene or demoniacally frenzied, as if there were only these alternatives. It really depends on the subjective make-up of the late-born rather than on the objective character of the classical heritage whether we feel that it arouses us to passionate action or induces the calm of serene wisdom. Every age has the renaissance of antiquity that it deserves”]. O intelectual argentino José Emilio Burucúa inclina-se à interpretação iconológica da obra de Warburg e ao intuito de reviver essa tradição a partir da renascença, como também fizera Gombrich, segundo vimos anteriormente. Por sua vez, Georges Didi-Huberman dedica-se a investigar as afinidades de Aby Warburg com o estudo da *iconologia*, ou seja, de uma perspectiva da história da arte que se constitui por meio de fantasmas e fósseis. (DIDI-HUBERMAN, 2002).

cultura inglesa e que se modifica, a partir delas, o olhar sobre o passado, como nos mostra Margaret Aston em “Ruínas inglesas e História inglesa” (“English ruins and English history: the dissolution and the sense of the past”), publicado no número XXXVI da revista. Segundo a autora, os historiadores nascem a partir da necessidade de se observar as ruínas. A partir do século XVI, quando estas passam a fazer parte da paisagem inglesa, tornando-se fundamento para a cultura elisabetana, os estudos da História modificam-se profundamente, acompanhando a passagem da Reforma:

[...] A História teve que ser reescrita para adaptar-se à remodelação profunda da Igreja, e os eventos do presente ajudaram a intensificar a consciência contemporânea da mudança histórica. A ruptura visível com o passado instigou uma urgência veemente de preservar, assim como de reordenar a sequência da História (ASTON, 1973, p. 232)¹⁶².

No segundo número desse periódico, publicado entre 1938 e 1939 sob a organização de Edgar Wind, Rudolf Wittkower e Anthony Blunt, aparece impressa pela primeira vez a conferência que Aby Warburg proferira no sanatório de Kreuzlingen em 1923, com o intuito de demonstrar que havia recuperado as capacidades físicas e mentais e poderia obter alta, depois de anos de reclusão. O texto, que havia ficado guardado sob os auspícios de Fritz Saxl, foi traduzido pelos editores da revista e incluído na publicação, embora lançassem ressalvas quanto ao conteúdo e o caráter do ensaio, pois, logo após o título, inclui-se a seguinte nota de rodapé:

A conferência foi proferida em alemão para uma audiência não profissional em 25 de abril de 1923, e não foi escrita para ser publicada. Originalmente, se intitulava “Reminiscências de uma jornada aos índios *Pueblo*”. Como a jornada ocorreu em 1896, e a conferência se destinava a

¹⁶² “[...] History had to be rewritten to suit the profound reshaping of the Church, and the events of the present helped to heighten contemporary consciousness of historical change. The visible rupture with the past prompted a passionate urge to preserve, as well as to straighten out, the sequence of history”.

transmitir uma experiência pessoal do autor, nenhuma tentativa foi feita pelos editores de aproximar o argumento de uma pesquisa mais recente (in: WARBURG, 1938-1939, p. 227) ¹⁶³.

Devemos compreender esse comentário segundo o que não está claramente expresso por ele, ou seja, a partir do que podemos perceber acerca da natureza mesma da conferência. Primeiramente, os editores justificam não terem prosseguido com as pesquisas de Warburg porque o relato não é válido como documento histórico, mas se trata de uma narrativa deturpada pela memória, dada a distância entre a jornada à América do Norte e a redação do texto. O fato é que a experiência warburguiana esteve perpassada pelo contato dele com os indígenas, bem como pelos estudos da antropologia de Tylor, de quem realiza a interpretação do conceito de sobrevivência e do antropólogo teuto-americano Franz Boas, com quem se encontrara na ida aos Estados Unidos (MICHAUD, 2004).

A proximidade com essa disciplina lhe permite valer-se de uma perspectiva temporal não somente delimitada pelos dados, mas também por meio pelas marcas deixadas nos corpos, na memória. Entretanto, se observarmos muitas das colaborações estampadas nesse periódico no período do qual recortamos os textos utilizados nesta seção (entre 1937 e 1973), podemos concluir que, apesar de a revista se propor a criar uma instância comum entre disciplinas como a História da Arte e a Antropologia, esta a última não é muito constante nas reflexões de Gombrich e Panofsky, por exemplo. Por sua vez, Wind, discípulo de Panofsky e um dos editores do periódico no momento em que sai a nota em questão, encontrará em James Frazer, como veremos no último capítulo, uma alternativa para interpretar as sobrevivências dos reis “primitivos” na política contemporânea.

Além disso, devemos ainda depreender outra conclusão acerca dessa nota, a de que a conferência “se destinava a transmitir uma experiência pessoal do autor”, obviamente a vivida entre os indígenas norte-americanos, mas também a de um sujeito que, na década de 1920,

¹⁶³ “The lecture was delivered in German to a non-professional audience on 25th April, 1923, and was not intended for publication. Its original title was: “Reminiscences from a Journey to the Pueblo Indians.” As the journey took place in 1896, and as the lecture was meant to convey the author’s personal experience, no attempt has been made by the editors to bring the argument into line with more recent research”.

lutava contra uma enfermidade, não se sabe se esquizofrenia ou psicose, cujo interesse de seus antigos discípulos era, possivelmente, o de ocultar.

Isso se torna um indício do que teria se dado, nos anos subsequentes, com outros discípulos e editores da revista, notadamente Erwin Panofsky e Ernst Gombrich, que teriam buscado a eliminação do *pathos* no conceito de sobrevivência e no estudo da obra de Warburg, um *pathos* que pode ser compreendido tanto como enfermidade mental, quanto como força dionisiaca, que não submete o tempo a uma forma estável¹⁶⁴. Esse último historiador, em *Aby Warburg, uma biografia*

¹⁶⁴ Ernst Hans Josef Gombrich (Viena, 1909 - Londres, 2001) foi um historiador da arte interessado, sobretudo, no período da renascença. É autor do livro amplamente traduzido *A História da Arte* (1950) e de *Arte e ilusão* (1960), além das obras *Aby Warburg. Uma biografia intelectual* (*Aby Warburg. An intellectual biography*, 1970) e *A preferência pelo primitivo* (*The preference for the primitive*, 2002). Estudou história da arte na Universidade de Viena com Julius Von Schlosser e emigrou para a Inglaterra em 1936, tornando-se um membro pesquisador do Instituto Warburg, onde se manteve entre 1936 e 1939. Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalhou no serviço de monitoramento da BBC. Ensinou no Instituto Warburg de 1936 a 1959 e na Universidade *College London* de 1956 a 1976 (ISTRABADI, in: MURRAY, 2003).

Segundo Georges Didi-Huberman, o uso da sobrevivência por Ernst Gombrich como hipótese *démodé* elimina a potencialidade anacrônica do conceito, ao interpretá-lo como uma sorte de *revival* e periodizar a distinção entre a sobrevivência e a renascença: “Na pior das hipóteses, uma raiva positivista de qualquer ‘teoria’. Gombrich, em 1970, quis terminar a sua biografia, que ele denominava de “panorama” da obra warburguiana: sentimos, aqui, uma estranha vontade de ‘matar o pai’, um verdadeiro desejo de que o *regressado* [*revenant*] – como o próprio Warburg havia se descrito em 1924 – não volte mais. E que com ele a sobrevivência, hipótese fora de moda, interrompa um pouco o seu eterno retorno no velho pensamento dos historiadores da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 93). [“Au pire: une haine positiviste de toute ‘théorie’. Gombrich, en 1970, a voulu terminer sa biographie par ce qu’il nommait une ‘mise en perspective’ de l’œuvre warburguienne: on y sent une étrange volonté de ‘tuer le père’, un désir certain que le *revenant* – ainsi que Warburg, en 1924, s’était défini lui-même – ne revienne plus. Et qu’avec lui la survivance, hypothèse ‘démodée’, cesse un peu son éternel retour dans l’arrière-pensée des historiens de l’art”]. Além disso, como veremos mais adiante pela definição do termo por Gombrich, poderíamos acrescentar que esse historiador interpreta-o como um tempo puro e apenas vital, não reconhecendo o seu aspecto negativo, segundo o qual a sobrevivência é também a persistência de uma força de destruição, que perpassa o nada que cada imagem encerra atrás de

intelectual, não se deteve na enfermidade de Warburg. Além disso, poderíamos acrescentar que Gombrich compreendeu a sobrevivência simplesmente como “a vitalidade contínua da herança clássica na civilização ocidental”¹⁶⁵ (GOMBRICH, 1986, p. 16), interpretação que se mostra presente em seus escritos¹⁶⁶.

si e a momentaneidade de sua figuração em decorrência do reconhecimento do passado. (Seguindo uma ideia semelhante, por exemplo, Walter Benjamin afirma em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que cada imagem carrega em si o seu valor de culto (o rastro da divindade esquecida, oculta) e o valor de exposição (o presente instantâneo de quem a contempla): “Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. [...] À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” – BENJAMIN, 1994, p. 173).

¹⁶⁵ “[...] the continued vitality of the classical heritage in Western civilization”.

¹⁶⁶ Em *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg (2003), José Emilio Burucúa considera apenas Fritz Saxl, Erwin Panofsky e Ernst Gombrich os protagonistas do Instituto Warburg em Londres, dedicando apenas uma nota de rodapé ao papel de Edgar Wind em sua fundação. Ele recorda que Gombrich transcreve e ordena os escritos de Warburg interrompendo, no entanto, as suas atividades durante a Segunda Guerra Mundial, quando então se torna intérprete e tradutor de alemão para a agência de comunicação BBC, em Londres. Alguns desses escritos compuseram a *Biografia intelectual* de Aby Warburg, publicada pela primeira vez pelo Instituto Warburg em 1970. Gombrich teria reforçado o seu interesse pelo caráter narrativo da representação na obra de arte, vendo toda imagem como uma relação entre as imagens do passado e as do porvir. Na perspectiva de Burucúa, Gombrich teria sido o herdeiro que levou a cabo mais autenticamente o ideal de reviver a tradição clássica e o nascimento da modernidade, concebendo a *nachleben der antike* como a latência dos hábitos e das mentes dos europeus dos séculos 1400 e 1500. O retorno dos antigos teria sido para Gombrich, ainda, o catalizador que permitiu que os modernos abrissem um tempo novo e construíssem uma sociedade distinta. Isso aparece na obra de Gombrich por meio de estudos sobre a pintura moderna, da análise e da restauração de textos antigos, investigando, por exemplo, o impulso que teria percorrido de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446) e de Leon Battista Alberti (1404-1472) às conquistas da arquitetura moderna (BURUCÚA, 2003).

O historiador da arte Edgar Wind foi especialista em iconologia do Renascimento e discípulo de Erwin Panofsky¹⁶⁷, por meio de quem entrou em contato com Aby Warburg. Wind foi reivindicado por Georges Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente (L'image survivante, 2002)* como o único herdeiro do intelectual alemão que pode perceber que a história das imagens não é uma história natural, mas uma elaboração e uma construção metodológicas (é, nesse sentido, a abertura a um mundo perdido, a escavação de uma clareira). Na história natural, a sobrevivência é atribuída ao naturalista britânico Charles Darwin quem, em *Origem das espécies*, concebeu esse fenômeno como a resistência do elemento mais forte de uma espécie ou de uma espécie mais duradoura, e não como a persistência de um *pathos* e de um hábito. Por outro lado, para Wind, a história da arte é um conjunto de operações que joga com o esquecimento e com a transformação dos sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2002). Nas colaborações deixadas na revista do Instituto, bem como nas conferências da década de 1960 reunidas sob o título de *Arte e anarquia* (1963) e em *Mistérios pagãos da renascença*, Wind se utilizou do seu interesse pela arte e pela cultura do Renascimento para propor uma reflexão sobre o tempo e a estética que privilegia a atuação da imaginação sobre a vida.

A sobrevivência, o Sonambulismo da História

Em 1960, Edgar Wind, então professor da Universidade de Oxford, é convidado a proferir uma série de palestras no *Reith Lectures*,

¹⁶⁷ Erwin Panofsky (Hannover, 1892 – Princeton, 1968) foi especialista na arte da renascença. Os seus estudos nesse campo abrangeram uma grande variedade de temas, tais como a teoria da arte de Albrecht Dürer, a história da perspectiva e da proporção humana, a arquitetura gótica, a crítica de arte do barroco e a relação entre a renascença setentrional, a italiana e a antiguidade clássica. Interessava-se pela identificação do tema com o sentido mais profundo suscitado pela obra de arte, que nos levaria a um entendimento não somente da obra, mas também da cultura onde foi produzida. Essa é provavelmente a maior contribuição do método da iconologia de Panofsky, descrito pelo autor em *Estudos de iconologia* (1939). Panofsky emigrou aos Estados Unidos em 1934, naturalizando-se mais tarde como norte-americano. Foi professor visitante da Universidade de Nova Iorque entre 1931 e 1935 e de Princeton, entre 1934 e 1935. (ISTRABADI, in: MURRAY, 2003).

programa da emissora britânica de televisão BBC. A primeira delas, intitulada de *Arte e anarquia* e transcrita posteriormente no livro que leva o mesmo nome, de algum modo demonstra a perspectiva da História que esteve presente nos textos que publicou na revista do Instituto que iremos focar. Nessa fala, o autor se mostra preocupado com um fenômeno que há muito havia sido alvo das ponderações de Walter Benjamin, o da exposição “excessiva” à obra de arte. No caso de Wind, o fenômeno não se referia à proliferação das técnicas de reprodução, mas à banalização da experiência do público nos museus. Esta teria se tornado tão intensa a ponto de prejudicar a reflexão acerca dos objetos contemplados e permitir somente a incorporação de um conteúdo panorâmico das obras e dos artistas expostos. Wind se remete, ainda, ao modo como intelectuais como Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire, o filósofo Platão e o historiador Jacob Burckhardt lidaram com a interferência da imaginação (um atributo que, segundo a filosofia platônica deveria permanecer na arte) na própria vida e na realidade. O imprescindível acerca desse texto é que atribui a Jacob Burckhardt a conclusão de que o declínio da distinção entre a vida e a imaginação se deve à compreensão de que o poder cinde os corpos. Por isso, o Estado não coincide com a origem, mas nos fornece uma perspectiva distinta do jogo e da simulação, é como uma obra de arte:

Pode ser, sem dúvida, e seria insensato negar; mas é muito raro que os acidentes se repitam. No Renascimento italiano, a exibição mais esplêndida de energias artísticas era novamente acompanhada pela desintegração política. No famoso livro de Burckhardt, *A cultura do Renascimento*, o primeiro capítulo descreve a anarquia, a luta e o despotismo, as violentas erupções da paixão humana que açoitavam as cidades-Estado italianas; e Burckhardt intitulou ironicamente este capítulo, o mais angustiante do seu livro, “O Estado como obra de arte” (*Der Staat als Kunstwerk*). Pegou esse título, em minha opinião, da *Filosofia da história* de Hegel, na qual vemos uma epígrafe muito parecida – “A obra de arte política” – à frente de um capítulo sobre as cidades-Estado da Grécia antiga; e, aqui, o significado é inconfundível: um Estado dominado pela imaginação artística. “Até na sua destruição – escreve Hegel –, se mostra magnífico o espírito de

Atenas... Diante da tragédia, nada mais elevado e admirável que a jovialidade e a indiferença com que os atenienses acompanham a sua moralidade até a tumba” (WIND, 1967, p. 18) ¹⁶⁸.

O que Jacob Burckhardt aparentemente perfaz com a ironia à Hegel impressa naquele texto, ao deturpar o título de um capítulo da *Filosofia da história*, é uma crítica a um pensamento do Estado como pura origem submetida à história, que em Hegel remete a um passado clássico “magnífico”, o da Grécia Antiga¹⁶⁹. O filósofo italiano Roberto Esposito, quem vem se dedicando a abordar a relação da política com a vida, e a manifestação da política anterior à existência do Estado, nos corpos, em *Origens da política* (1996) ¹⁷⁰ nos mostra que cabe ao poder uma posição anterior à da História. Discutindo as consonâncias e dissonâncias entre duas intelectuais alemãs, Simone Weil e Hannah Arendt, que para ele se relacionam, justamente, por meio da negatividade que reside em todo ser, afirma que ambas possuem considerações díspares com relação ao totalitarismo. Como demonstra Esposito, Arendt somente compreende a liberdade por meio da relação que essa estabelece com o limite, com a lei que rege e demarca o interior

¹⁶⁸ “Puedo serlo, sin duda, y sería insensato negarlo; pero es muy raro que los accidentes se repitan. En el Renacimiento italiano, el más espléndido despliegue de energías artísticas era de nuevo acompañado por la desintegración política. En el famoso libro de Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento*, el primer capítulo describe la anarquía, la lucha y el despotismo, las violentas erupciones de la pasión humana que azotaban las ciudades-estado italianas; y Burckhardt tituló irónicamente este capítulo, el más angustioso de su libro, ‘El Estado como Obra de Arte’ (*Der Staat als Kunstwerk*). Tomó este título, en mi opinión, de la *Filosofía de la Historia*, de Hegel, donde vemos un epígrafe muy parecido – ‘La Obra de Arte Política’ – al frente de un capítulo sobre las ciudades-estado de la Grecia antigua; y aquí la significación es inconfundible: un estado dominado por la imaginación artística. ‘Hasta en su destrucción – escribe Hegel –, se muestra magnífico el espíritu de Atenas... Ante la tragedia, nada más elevado y admirable que la jovialidad y la indiferencia con que los atenienses acompañan a su moralidad a la tumba’”.

¹⁶⁹ Não é por acaso que este se trate, também, do capítulo mais fartamente destacado por Flávio de Carvalho em sua leitura, como podemos constatar no exemplar deste livro localizado em sua biblioteca.

¹⁷⁰ Esse é o ano da edição original pela editora italiana Donzelli. No entanto, será utilizada aqui a tradução ao espanhol publicada pela Paidós de Barcelona e de Buenos Aires em 1999.

da comunidade, ao passo que Weil, nietzscheaneamente, interpreta o fenômeno por meio de sua conexão com a necessidade, ou seja, *livre é quem pode viver um intenso presente, que deve ser desfrutado ou enfrentado apesar da negatividade inerente a qualquer tempo, apesar das carências que possam ser impostas por esse momento.* Do mesmo modo, Hannah Arendt acreditava que o fenômeno totalitário havia nascido com a modernidade, de forma que ela propõe uma revitalização da história, ou o retorno a uma origem em que não existia o totalitarismo. Já para Simone Weil, o domínio não pode ser entendido sem o poder, e por isso a questão se torna *ler o lado oculto da história.*

Em *Genealogia da moral*, (como nos recorda, na verdade, Michel Foucault em *Microfísica do poder*, também lido por Esposito) Nietzsche se vale de três termos diversos em alemão para expressar a noção de origem. *Ursprung*, que expressa um sentimento de falta pelo passado, ou seja, significa o recolhimento ou a recuperação da essência exata da coisa, o desvendamento de uma identidade primeira. Por outro lado, *Herkunft* e *Erbschaft*, muitas vezes empregados por Nietzsche como intercambiáveis, apresentariam o sentido de “*proveniência*”, de “antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza” (FOUCAULT, 2007, p. 20). Embora não sejam predominantes na interpretação da genealogia pelo filósofo alemão, esses termos, nos recorda Foucault, não possuem exatamente o sentido de uma “herança sólida”, de “uma aquisição” que se procura preservar, mas quase funcionam como um sintoma ou um *pathos*, como a presença de uma incompletude inevitável, ou seja, “um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro” (FOUCAULT, 2007, p. 21). No entanto, a expressão que Nietzsche escolheria empregar com mais frequência seria *Entstehung*, que por fim designa um conflito de forças semelhante ao acontecimento, no qual a relação entre essas forças se dá em um constante jogo de domínio, submissão e mascaramento, posto que o início como *Entstehung* seja “a emergência, o ponto de surgimento” ou “o princípio e a lei singular de um aparecimento” (FOUCAULT, 2007, p. 23).

Como sabemos, a origem como marco zero, um tempo puro, que poderíamos desejar restaurar por motivos diversos, toma como pressuposto a existência comunitária e só pode ser pensada com relação à história, o que fica claro no caso do apelo primitivista do modernismo brasileiro, como vimos anteriormente. Portanto, na distinção entre Arendt e Weil operada por Esposito (intelectuais que poderíamos

compreender como máscaras possíveis para Andrade e Carvalho, respectivamente) estão em jogo duas (ou, de fato, três) interpretações diversas do fenômeno da origem. Ao situar o início da política no declínio de Troia, do poderio grego, por meio da *Iliada* de Homero, Arendt e Weil tomam a *pólis* como objeto de reflexão que teria originado a política a partir de seu próprio esvanecimento. No entanto, apesar da passagem de Hannah Arendt pela interpretação benjaminiana e pela heideggeriana do fenômeno da origem, que se assemelham ao sentido do começo como *emergência*, presente em Nietzsche, essa intelectual propunha Roma como uma terceira origem da política, que se funda com a destruição da Grécia e que se torna um novo começo da nação, recuperando a sua presença plena. Por sua vez, Simone Weil percebe que, de fato, o início não é exatamente uma questão temporal, mas de relação, na medida em que Deus somente pode ser concebido como criação, que se dá na sua própria dissolução como Ser para dar origem ao homem, tornando-se, assim, “não-Ser”. Assim, Deus (o fundador, a origem) coincide com o início, mas dá lugar ao outro como em uma metamorfose que aproxima a criação da destruição e o ser de sua negatividade:

Mas a diferença entre Início e Iniciante já determina uma fissura que quebra a narrativa canônica da criação, expondo-a a uma série de repercussões que dissolvem a sua autoconsistência. A partir desse momento toda criação – a criação não se esgota de uma só vez, pois é perpétua – não só não enriquece o Criador, mas também o reduz (ESPOSITO, 1999, p. 65)¹⁷¹.

Ora, a menção a Jacob Burckhardt no texto de Edgar Wind recupera uma dimensão de impureza na origem e no Estado que se manifesta como a presença quase patológica do passado e por meio da relação constante do sujeito com o outro, em uma atitude metamórfica, como em Simone Weil. Lembremos que esse caráter impuro já estaria presente no Renascimento na leitura de Burckhardt, no mesmo capítulo

¹⁷¹ “Pero la diferencia entre Inicio e Iniciante determina ya una fisura que quiebra la narración canónica de la creación, exponiéndola a una serie de repercusiones que disuelven su autoconsistencia. Desde ese momento toda creación – la creación no se agota de una sola vez, sino que es perpetua – no sólo no enriquece al Creador, sino que lo reduce”.

em que parodia Hegel. Para o autor de *A cultura do Renascimento* esse consistia em um período de tiranias na história da Itália, que recupera os mecanismos de controle e de insurgência contra o poder, contra a estabilidade e a segurança das cidades, característicos ainda do Império Romano. Por essa razão, os *condottieri* de cidades como Veneza e Florença (especialmente na última, onde nasceu a concepção moderna de Estado para o historiador suíço) agiam objetivamente em função de seus interesses políticos e econômicos, não se furtando ao direito de saquear, roubar, assassinar e conduzir guerras quando julgassem necessário (BURCKHARDT, 2009).

Contrariando o panorama político sanguinolento apresentado por Burckhardt, sabemos que a arte desse período era considerada, por historiadores como Giorgio Vasari e Winckelmann, como caracterizada pelo seu equilíbrio, pela completude das formas e pelo apaziguamento das forças (DIDI-HUBERMAN, 2002). No entanto, as imagens estão atravessadas por tempos diversos e por sentidos que lhes são atribuídos pelos textos (daí a incompletude das obras, o fato de se caracterizarem pela *pulsção*) e por isso não pode haver uma forma ideal sequer no retorno da arte clássica greco-romana. Do mesmo modo, a história pode ser compreendida como uma junção dinâmica entre tempos, entre um futuro que se anuncia, um presente que está passando e constantemente transformando-se no que já foi, e um passado que se camufla à espera do seu momento de retornar.

Foi justamente essa impureza dos tempos, o dinamismo da história, o que Edgar Wind procurou enfatizar em suas colaborações no *Journal*, demonstrando uma concepção de Renascimento como crise entre épocas, segundo a qual a religiosidade cristã estava atravessada pela pluralidade e pela viciosidade do paganismo. Esse fato, como recorda Wind em “O *Männerbad* de Dürer: um mistério dionisíaco” (“Dürer’s ‘Männerbad’: A Dionysian mystery”, 1938-1939)¹⁷², pode ser

¹⁷² Vale esclarecer aqui o significado do termo “mistério”, explicação dada pelo próprio Wind em seu livro *Mistérios pagãos da renascença*, cuja primeira edição é contemporânea à publicação das “Notas” por Flávio de Carvalho. De acordo com o autor, o mistério seria um procedimento de iniciação, ao qual poderia ser atribuído um sentido ritual, mágico ou figurativo, conotações que se confundiram no Renascimento, em decorrência da própria secularização desse período, que também teve como consequência a transferência da figura cristã ao discurso pagão. Para Wind, o mistério se relaciona ao silêncio em torno da época, que somente pode ser compreendida por meio desse “véu”, e desvendar

percebido por meio da sátira aos símbolos e da deturpação dos sentidos das alegorias do Renascimento por artistas como o alemão Albrecht Dürer (1471-1528). O texto, que trata da obra *Männerbad* de Dürer, imagem que se baseia em uma passagem da *República* de Platão, mostra uma perspectiva distinta do deus Dioniso, que também pode ser considerado a divindade da purgação e da purificação. Na imagem são vistos dois músicos, próximos a um homem bebendo vinho, e outro homem próximo a uma torneira d'água, cujo temperamento melancólico se deduz pela afinidade com a música. Para Wind, Dürer discordava de que a melancolia pudesse ser tratada com a bebida, e de que a música seria uma fonte de inspiração. Dürer buscava, ainda, satirizar a água como símbolo da inspiração para a renascença:

As palavras bíblicas “*spiritus ferebatur super aquam*” percorre na forma de leitmotiv as teorias renascentistas da inspiração, que são às vezes ilustradas pela figura de um músico tocando uma flauta diante de uma fonte d'água. O desenho de uma cena comum de banho com músicos como inspiradores foi, portanto, uma presunção particularmente efetiva para satirizar a teoria corrente da inspiração (WIND, 1938-1939, p. 271)¹⁷³.

Como vemos em outros textos, tais como “*Hércules e Orfeu: dois desenhos de Dürer de sátira heroica*” (“*Hercules’ and ‘Orpheus’: two mock-heroic designs by Dürer*”, 1938-1939), Edgar Wind percebia que a ironia presente em muitas obras de Dürer (embora esse artista fosse mais reconhecido por suas obras “sérias”) era o reflexo de um momento de transição na história do Renascimento, marcado pela ascensão do protestantismo contra os valores da Igreja Católica e pela Reforma. Wind trata de uma obra do gravurista alemão que recebeu dois

os mistérios significaria remover parte da obscuridade que circunda as imagens e as esculturas renascentistas (WIND, 1967).

¹⁷³ “The biblical words ‘*spiritus ferebatur super aquam*’ run like a *Leitmotiv* through the renaissance theories of inspiration, and they are sometimes illustrated by the figure of a music blowing a flute over a fountain of water. The drawing of a vulgar bathing scene with musicians as the inspirers was therefore a particularly effective conceit for the satirizing of a current theory of inspiration”.

títulos possíveis, *O ciúme (Die Eifersücht)* e *O chifrudo (Der Hahnrei)*, mas que é denominada de *Hércules* pelo artista em seu diário, e que normalmente era interpretada como uma gravura prematura e de pouca qualidade de Dürer. Na imagem, já não se vê o herói clássico, “o assassino de bestas e monstros” (“*the slayer of beasts and monsters*”), mas uma versão pouco eficaz de Hércules, reconhecido somente por ter o galo como emblema.

O autor novamente identifica a ambiguidade de tempos na linguagem da arte, que titubeia na sua unicidade representativa (das alegorias, das imagens, dos signos), para se tornar cada vez mais híbrida e esvaziada de sentido. Wind perfaz as suas conclusões reconhecendo que a imagem não fala sem o texto e por isso, como vimos, recorre ao diário de Dürer, escrito durante a estada deste na Holanda. Isso permite, ainda, perceber como esse artista se confronta com os valores defendidos por Erasmo de Roterdã na *Adagia* (1500). Para Erasmo, o galo estava associado a esse herói por ser um símbolo da eloquência e desfazer a discórdia pela mediação com a linguagem. Igualmente, os trabalhos de Hércules deveriam ser compreendidos como “obras do espírito”, por expressarem a fé humanista na filologia e no poder da palavra de aniquilar os monstros da imaginação, com o intermédio da racionalidade (“*the power of words to vanguard the monsters of imagination and establish the peace of reason*”). Erasmo responsabilizava os luteranos como Dürer por destruírem a cultura do humanismo. Em contrapartida, o artista alemão se utilizava do galo como signo da tagarelice, na defesa do ideal protestante com as obras *Hercules germanicus* e *Hercules galicus*. Estas gravuras antecipam, em 1496, os conflitos entre os mediadores e reformadores da Revolução Protestante, que aconteceria apenas em 1517:

Erasmo reclamou frequentemente que os luteranos destruíram com a sua violência a cultura do humanismo, o refinamento das letras. O Hércules Gálico havia confiado que pudesse acorrentar os seus oponentes com a própria língua, mas o Hércules Alemão ameaçou pendurá-los no próprio nariz (WIND, 1938-1939, p. 218)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ “That the Lutherans destroyed by their violence the culture of humanism, the refinement of letters, was the constant complaint of Erasmus. The Gallic Hercules had trusted that he could chain his opponents to his tongue, but the German Hercules threatened that he would hang them on his nose”.

Vale recordar que uma interpretação possível da sobrevivência pela história da arte (como nos ensina Georges Didi-Huberman) é a de que essa noção da antropologia pode se manifestar como em um gesto fugidio nas esculturas, telas e *performances*, remetendo a um tempo que jamais se fixa, mas bruxuleia como a luz de uma lâmpada, como os tecidos multicores e multiformes da bailarina Loïe Fuller. Essa concepção, que esteve presente na obra de Ernesto De Martino (estudioso dos dançarinos *tarantati*, como veremos) e de Aby Warburg, historiador que captou nas expressões faciais, nos movimentos dos tecidos, os resquícios dos gestos de épocas anteriores, também perpassou as colaborações de Wind no *Journal*.

Horace Walpole, romancista inglês de que nos fala Wind em “Empréstimos de atitudes em Reynolds e Hogarth” (“‘Borrowed attitudes’ in Reynolds and Hogarth”, 1938-1939), encontrou nos gestos retratados por Sir Joshua Reynolds (1723-1792) uma defesa para as acusações de plágio sofridas pelo pintor, afirmando que a citação de outras pinturas em sua obra seria um indício de sagacidade (*wittiness*): “Ele explicou que a citação de uma frase bem conhecida pode ser considerada uma invenção espontânea e pode mesmo ter mais sagacidade que a própria frase original.” (WIND, 1938-1939, p. 182) ¹⁷⁵. No entanto, quando Reynolds se torna mais célebre, passa a conceber a reprodução dos gestos como o privilégio neoclássico dado à imitação dos antigos, procurando aprimorar as imagens anteriores e favorecer o reconhecimento dos modelos nos retratos: “Quando reverteu o processo, tentando ir do que estava na moda ao que era sublime, se tornou mais incerto quanto ao próprio poder e, portanto, mais servil à cópia” (WIND, 1938-1939, p. 183) ¹⁷⁶. Embora até aí a leitura de Wind aparentemente remeta aos mesmos procedimentos dos velhos mestres na história da arte, como Johann Winckelmann, o autor recupera no final de seu texto a sagacidade do artista inglês ao perceber que as citações de outras pinturas ironicamente repetem um defeito, um sintoma, justo aquilo que o modelo do retrato desejaria disfarçar:

¹⁷⁵ “He explained that the quotation of a well known phrase may be regarded as a spontaneous invention and might even have more wit than the original phrase itself”.

¹⁷⁶ “When he reversed the process and attempted do pass from the fashionable to the sublime, he became more uncertain of his powers and therefore more servile in his copying”.

Reynolds deleitou-se em preservar nos seus retratos íntimos aqueles defeitos individuais e deformidades que tornavam uma pessoa característica. O seu autorretrato como um homem surdo, com a mão colocada sobre o ouvido [...] é, sobretudo, recordado graças à recusa de Johnson de ter as próprias falhas perpetuadas por Reynolds de maneira semelhante: “Se preferir, pode pintar-se a si mesmo como surdo, mas nunca serei o Sam pestanejante” (WIND, 1938-1939, p. 185)¹⁷⁷.

Outros exemplos de sobrevivência cultural serão investigados por Wind nos ensaios do *Journal* do Instituto Warburg, como o costume de alguns povos “primitivos” de sacrificar os seus reis sagrados em “O deus-criminoso”, que retorna na modernidade, como veremos no último capítulo. Como o autor menciona ainda em outro ensaio, “Estudos sobre retratos alegóricos” (“Studies in Allegorical Portraiture I”, v. I, 1937), e como Flávio de Carvalho demonstrara reconhecer, a necessidade de se investigar esse tempo outro não se fundamenta em uma nostalgia pelo passado, mas no intuito de se lançar nova luz sobre a interpretação do presente:

Não é além das nossas limitações temporais, mas nelas que, de fato, encontramos as ferramentas para distinguir entre a verdade e o erro, obtendo a nossa medida de cada um deles. Quer gostemos disso ou não, estamos comprometidos com o *species temporis* (WIND, 1937, p. 142)¹⁷⁸.

Ora, Flávio de Carvalho fará uma interpretação da sobrevivência nas “Notas” que apresenta alguns pontos em comum com a leitura de

¹⁷⁷ “Reynolds delighted in preserving in his intimate portraits those individual defects and deformities which render a person characteristic. His self-portrait as a deaf man, holding his hand to his ear [...] is chiefly remembered for Johnson’s refusal to have his own failings perpetuated by Reynolds in a similar manner: ‘He may paint himself as a deaf if he chooses, but I will not be blinking Sam’”.

¹⁷⁸ “Not beyond, but within our temporary limitations do we find the tools for distinguishing between truth and error and achieving our measure of each of them. Whether we like it or not, we are committed to the *species temporis*”.

Wind. Nesse sentido, vale recordar que a cidade de Roma, que o autor investiga nos dois textos iniciais da série, não é simplesmente a que remete a um tempo que vive os efeitos da Guerra Fria, mas também a que manifesta os vestígios das mutações históricas, o cruzamento entre as transformações da espécie e do espaço¹⁷⁹.

Nesses textos, Carvalho nos apresenta duas concepções diversas do tempo que se confrontam e se interpenetram. A primeira delas o reconhece como um todo irregular, coberto de fissuras e de começos incessantes, um tempo onde prevalecem o silêncio e os gestos e que se define no constante cruzamento com o espaço, interrompendo-o com a sua força e fazendo emergir a estética. A segunda concepção é a histórica e se manifesta por meio do que o autor denomina de “força histórica” e de “forças fundamentais da História”, noções em que inclui não somente o cristianismo, como o próprio Império Romano. Além disso, fazem parte dessas forças algumas manifestações estéticas como o Gótico e o Barroco, perpassados pelos resquícios de viciosidade e luxúria, os quais nem o Estado, nem a Igreja puderam eliminar. Como vemos em “O culto do herói. O Gótico e o Barroco”, o cristianismo surge para substituir o culto do herói, canonizando as imagens de suas figuras centrais, os santos. A ascensão dessa nova forma de idolatria é

¹⁷⁹ Isso se remete, ainda, ao modo como a cidade do império antigo figura em “O mal-estar da civilização”, de Sigmund Freud. Para o psicanalista vienense, Roma, com as suas camadas históricas, pode servir como uma metáfora para se tratar da psique humana: “Adotemos, agora, a suposição fantástica de que Roma não seja morada de seres humanos, senão um ser psíquico cujo passado fora igualmente extenso e rico, um ser no qual não se havia sepultado nada do que uma vez se produziu, no qual, junto à última fase evolutiva, sobreviveram todas as anteriores. Para Roma, isso implicaria que sobre o Palatino se levantariam ainda os palácios imperiais e o *Septizonium* de Septimo Severo continuaria coroando as velhas alturas; que o castelo de Santo Ângelo ainda mostraria em seus merlões as belas estátuas que o adornaram até a invasão dos godos, etc.” (FREUD, 1994, p. 70). [“Adoptemos ahora el supuesto fantástico de que Roma no sea morada de seres humanos, sino un ser psíquico cuyo pasado fuera igualmente extenso y rico, un ser en que no se hubiera sepultado nada de lo que una vez se produjo, en que junto a la última fase evolutiva pervivieran todas las anteriores. Para Roma, esto implicaría que sobre el Palatino se levantarían todavía los palacios imperiales y el *Septizonium* de Septimo Severo seguiría coronando las viejas alturas; que el castillo de Sant’Angelo aún mostraría en sus almenas las bellas estatuas que lo adornaron hasta la invasión de los godos, etc.”].

tornada possível por uma população escrava afeita aos sofrimentos e dotada de uma necessidade messiânica que surge para poupá-la do declínio e expiar os seus erros:

O cristianismo se tornara uma força histórica porque encontrara para uso imediato uma população de escravos já afeita ao sofrimento e já, em virtude de uma posição de baixa hierarquia, predisposta ao convívio messiânico por motivos de nivelamento natural, um fenômeno sempre presente (CARVALHO, 10 fev. 1957).

Desse modo, o cristianismo, nos afirma Flávio de Carvalho, estabelece com o Império Romano uma relação de sucessividade e de concomitância, como dois presentes que se interpenetram e dão lugar ao tempo seguinte do “presente anterior”: “O cristianismo nada mais é senão as últimas mágoas do Império Romano, o Império em estado de luto e dentro da História é a força motriz que provoca o aparecimento do Império Vermelho” (CARVALHO, “Os césaes do Império Vermelho”, 27 jan. 1957).

Portanto, o indivíduo é dominado pela necessidade de expiar um sofrimento que não é só o seu, mas deriva de feridas milenares e de um eterno conflito de domínio e subjugação do qual não consegue se libertar. Por sua vez, a arte joga com a angústia, ao mimetizar os corpos e movimentos, captando deles os contínuos renascimento e dissipação. Em “O sorriso inicial do Império Romano”, Carvalho observa as fachadas pintadas de branco da capital romana, os turistas que circulam pela cidade. Aproximando novamente as formas corpóreas da arte, como já fizera em *Os ossos do mundo* com o corpo das matronas, afirma que os homens e mulheres que circulam pela cidade possuem o porte de estátuas, como se surgissem das “páginas de um livro da História” de “2.000 anos atrás”. Os resquícios desse tempo antigo poderiam ser encontrados na expressão facial, no sorriso e nos movimentos, que remetem a um começo silencioso que sequer corresponde à História (pois esta encontra na linguagem e no Estado as condições de existência), que se distribui tanto nos seres humanos, como nas obras de arte:

[...] Esse importante sorriso já existia no início do arcaico e a sua influência na península torna-se preponderante, marcando a expressão do habitante

através de milênios e se distribuindo em diversas formas pela escultura e pela pintura. O próprio sorriso da Mona Lisa, de Da Vinci, é um derivado do importante sorriso arcaico e se associa tanto ao sorriso feminino da célebre Kora, do Museu da Acrópole, como ao sorriso masculino do Kouros, de Kalyvia. Da Vinci se utilizou de um homem como modelo para a sua Gioconda e não da mulher Mona Lisa e no museu do Louvre encontramos esse fato bem comprovado quando observamos as diversas obras de Da Vinci, lá expostas (CARVALHO, “O sorriso inicial do Império Romano”, 6 jan. 1957).

O sorriso arcaico das esculturas da antiguidade permaneceu na Itália e em outros países europeus como a Alemanha, a França e a Inglaterra, indicando a importância arqueológica de Roma. A cidade aparece como um indício de que a cultura é aquilo que se constitui por meio dos resíduos dos hábitos de outros tempos. Sendo assim, o “primitivo” e o “exótico” não podem ser compreendidos como a presença estranha de outro ser, pois não somente marcam irremediavelmente os seres, os espaços, os objetos por meio do contato, como a “infamiliaridade” (o vazio, a negatividade, o primitivo) é *imane*te ao ser e remete à impossibilidade mesma de um sujeito pleno:

O italiano explora intensivamente a menor peça arqueológica e faz com que a grandeza do passado se encontre sempre onipresente. A importância do passado é a importância de Roma, todas as camadas históricas se encontram representadas na capital do cristianismo, Roma é um livro de história que apresenta em forma ainda viva as circunvoluções de uma nação desde o começo. A cidade toda é um gráfico demonstrativo e de grande beleza sugestiva da vida e dos desejos da nação (CARVALHO, “O sorriso inicial do Império Romano”, 6 jan. 1957).

Portanto, é assim que Carvalho elabora a sua noção de “sonambulismo histórico” para contemplar, justamente, esse hiato que se inscreve nos corpos, nos espaços e que não cabe no curso linear do tempo, como se remetesse a *Aion*, e não a *Cronos*. Cronos, o grande titã

pai de todos os deuses da mitologia grega, funda o tempo que cresce e é devorado a cada instante, que é uma sucessão de presentes concatenados e, portanto, finito, pois cada presente deve dar espaço a um novo presente. Esse é o tempo que forma as ruínas romanas, deteriora os templos e os teatros como o Coliseu, esfacela o sorriso de Niké, mas também enrugua, petrifica e enfraquece os corpos. Por sua vez, *Aion* é o tempo do jogo, o tempo que ignora as leis exteriores (um tempo *a-moral*, portanto). Embora *Aion* se estenda em uma linha reta e finíssima, mais delgada que o próprio pensamento e que qualquer instante, se remete ao fluxo, aos retornos do passado e do futuro. Igualmente, perfura o presente deixando-o dilacerado, ferindo-o, ao criar as bordas que não limitam senão um espaço sem forma definida, vazio, para que também o presente não cesse de retornar. Portanto, *Aion* é o tempo do signo esvaziado de conteúdo, como a imagem, o tempo que reúne os acontecimentos e se subdivide ao infinito, sem jamais ocupar um lugar¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Em “Do jogo ideal”, capítulo de *A lógica do sentido*, Gilles Deleuze distingue as duas formas de compreender o tempo por meio da literatura de Borges, tratando do acontecimento como aquilo que se manifesta em uma aparência de presente, guardando em si como verdade a divisão eterna de *Aion*: “O Aion é a linha reta que traça o ponto aleatório; os pontos singulares de cada acontecimento se distribuem sobre esta linha, sempre relativamente ao ponto aleatório que os subdivide ao infinito e assim faz com que se comuniquem uns com os outros, estende-os e estira-os por sobre toda a linha. Cada acontecimento é adequado ao Aion inteiro, cada acontecimento comunica com todos os outros, todos formam um só e mesmo Acontecimento, acontecimento do Aion onde têm uma verdade eterna. Eis o segredo do acontecimento: estando sobre o Aion, ele, entretanto, não o preenche. Como o incorporal preencheria o incorporal e o impenetrável preencheria o impenetrável? Somente os corpos se penetram, somente Cronos é preenchido pelos estados de coisas e os movimentos de objetos que mede” (DELEUZE, 2007, p. 67). Em “Theatrum Filosoficum”, ensaio de Michel Foucault sobre *A lógica do sentido* e sobre *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze, compreendemos que Cronos é o tempo do devir, do nascer e da destruição, de um presente que não se regenera, mas evolui em diversos começos, aparecimentos abruptos de flores, de primaveras. Por outro lado, *Aion* se refere à ferida ancestral pela qual Flávio de Carvalho tanto se interessara nas suas reflexões sobre as vanguardas, sobre a guerra, sobre o continente europeu, pois é ele que permite um retorno do presente como semblante, como simulacro (a pantomima do herói) e que o corpo ferido não seja jamais *o meu corpo lacerado*, mas um elo com o outro: “Trata-se da linha reta do futuro que corta a menor espessura ao presente, recorta-o

Ao passear pela capital italiana, Flávio de Carvalho encontra-se no bairro denominado Vila Júlia, que figura no segundo texto da série. Vila Júlia significaria, para o autor, o espaço onde se nota o vazio do *Aion*, o sonambulismo histórico (quando Cronos cochila e é derrubado por um filho que, lançando a seta ao longe como Zeus fizera, não retorna para ocupar o lugar do pai). Essa fissura, segundo vemos nesse texto, pode ser despertada pelas emoções provocadas pelo tato e pelo olfato e, por isso, no percurso podemos aspirar “o perfume exalado pela vegetação”, contemplar a “tranquilidade do céu azul” e nos confrontarmos com a companhia do sexo oposto, para ampliarmos “em magnitude e espécie a sensibilidade e a receptividade com o mundo em frente”. Além disso, o que o autor denomina de “bipolarização dos sexos” refere-se a um começo cindido e híbrido, onde o elemento masculino e o feminino lutavam incessantemente e que retorna na forma de sobrevivência¹⁸¹. Não se deve permitir-se, no entanto, envolver-se em discussões com o “cocheiro do fiacre”, inspirar o odor da gasolina, nem concentrar-se nos motores ruidosos dos meios de transporte modernos,

indefinidamente a partir de si mesma: por muito longe que andemos a seguir esta cisão, nunca encontraremos o átomo indivisível que finalmente podíamos pensar como sendo a unidade minuscualmente presente do tempo (o tempo é sempre mais fino que o pensamento); encontre-nos-emos sempre na periferia da ferida já produzida e que se produziu; que já estava produzida e está como estava (e que de novo se produziu e se produzirá desde que se produza de novo): é mais febrilização indefinida que corta; o tempo é o que se repete: e o presente – ulcerado pela seta do futuro que o contém despertando-o de uma parte a outra – o presente não cessa de voltar. Porém, voltar como simples diferença; o que volta é o análogo, o semelhante, o idêntico. A diferença volta; e o ser, que se diz da mesma maneira da diferença, não é o fluxo universal do Devir, nem é também o ciclo bem centrado do Idêntico; o ser é o Retorno liberto da cobertura do círculo, é o Voltar” (FOUCAULT, 1997, p. 78). Esse ser que se forma simultaneamente ao movimento de retornar, sem jamais assumir a sua finitude, é como o “primitivo” de que trata Flávio de Carvalho, um complexo de sintomas, de transformações que, ora disfarçam a sua instabilidade, ora assumem a forma de uma máscara do estranho no contato com o outro, com o espaço da floresta, do palco e do jogo.

¹⁸¹ “A companhia do sexo oposto é útil porque provoca a bipolarização dos sexos e esta precipita o salutar gracejo natural cujas caretas resultantes aparecem como resíduo e sobrevivência da própria luta entre os sexos; resíduo da fera antiga em atitude de ataque e raiva que é visualmente interpretada como uma atitude amável para com a paisagem imediata” (CARVALHO, 13 jan. 1957).

pois essas atitudes poderiam perturbar a emergência da seta de *Aion*, o sonambulismo histórico:

A qualidade arquitetônica e a expressão estética são sentidas por – ao que parece – um processo de associação de ideias com camadas filogênicas do inconsciente coletivo. A natureza da emoção estética só pode ser localizada numa das encruzilhadas filogênicas. As emoções estéticas tomam parte nas mutações revolucionárias que conduzem à eclosão do homem como indivíduo e por esse motivo devem ser localizadas nos pontos direcionais da filogenia. A emoção estética não é explicável por um raciocínio lógico ou pertencente ao mundo imediato da vida e da consciência... e não deve-se tentar fazê-lo sob pena de desperdiçar um precioso tempo sem resultados. A emoção estética deve ser considerada como uma brecha nas malhas da consciência e do mundo organizado e estabelecido, como um rompimento do dogma diário: *é como abrir uma janela para um outro mundo* (CARVALHO, “Vila Júlia. Sonambulismo da História”. 13 jan. 1957 – grifo nosso).

O sonambulismo histórico perfaz, simultaneamente, as feridas deixadas nas camadas filogênicas da espécie, o trauma que passa a ser acontecimento e fissura a ordem cronológica do tempo, as obras de arte, as pinturas, como uma força que emana dos edifícios, das telas (onde entrevemos somente as pegadas divinas, que já não causam nostalgia alguma) e que perfura o olhar. E, também por essa razão, “Vila Júlia não tem idade definida porque é uma expressão estética e uma expressão estética pertence ao sonambulismo da História” (CARVALHO, “Vila Júlia. Sonambulismo da História”. 13 jan. 1957). Carvalho consegue captar, desse modo, a dimensão que o trágico proporciona na obra de Friedrich Nietzsche, o anti-gênero que em sua versão dionisíaca deixa de ser “o reflexo do eterno ser” e liberta-se, portanto, da sua conotação teleológica ao tornar ininteligíveis as margens entre o estético e o não estético e transformar o sujeito em um *meio* que cria, reproduz e constitui os fenômenos estéticos:

[...] só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente –, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência, a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados numa tela (NIETZSCHE, 2007, p. 44).

O ser se torna uma representação estética (fissurado pelo *pathos* e pelo tempo) na antiga tragédia ática, segundo Nietzsche esclarece em *O nascimento da tragédia*. Para o filósofo alemão, a tragédia se situa na pré-história dos gêneros artísticos e o seu princípio se constitui por meio da colaboração entre o teatro e as outras artes como o canto, a música e a dança. Isso nos sugere que o começo consiste num ponto de confronto, no qual a determinação do ser, do sentido e da aparência se oferece no momento exato do nascimento para em breve esvanecer-se, como uma imagem onírica. Como veremos no capítulo seguinte, Flávio de Carvalho, se vale de uma interpretação semelhante do vínculo entre a origem e a dança na série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” e no seu interesse por esse tema em meios diversos, como as ilustrações de bailados.

3 DANÇA E GENEALOGIA

PARTE I POESIA, DANÇA, DESENHO

Uma sensação é a reverberação que o corpo recebe quando uma impressão atinge a mente. Quando uma árvore se curva e retoma o balanço, ela recebeu uma impressão do vento ou da tempestade. Quando um animal está assustado, o seu corpo recebe uma impressão de medo, e ele voa e treme, ou mesmo se sobressalta. Quando ferido, cai. Portanto, é quando a matéria responde a causas imateriais. O homem, civilizado ou sofisticado, é, ele mesmo, o mais apto a inibir os próprios impulsos. Na dança, e deveria haver uma palavra mais adequada para isso, o corpo humano deve, apesar das limitações convencionais, expressar todas as sensações ou as emoções que experimenta. O corpo humano está pronto para expressar – e expressaria se tivesse liberdade para tal – todas as sensações, assim como o corpo de um animal. Ignorando convenções, seguindo apenas o meu próprio instinto, sou apta a traduzir as sensações que sentimos sem suspeitar que pudessem ser exprimidas.¹⁸² (Loïe Fuller, *Quinze anos da vida de uma dançarina*)

¹⁸² “A sensation is the reverberation that the body receives when an impression strikes the mind. When the tree bends and resumes its balance it has received an impression from the wind or the storm. When an animal is frightened its body receives an impression of fear, and it flees and trembles or else stands at bay. If it wounded, it falls. So it is when matter responds to immaterial causes. Man, civilized and sophisticated, is alone best able to inhibit his own impulses. In the dance, and there ought to be a word better adapted to the thing, the human body should, despite conventional limitations, express all the sensations or emotions that it experiences. The human body is ready to express, and it would express if it were at liberty to do so, all sensations just as the body of an animal. Ignoring conventions, following only my own instinct, I am able to translate the sensations we have all felt without suspecting that they could be expressed.”

Loïe Fuller ou a luz

Podemos afirmar que a dança prefigura uma forma possível de origem na obra de Flávio de Carvalho, posto não excluir o percurso histórico que a antecede, nem deixar de se desdobrar em suas contribuições posteriores nos mais diversos campos da arte, como a cenografia, a teoria, o desenho e a pintura. Na obra do artista brasileiro, como em certa leitura contemporânea do pensamento nietzschiano de que nos valeremos neste capítulo, a dança permite uma interpretação do começo como uma unidade dinâmica de tempo, na qual a *potência* e a tensão se sobrepõem à forma, que também passa a se caracterizar pelo *dever* e pelo trânsito. Essa arte também pode atuar em seus textos como o cruzamento entre a estética e o desenvolvimento da espécie, ou seja, entre a arte e a vida.

Na década de 1920, alguns anos após retornar ao Brasil, Flávio de Carvalho passa a ilustrar espetáculos de balé para a imprensa paulista, forma de colaboração que se estenderá até o início dos anos 1930, em periódicos como o *Jornal da Tarde*, o *Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo* onde estampou as ilustrações dos bailados de Loïe Fuller, Miss Hughs, Chinita Ullman e Carleto Thieben e Josephine Baker¹⁸³.

¹⁸³ Trata-se das resenhas / ilustrações “Da técnica e estilização dos bailados” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1929), sobre o espetáculo de Miss Hughs; Bailado de Chinita (*Correio da Tarde*, 28 jul. 1931). Além disso, Carvalho é autor de estudos de movimento publicados no *Diário de São Paulo* e do balé russo de De Basile, parte do suplemento de reprogravura d’*O Estado de São Paulo* publicado em 1944. A norte-americana Josephine Baker (1906-1975) estivera no Brasil em 1929, ao mesmo tempo em que Le Corbusier, frequentando as reuniões modernistas em São Paulo na casa da pintora Tarsila do Amaral (AMARAL, 1975, p. 289, 291). A resenha de Flávio de Carvalho, cuja referência não pude localizar, refere-se ao espetáculo da musa do jazz americano em São Paulo no ano de 1929, tendo como figurino uma saia de aparência semelhante a bananas, em consonância com o impulso tropical das vanguardas primitivistas europeias (a ilustração está estampada em *A volúpia da forma*, 1984, de Luiz Carlos Daher). Por sua vez, Chinita Ullman (1904-1977) fora uma bailarina vinculada à escola expressionista alemã de dança, fazendo parte do Corpo de Baile de Mary Wigman, em Dresden, entre 1925 e 1928. De volta ao Brasil, no início dos anos 1930, a bailarina torna-se uma das fundadoras da SPAM, centralizada no pintor lituano Lasar Segall (1891-1957). Ela foi responsável pela coreografia do baile de carnaval dessa sociedade em

Essas colaborações consistem em estudos de imagem que refletem as considerações teóricas de Flávio de Carvalho sobre o tema da dança nos escritos da década de 1950, como as “Notas” que pretendemos analisar adiante, ao abolirem a hierarquização entre os corpos e torná-los uma *imagem* onde se inscrevem a história e o trauma.

Quando o jovem Flávio de Carvalho assiste ao espetáculo de Loïe Fuller no teatro Sant’Anna em 1926, em São Paulo, do qual resulta a primeira dessas ilustrações, publicada no *Diário da Noite*, vai ao encontro do que muitos intelectuais na Europa do fim de século haviam buscado nessa bailarina: o inusitado movimento dos tecidos, que remete ao interesse desse artista pelos trajes no estudo sobre a moda, e a combinação entre a magia e a técnica. O conflito entre a “ciência primitiva” e a tecnologia moderna havia despertado o fascínio e a desconfiança de intelectuais como Walter Benjamin¹⁸⁴ e Aby Warburg na passagem deste pelos Estados Unidos alguns anos antes¹⁸⁵. Além disso, a ilustração de Flávio e os registros da turnê da Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller pelo Brasil e pela América do Sul¹⁸⁶

1933 e assumiu a posição de bailarina principal do espetáculo. Em 1934, compõe com Kitty Bodenheimer a coreografia do Baile de Carnaval Expedição às Matas Virgens, também da SPAM, com cenário de Lasar Segall (PINHEIRO FILHO, 2008).

¹⁸⁴ Como nos comprovam, por exemplo, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de 1938, e ensaios como “Pequena história da fotografia”, de 1931, e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade”, de 1936, para não mencionar muitos outros.

¹⁸⁵ O caso de Aby Warburg se tornará mais claro quando focarmos o “Ensaio sobre o ritual da serpente” na última seção deste capítulo.

¹⁸⁶ Embora não tenha tido a oportunidade de buscar material sobre a turnê da Companhia de Bailados Fantásticos em países como a Argentina e o Uruguai, algumas das resenhas nos jornais brasileiros recuperam esse registro. Esse é o caso do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que relata a partida da bailarina de Montevideú à capital brasileira do período, onde se apresentaria no Teatro João Caetano (previamente denominado de Teatro São Pedro). Esse periódico transcreve a entrevista dada pela Srta. Marjorie Meade, uma das bailarinas da trupe, para a *Revista Crítica* de Buenos Aires, na qual comenta o método empregado por Loïe Fuller na formação de suas dançarinas (em 6 de julho de 1926, p. 8) e, alguns dias depois, transcreve fragmentos de uma resenha sobre o espetáculo em Montevideú retirada do jornal *El Diario*, antecipando o fascínio técnico que as apresentações da companhia também causariam no Brasil: “Trata-se de um espetáculo que procura impressionar o espectador, combinando a dança com fantásticos efeitos de luzes e cores, logrados,

mediante inteligentes e bem combinadas projeções de potentes refletores sobre espelhos, gazes e cortinas. Sua finalidade é dupla: chega à alma do espectador com ritmo das danças e impressiona sua retina com a belíssima visualidade que dá aos trajes das bailarinas” (em *Correio da Manhã*, 8 jul. 1926, p. 8. Transcrevo a passagem atualizando a ortografia).

A Companhia de Bailados Fantásticos de Loïe Fuller estava vinculada ao *Theatre des Champs Elyseus* de Paris e estreia em São Paulo em 26 de julho de 1926 no Teatro Sant’Anna, após também ter se apresentado nos teatros Phenix e Lyrico do Rio de Janeiro (*A Platea*, 28 jul. 1926, p. 2). A seção intitulada “Theatros, música, cinema” do jornal *A Platea*, de São Paulo, traz em notas referências a todas as apresentações da Companhia de Fuller nessa cidade, embora não traga nenhuma resenha mais extensa assinada sobre o espetáculo. Apenas no dia 28 de julho a nota é mais longa, destacando os compositores do programa que designa como “superiormente estético” (Wagner, Saint-Saëns, Sibelius, Mozart, Lalo, Debussy, Schubert, Grieg e German) e as bailarinas (Fuller, Gladys Biggs, Flora Harte, Amelia Baker, Marjorie Meade, Doris Elms, Ethel Biggs), a suíte do *Peer Gynt*, de Grieg, *A morte d’Asa* e *Dança de Anetra*. Os breves comentários desse jornal são somente elogiosos, como vemos pela passagem a seguir: “A estreia da Companhia Loïe Fuller marcou bem o início de uma época de pura arte e deleite espiritual. Os bailados apresentados são de encanto irradiante, onde não se sabe o que mais fulge, se a transfiguração das lindas silhuetas que no palco voejam como borboletas aladas, ou a devoção da música, que enche o ambiente de um reflexo religioso de mistérios deliciosos, fazendo com que a nossa alma se inebrie do mais doce eflúvio de prece, transportando-nos aos páramos ideais de fantasia” (*A Platéia*, 28 jul. 1926, p. 2). Segundo o jornal *A Gazeta*, a trupe se apresentou também no teatro João Caetano do Rio de Janeiro, antes de ir ao Phenix (27 jul. 1926, p. 4). Esse periódico, que oferece como *A Platéia* uma versão do programa do espetáculo, não dedica um grande espaço de sua seção de artes às apresentações (embora sirva como meio para divulgar a turnê, como o jornal *A Platéia*). No dia 28 de julho de 1926, destaca os “efeitos invulgares, uma certa elegância” e a “compreensão mais ou menos correta dos ritmos”; já no número do dia seguinte, atribui o maior mérito do espetáculo ao maestro Louis Hillier. Também sabemos por esse jornal que, devido ao sucesso do espetáculo, a companhia resolve estender a sua turnê até o dia 12 de agosto (*A Gazeta*, 2 ago. 1926, p. 4).

O *Jornal do Comércio* é o único que traz uma resenha mais substancial sobre as apresentações do bailado em São Paulo, assinada por Dom Basílio. Segundo o autor, que já assistira às apresentações da bailarina na Europa, a arte da dança seria menos importante no espetáculo de Fuller do que os efeitos técnicos da cenografia: “procurou apenas os efeitos cenográficos, com que sempre se preocupou muito mais que com a arte da coreográfica. A dança, como expressão rítmica, nunca a interessou exageradamente. Os jogos de luz, as ondulações

de algum modo preenchem uma lacuna existente nas biografias dessa dançarina (como a de Richard Current e Ewing Marcia Current, *Deusa da luz*, publicada em 1997), nos estudos contemporâneos sobre ela e nos verbetes de dicionários de dança¹⁸⁷ – que se concentram especialmente na sua longa carreira parisiense e nos períodos em que viveu nos Estados Unidos¹⁸⁸, sem darem atenção à América Latina.

surpreendentes, feéricas, dos longos e fartos planejamentos de seda, de cores variegadas, de tonalidades macias, em combinações cambiantes em que os holofotes entravam como elemento primacial do efeito originalíssimo, eis o segredo do êxito retumbante de Loïe Fuller”. Dom Basilio não se dirigiu ao teatro Sant’Anna, portanto, imaginando encontrar interpretações coreográficas com a “espiritualidade” de Isadora Duncan ou “a arte da [Anna] Pavlova”. Da apresentação, o autor afirma que a marcha do *Tanhäuser* e a “Cavalgata” das *Valquírias* são, de fato, “heresias artísticas” e que não pode conceber “um ‘minueto’ de Mozart dançado aos pulos”, nem que *O dilúvio (Le déluge)* de Saint-Saëns se transforme em um moderno acompanhamento da velha *Dança serpentina*. No entanto elogia o encantamento da *Dança das Valquírias* e *As sombras gigantes*, com música de Lalo e de Debussy (*Jornal do Comércio*, 28 jul. 1926).

¹⁸⁷ É o que posso afirmar, ao menos, a respeito dos verbetes que pude consultar sobre a dançarina na *Enciclopédia internacional de dança (International encyclopedia of dance)* de 1998 (verbo escrito por Sally R Sommer e publicado entre as páginas 90 e 96), no *Dicionário da dança (Dictionary of dance)* de 1975 (organizado, escrito e compilado por W. G. Raffé) e no livro de mesmo título editado em Paris por Philippe Le Moal em 2008 (“Fuller”, de Maria-Daniela Strouthou, publicado entre as páginas 169-170).

¹⁸⁸ Como exemplo disso, podemos mencionar o livro *Loïe Fuller* (2009) de Patrícia Veroli, que traz uma farta bibliografia sobre a artista e a interferência das suas descobertas em outras formas de manifestação artística como o cinema e o teatro, sobre Fuller e o feminismo, sobre uma afinidade entre essa bailarina e o futurismo e a respeito das *performances* célebres da dançarina como *Salomé* e a *Dança serpentina*, apenas para mencionar algumas das inúmeras questões que passam os estudos sobre Fuller. No entanto, mesmo que Veroli cite textos sobre a escola de balé de Fuller, nenhum se concentra na passagem da Companhia pela América do Sul, que é silenciada como um período que se considera decadente na carreira de Loïe Fuller.

Já Richard Current e Marcia Ewing Current tratam, em *A deusa da luz* (1997), da importância das descobertas de Fuller para a iluminação de cenários e para as técnicas do cinema. Focam, ainda, o início da carreira dela nos Estados Unidos, quando dança com uma companhia de Chicago que pertencia a William F. Cody (popularmente conhecido como Buffalo Bill). Segundo os autores, Fuller teria participado, ainda, de *Aladim e a lâmpada maravilhosa* que aconteceu no

Vemos pela epígrafe deste capítulo que Loïe Fuller atribuía à dança em sua autobiografia, *Quinze anos da vida de uma dançarina*, publicada em 1913, o sentido de manifestar a intuição e a sensação por meio do corpo e da coreografia. Isso por si só já demonstra que nessa personagem do fim de século francês não é somente a modernização europeia que se manifesta (e que fascinou, por exemplo, os artistas futuristas), mas também a compreensão de que a atualização estética que as vanguardas buscaram nas “culturas primitivas” não se opera simplesmente por meio da forma, mas também através da instabilidade causada pela perfuração das forças de outros tempos além do presente, de sintomas. Desse modo, poderíamos afirmar, como se tornará claro adiante, que Carvalho capta em um instantâneo, na sua ilustração quase fotogramática¹⁸⁹, a inaturalidade dessa dançarina, que era também a do

Standard Theatre de Nova Iorque no outono de 1897, espetáculo já aclamado pelos efeitos luminosos que estiveram presentes, mais tarde, na carreira dela. A respeito da personificação de Fuller como deusa da luz os autores citam uma passagem sintomática da perspectiva que a dançarina adotava do próprio trabalho: “Ela pensava usar a luz tanto quanto um músico utiliza a música, e previa que chegaria um tempo em que a luz teria todos os seus ritmos, tons, e harmonias seriam tocadas em um instrumento, assim como era a música” (CURRENT; CURRENT, 1997, p. 164). [“She thought herself as using the light as much the same way a musician used sound, and she predicted that a time would come when light with all its rhythms, tones, and harmonies would be played on an instrument just as music was”].

Por sua vez, Jacques Rancière (2011) tratará em *Aisthesis* dos espetáculos de Loïe Fuller nos Estados Unidos, quando começara a chamar a atenção com as inovações tecnológicas e com o uso de tecidos em suas *performances*, já na *Dança serpentina*, além de focar a estreia dessa dançarina em Paris no Folies-Bergère em 1892.

¹⁸⁹ Em “O terceiro sentido”, ensaio de *O óbvio e o obtuso* (1984), Roland Barthes procura definir o que ele denomina de “fílmico” a partir dos fotogramas de *Ivã, o terrível* de Sergei Eisenstein. Segundo Barthes, longe de ser um subproduto do filme, o fotograma se torna capaz de reduzir a obra por meio da imobilização da essência do cinema, ou seja, do movimento das imagens. O fotograma é, também, aquilo que capta e revela o fílmico, que não está somente no movimento como no sentido obtuso, que não pertence meramente à ordem da linguagem (especialmente se essa for compreendida como comunicação) (BARTHES, 1984), mas escapa como a expressão de um gesto fugidio, de uma emoção que provoca afeto, afecção e que perturba a crítica, tornando-se indiferente à História. É essa sorte de sentido que não é nem informativo, nem

próprio contexto em que vivia: o de uma modernização tardia que combinava o ocaso da cultura francesa com a tentativa de se constituir uma identidade por meio do confronto com o “primitivo”, ou seja, com a gênese cultural, estética e política.

Fuller tornou-se uma presença marcante na modernidade francesa sugerindo, com o seu corpo em dança, a transformação do espaço, da matéria, produzindo novas afinidades entre o corpo humano e as formas animais e vegetais. Fuller foi, ainda, o modelo para as esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) e de Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), para as estatuetas de François Rupert-Carabin (1862-1932) e para a pintura de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), apenas trazendo alguns dos exemplos da permanência de sua imagem nas artes plásticas. Também não devemos nos esquecer de que Loïe Fuller suscitou as reflexões de Rubén Darío (em *Peregrinações*) e de Stéphane Mallarmé (em *Divagações*) às quais vamos nos deter neste texto¹⁹⁰. Pelo fato de

simbólico, mas que ainda assim perpassa o signo e a imagem, que Flávio de Carvalho parece captar nas ilustrações que veremos mais adiante neste capítulo.

¹⁹⁰ Podemos acrescentar, ainda, *A alma e a dança* de Paul Valéry, também inspirado na dançarina norte-americana, e publicado pela primeira vez em *Eupalinos* (pela Gallimard em 1923). Trata-se de um diálogo entre Sócrates, Eryximachus e Fedro onde vemos uma concepção da dança como aquilo que é passível de produzir nascimentos diversos, presente nesta tese: “Não me preocupo com nada além do que está prestes a acontecer; e, mesmo no amor, não sei de nada que ultrapasse o prazer dos primeiros sentimentos. A aurora é a minha hora favorita de todas no dia. É por isso que assisto tomado de uma emoção terna o despertar de um movimento divino sobre este ser vivo. [...] Ela prefigura lentamente o nascimento de um salto” (VALÉRY, 1951, p. 43). [“I care for nothing so much as for what is on the point of occurring; and even in love, I know nothing which surpasses in pleasure the first earliest feelings. Daybreak is my favourite of all the hours of the day. That is why I watch with tender emotion the dawn of divine movement upon this living being. [...] She slowly prefigures the birth of a leap”]. O poeta irlandês William Butler Yeats também dedica um fragmento de seu poema “Mil novecentos e dezenove” à dançarina Loïe Fuller, no qual ela (ou a sua trupe) aparece como a possibilidade de renovar uma história que é datada e marcada pela violência e pela desilusão do poeta diante dos destroços encontrados durante a guerra. Os tecidos das vestes da bailarina circulam aqui entre o velho e o novo, fazendo o vento soprar e, talvez, permitindo a mudança do presente: “Quando se enrolam as dançarinas chinesas de Loïe Fuller/ Uma teia brilhante, um laço flutuante de tecido,/ Parece que um dragão de ar / Caiu entre as dançarinas, as lançou em rodopio / Ou as impeliu para fora em sua rota furiosa;/ Então o Ano platônico/ Rodopia além do

ela transitar entre a arte e a ciência e em modalidades de expressão artística distintas que a ela se referiram e se transformaram com os seus espetáculos, Patrícia Veroli (2009) designou a sua atuação de “nomadismo disciplinar”, qualidade que também poderíamos atribuir ao artista Flávio de Carvalho. Fuller talvez tenha sido o melhor exemplo para o uso da metáfora da dança como o que interliga as diversas formas de arte, que está presente no pensamento de Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e de Alain Badiou¹⁹¹.

Como veremos, as impressões deixadas por Fuller em Mallarmé, Darío e Carvalho nos levam a repensar a correlação entre a literatura e as outras artes, estabelecida pelas atuações dessa dançarina que nos remetem a uma forma de arqui-escritura, tão próxima do desenho, da imagem. Além disso, essas impressões e as performances de Fuller revisam a noção de autonomia artística e literária em diversos sentidos. Primeiramente, a despeito da proximidade dos trajes de Fuller com as formas da natureza, ela irá produzir efeitos de desnaturalização dessas imagens familiares (flor, serpente, borboleta), desencadeadas

certo e do errado novos/ Ao invés, rodopia no velho; / Todos os homens são dançarinos e a teia deles/ Vai ao clangor bárbaro de um gongo” (YEATS in: BLACK et al., 2008, p. 151). [“When Loïe Fuller's Chinese dancers enwound/ A shining web, a floating ribbon of cloth, / It seemed that a dragon of air / Had fallen among dancers, had whirled them round / Or hurried them off on its own furious path; / So the platonic Year / Whirls out new right and wrong, / Whirls in the old instead; / All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong”].

¹⁹¹ Isso se tornará mais claro na seção deste capítulo sobre o mimetismo. Friedrich Nietzsche traça uma identidade entre a arte e a filosofia desde a sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, mas também em *A gaia ciência* (1882) e em *Assim falou Zaratustra* (1883, volumes I e II; 1884, volume III; 1885, volume IV). O seu intuito com isso parecia ser, desde o princípio, o de desfazer a dicotomia platônica entre a ideia e a representação e, ao mesmo tempo, tornar indiscerníveis as figuras do criador, do espectador e da criatura, especialmente na tragédia antiga (no caso do primeiro livro). Isso nos permitirá compreender nos livros posteriores o sentido que a ética representa em sua obra: o de sugerir que o poder não se insere em uma instância superior – o autor, mas também as instituições políticas e religiosas –, mas no próprio ser, no corpo. Didi-Huberman observa que nos escritos de Aby Warburg a dança sugere uma ligação intrínseca entre as belas artes, em *O bailarino de solidões* (Valência: Luis Santangel, 2008), onde discorda, no entanto, de Badiou, quem afirma que a dança possa ser considerada uma “metáfora do pensamento” no seu *Pequeno manual de inestética* (publicado originalmente em 1998).

momentaneamente pela iluminação do seu corpo ondulante. Essas metamorfoses irregulares expandem-se ao espectador, pungindo nele um instinto comum, um sentimento arqueológico, que faz com que ele e a bailarina compartilhem uma experiência de esvanecimento da forma de si e de contato com o outro. Cada um se tornará, portanto, uma imagem que se comunica com outrem a partir da necessidade, e a arte deixa, assim, de ser pensada como parte de um regime da estética e será *estésica*, como propusera o poeta Paul Valéry, tocado ele próprio por Fuller em *A alma e a dança* (1921). A autonomia entre as diversas formas de expressão artística será, ainda, deslocada pelo que Jacques Rancière (2011 a) escolhe denominar de *aisthesis*, ou seja, um modo de experiência limiar entre a arte e o mundo prosaico, onde o sensível é produzido tanto pelas técnicas de reprodução, como pela arte. Dessa maneira, o próprio mundo não estará liberto do regime de interpretação e de sensação produzido no seio do comum: pela cena, pelo véu, pelas imagens, pelo silêncio. Como a *mimesis* discutida por Erich Auerbach em *Mimesis: A representação da literatura na arte ocidental* (1946), a *aisthesis* não pertence a uma forma singular de expressão artística, mas se estende aos modos de identificação, descrição e interpretação da arte.

A lâmpada incandescente havia sido inventada em 1879 e, apenas alguns anos depois, Fuller já estabelecia em sua coreografia a correlação entre os movimentos da seda, manipulada com o uso de varinhas, e a harmonia de efeitos luminosos. Dessa maneira, fazia uso do véu, que havia sido um acessório da dança antiga, criando com ele um novo efeito: o de deslocar os privilégios dados à semelhança, ao modelo natural de beleza, ao combiná-lo à projeção elétrica e fazer do corpo uma imagem. Vale mencionar que a dançarina possuía o próprio laboratório, onde produzia tipos de sais fosforescentes que aplicava aos tecidos das fantasias como o intuito de produzir efeitos luminosos (CURRENT; CURRENT, 1997; SOMMER, 1998). Talvez pelo interesse que demonstrou pela ciência, uma das amigas mais duradouras que viveu tenha sido a com o casal Marie e Pierre Curie, que recebeu o prêmio Nobel de Física em 1902 pela descoberta do rádio. Quando Fuller vem ao Brasil anos depois com a sua Companhia de Bailados Fantásticos, Marie Curie visita o provinciano Rio de Janeiro e tem a sua descoberta mais uma vez reconhecida, pois preenche um

espaço em branco deixado na tabela periódica de Dmitri Mendeleiev e pode ser utilizada na cura contra o câncer¹⁹².

Dada a fixação da bailarina norte-americana pela luz e o efeito mimetizante provocado pelo tecido, ou seja, o de fundi-la ao ambiente como um inseto, a dançarina situou-se, como uma borboleta noturna, entre a metamorfose e a chama. Com isso, recorda-nos de que uma das características da imagem é a de jamais se fixar, de modo que o corpo-imagem não se constitui pela identidade definida, mas pela maleabilidade da forma¹⁹³.

¹⁹² Os mesmos jornais que noticiam a vinda da Companhia dos Bailados Fantásticos ao Brasil tratam da passagem de Madame Curie pela América do Sul. A cientista parte de Paris ao continente americano acompanhada de sua filha em primeiro de julho de 1926, com o intuito de realizar conferências sobre “as aplicações do rádio” e o “seu valor na cura de dermatoses” (*A Gazeta*, São Paulo, 1 jul. 1926). O jornal *Correio da Manhã* traz uma imagem da cientista no Rio de Janeiro (16 jul. 1926) e, em outra matéria, trata da conferência da professora da Sorbonne na Escola Politécnica, onde também inaugura um curso sobre o rádio (21 jul. 1926). Além disso, podemos saber a partir de outro periódico de São Paulo, o *Diário da Noite*, que Mme. Curie se tornara sócia honorária da “Sociedade de Medicina e Cirurgia” e da “Sociedade de Farmácia e Química de São Paulo” (22 jul. 1926).

¹⁹³ Penso aqui especialmente nas breves considerações que Georges Didi-Huberman traça a respeito de Loïe Fuller em *A imagem borboleta* (2007, p. 20-22) e na concepção de imagem para esse autor nessa e em outras obras, como *A sobrevivência dos vagalumes* (publicada pela UFMG em 2011). Em *A imagem borboleta*, Georges Didi-Huberman trata do fato de esse inseto nos fornecer uma noção de imagem como “aparição”, como algo que oscila entre a morte e a vida, imago, e desloca uma ideia da representação que se fundamenta sobre a “oposição secular entre a mimesis e a fantasia”. Nesse ensaio, a borboleta aparece como uma metáfora para a imagem, por representar a impossibilidade de fixação, além de nos fazer questionar a nossa experiência como seres vivos. Para o autor, esse inseto representa uma energia sensível que, na sua manifestação, coloca em confronto os impulsos de vida e de morte. Por sua vez, Loïe Fuller inverte na sua dança de véus a propriedade de mimetismo de certas borboletas, na medida em que não simula uma aparência, mas uma aparição furtiva, a fulguração do voo do inseto em direção à luz: “Logicamente, as opções estéticas de Loïe Fuller – que transtornaram a Mallarmé, Rodin e Valéry – se distanciavam da simples luz diurna, a que nos permite discernir ‘claramente’ as coisas na natureza ou em um cenário. O que buscava, muito ao contrário, era o destelho de uma aparição, um destelho ‘psíquico’, um equívoco sobre a matéria e o movimento dos corpos. Loïe Fuller não se disfarçava de borboleta, como ocorre nos filminhos divertidos e muitas vezes ridículos da

Em *Peregrinações*, livro em que Rubén Darío relata a sua viagem à Paris e à Itália, o escritor nicaraguense descreve a surpresa que lhe causa a modernização europeia, e uma Paris que lhe parece ser do mais alto grau de civilização, pois pertence a uma nação que não se curva às margens e que submete ao seu poder os povos que insere em fronteiras invisíveis: “O ambiente de Paris, a luz de Paris, o espírito de Paris, são inconquistáveis; e a ambição do homem amarelo, do homem vermelho, do homem negro, que vêm a Paris é serem conquistados” (DARÍO, 1915, p. 24)¹⁹⁴.

Durante a Exposição Universal de Paris, em 1900, Darío teve a oportunidade de ver as apresentações de Loïe Fuller e de Sada Yacco, bailarina japonesa que teve o início da carreira impulsionado pela norte-americana e que dançava com o corpo praticamente descoberto, assemelhando-se às pinturas de cerâmica da antiguidade (FULLER, 1913). No entanto, o autor parece confundir as impressões deixadas por

época; não, o que ela pretendia era mais propriamente aparecer como uma mariposa, ou seja, como uma criatura do passo e do desejo, do movimento e do consumo. Depois de criar sua dança *A borboleta* e ensaiar com todo tipo de experiências luminosas – fósforo ou rádio, em todo caso, com substâncias abrasadoras que feriam os seus olhos – Loïe Fuller acabou por ser vista como uma espécie de borboleta com um destino sem esperança, até o ponto em que se ouviu rumores de que havia morrido queimada e que as suas últimas palavras, as únicas que poderíamos imaginar como exclamadas por uma mariposa, teriam sido: *A luz! A luz!*” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 21). [“Lógicamente, las opciones estéticas de Loïe Fuller – que trastornaron a Mallarmé, Rodin y Valéry – se alejaban de la simple luz diurna, la que nos permite discernir ‘claramente’ las cosas en la naturaleza o en un escenario. Lo que buscaba, bien al contrario, era el destello de una aparición, un destello ‘psíquico’, un equívoco sobre la materia y el movimiento de los cuerpos. Loïe Fuller no se disfrazaba de mariposa, como ocurre en las películitas divertidas y a menudo ridículas de la época; no, lo que ella pretendía era más bien aparecer como una falena, es decir, como una criatura del paso y del deseo, del movimiento y del consumo. Tras crear su danza *La mariposa* y ensayar con toda clase de experiencias luminosas – fósforo o radio, en todo caso con sustancias abrasadoras que herían sus ojos – Loïe Fuller acabó por ser vista como una especie de mariposa con un destino sin esperanza, hasta el punto de que se rumoreó que había muerto quemada y que sus últimas palabras, las únicas que podían imaginarse como exclamadas por una falena, habían sido: ‘¡La luz! ¡La luz!’”].

¹⁹⁴ “El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables; y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo, del hombre negro, que vienen a París, es ser conquistados”.

Yacco e por Fuller. Ele se surpreende com a apresentação de Yacco, que cria com a mímica e com as expressões faciais uma espécie de *poema plástico*, executando cantos silenciosos com a boca aberta:

[...] O jogo artístico dessa mulher especial é a fascinação mesma. Sem uma só palavra, o gesto e o movimento fisionômicos dizem todo o argumento; *no poema plástico, o ritmo da ação revela uma infinita potência dessa arte excepcional*. E o que mais maravilha é como resulta de todo esse conjunto de detalhes silenciosos, dessa harmonia suprema na qual os olhos e a boca conduzem as duas principais vozes sem som, e da felinidade dos ombros e braços, e de todo o giro e discurso do corpo, o aparecimento lento ou súbito de sensualidade, malignidade, graça pulsante ou aveludada, dulcíssima ou amarga luxúria, carícia, golpe gatuno, e inconsciência absoluta de sua obra terrível e adorável [...] (DARÍO, 1915, p. 136 – grifo nosso)

¹⁹⁵

Nessa passagem, Darío foi capaz de captar a qualidade da mímica de reforçar, através dos gestos que não produzem ruídos, um modo de linguagem arqui-original que não se situa em qualquer tempo, mas pode retornar nos cruzamentos entre as camadas ontogênicas e filogênicas, entre a vida e a estética, o mundo e a espécie e no encontro silencioso entre a imagem e a escrita. Além disso, no que diz respeito à afinidade entre a dança e a mímica, o autor antecipou as conclusões de Georges Didi-Huberman (2007) de que essas formas de arte podem efetuar diante dos nossos olhos alterações na matéria, no corpo. Por essa razão,

¹⁹⁵ “[...] El juego artístico de esta especial mujer es la fascinación misma. Sin una sola palabra, el gesto y el movimiento fisionómicos dicen todo el argumento; en el poema plástico, el ritmo del ademán, revela una infinita potencia en ese arte de excepción. Y lo que más maravilla es cómo resulta de todo ese conjunto de detalles silenciosos, de esa armonía suma en que los ojos y la boca llevan las dos principales voces sin sonido, y de la felinidad de los hombros y brazos, y de todo el giro y discurso del cuerpo, el aparecimiento lento o subitáneo de sensualidad, malignidad, gracia punzante o aterciopelada, dulcísima o amarga lujuria, caricia, zarpazo gatuno, e inconsciencia absoluta de su obra terrible y adorable [...]”.

enquanto observa Yacco dançar *A gueixa e o daimiô*, o texto de Darío transforma essa dançarina japonesa na borboleta Fuller: “Panira dos calcanhares de ouro, essa figura deliciosa que o lírico ceramista deixou magistralmente ‘nos flancos do vaso’. Loïe Fuller, enfim, é uma cidadã dos Estados Unidos” (DARÍO, 1915, p. 80)¹⁹⁶. Essa transformação se opera, ainda, tendo como intermédio o poema de Albert Samain “Panira dos calcanhares de ouro”, no qual não existe a crisálida como uma forma prévia da borboleta, mas a Panira e a chama:

Dá um ritmo bizarro ao tecido numeroso,
 Que se alarga, ondula e se incha e se esvazia,
 E se desdobra por fim em grande turbilhão...
 E a Panira se torna flor, chama, borboleta!
 (SAMAIN *apud* DARÍO, 1915, p. 79-80)¹⁹⁷.

Aisthesis: o poema plástico, a cena

A ideia de “poema plástico” sugerida por Rubén Darío foi levada às últimas consequências por outro observador das *performances* de Loïe Fuller, o poeta Stéphane Mallarmé, que assistira à estreia dessa bailarina no ano de 1892 em Paris, no teatro *Folies-Bergère*, quando também se encontravam na plateia Auguste Rodin, William Butler Yeats e Henri de Toulouse-Lautrec (REYNOLDS, 1998). As impressões de Mallarmé são esboçadas em “Considerações sobre a arte do balé e a Loïe Fuller”, texto publicado inicialmente no *National Observer* (em 13 de maio de 1893) e depois republicado com modificações como “Outro estudo de dança. Os fundos do balé” em *Divagações*. Nesse livro, que o autor descreve como uma série “de notas sem objeto”, oposta aos fatos diversos dos jornais, Mallarmé utiliza a metáfora do véu e do tecido para esboçar a uma concepção de escritura que procura instaurar um meio puro e ficcional, em oposição ao naturalismo, não somente no texto sobre Fuller, como nos outros poemas em prosa de *Divagações*. Em

¹⁹⁶ “Panira de los talones de oro, esa figura deliciosa que el lírico ceramista ha dejado magistralmente ‘en los flancos del vaso’, Loïe Fuller, en fin, es una ciudadana de los Estados Unidos”.

¹⁹⁷ “Donne un rythme bizarre à l'étoffe nombreuse, / Qui s'élargit, ondule et se gonfle et se creuse, / Et se déploie enfin en large tourbillon... / Et Pannyre devient fleur, flamme, papillon!”

“Outro estudo de dança”, vemos como é o efeito mesmo dos tecidos na atuação de Fuller – seda, crepe chinesa a sussurrar no palco com os movimentos da dançarina – o que produz formas diversas, utilizando as possibilidades da indústria para fazer da arte um artifício:

Ao banho terrível dos tecidos se pasma, radiosa, fria, a figurante que ilustra muito tema giratório em que se estende uma trama longe desabrochada, pétala e borboleta gigantes, espriar, tudo de ordem nítida e elementar. Sua fusão às nuances velozes mudando sua fantasmagoria oxidrica de crepúsculo e de grotta, tais rapidezzes de paixões, delícia, luto, cólera: é preciso para movê-las, prismáticas, com violência ou diluídas, a vertigem de uma alma como que colocada no ar por um artifício (MALLARMÉ, 2010, p. 125).

As vestes da dançarina agitadas pelo seu corpo em movimento oferecem a Mallarmé uma dimensão da dança como aquilo que desencadeia uma infinidade de novos nascimentos, de princípios diversos:

[...] aparece assim como um floco, de onde soprado? furioso, a dançarina: o tablado, evitado por saltos ou duro às pontas, adquire uma virgindade de lugar não sonhado, que a figura isola, construirá, florescerá (MALLARMÉ, 2010, p. 126).

Esses começos não são apenas do corpo que baila sem jamais se concretizar, mas também do espectador fascinado pela presença bruxuleante da dançarina e pela expansão da individualidade de ambos por meio da emoção: “Toda emoção sai de você, amplia um meio; ou sobre você se funde e o incorpora” (MALLARMÉ, 2010, p. 127).

Jacques Rancière que, como vimos, discutira o vínculo entre a noção de autonomia e os modernismos, no olhar que lança sobre Mallarmé no livro *Aisthesis* (2011) encontra uma alternativa à autonomia (literária, estética) ao focar figuras singulares como o poeta francês, mas também a própria Fuller, Charles Chaplin, Théophile Gautier e Théodore Banville que se encontram no que ele denomina de *aisthesis*. A *aisthesis* se distingue da estética, na medida em que o

segundo termo se refere à categoria que designa o sentido sensível e a forma de inteligibilidade do que denominamos de arte (RANCIÈRE, 2011 a). No entanto, se a arte designara uma forma de experiência específica do Ocidente depois do fim do século XVIII, ela passou a se caracterizar, posteriormente, pela vacilação das hierarquias das formas de vida e por uma mutação das formas da experiência sensível. Por sua vez, a *aisthesis* está primordialmente vinculada aos efeitos que a técnica causa na experiência sensível de maneira geral e na nossa percepção da arte e do mundo que a modula:

O termo *Aisthesis* designa o modo de experiência segundo a qual, nos últimos dois séculos, percebemos coisas muito diversas, pelas técnicas de produção e pelos destinos destas, como pertencentes à arte em conjunto. Trata-se do tecido da experiência sensível no seio da qual são produzidas (RANCIÈRE, 2011 a, p. 10) ¹⁹⁸.

A *alisteis* deve também ser compreendida como a possibilidade da arte tornar-se cena. Por meio da cena, a arte deixa de ilustrar uma ideia passa a ser uma espécie de “máquina ótica”. Na cena, um espaço independente produzido pela mímica e pela dança, mas também, como sabemos, o fragmento característico do teatro e do cinema, o poeta francês encontra três elementos preponderantes: a figura, o lugar, a ficção. De acordo com Rancière, “[...] a figura é a potência que isola um lugar e o constrói como um lugar próprio para suportar as aparições, as suas metamorfoses e o seu esvanecimento” ¹⁹⁹ e “[...] a ficção é o deslocamento regulado dessas aparições” (RANCIÈRE, 2011 a, p. 120) ²⁰⁰. Portanto, ao criar um espaço independente para a representação que se oferece como um lugar intermediário entre o espectador e o ator, mas também entre o autor e um texto que se cria e o recria incessantemente,

¹⁹⁸ “Le terme *Aisthesis* désigne le mode d’expérience selon lequel depuis deux siècles, nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de productions et leurs destinations comme appartenant en commun à l’art. Il s’agit du tissu d’expérience sensible au sein duquel elles sont produites”.

¹⁹⁹ “[...] la figure est la puissance qui isole un site et construit ce site comme un lieu propre à supporter des apparitions, leur métamorphoses et leur évanouissement”.

²⁰⁰ “[...] la fiction est le déplacement réglé de ces apparitions”.

a cena é o que constitui o espaço mesmo da *aisthesis*, produzindo o véu transparente entre a escritura e as outras formas de arte.

O argumento se completa com outras aparições do véu ao longo das divagações de Mallarmé. Em “Richard Wagner, devaneio de um poeta francês”, o autor afirma que a dança seria a única forma de escritura sumária capaz de traduzir “o fugaz e o súbito até a ideia” (MALLARMÉ, 2010, p. 102). A música de Wagner é o que vivifica o teatro do presente, abstrato e vazio, criando um *himen* entre o drama pessoal e a música ideal²⁰¹. Como Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, Mallarmé acredita que a retomada dos heróis mitológicos por Wagner é aquilo que permite a recuperação da gênese mesma da

²⁰¹ Não nos esqueçamos de que em *A disseminação* Jacques Derrida discorre acerca do caráter dúplice da linguagem e de sua potencialidade de significar entre a ação e a palavra, no silêncio e na página ainda em branco, a partir do texto “Mímica”, também parte de *Divagações*. Nesse fragmento, Mallarmé nos deixa entrever o (des)encontro entre a palavra e o seu sentido sem a medialidade do som, da fala, por meio do gesto: “Assim esse PIERRÔ ASSASSINO DE SUA MULHER composto e redigido por ele mesmo, solilóquio mudo ao longo de todo o qual mantém sua alma, e pelo rosto e pelos gestos, o fantasma humano como uma página ainda não escrita” (MALLARMÉ, 2010, p. 129). A cena criada pelo mímico, nos mostra Mallarmé, consiste em um meio puro disfarçado de presente, como o instante em que a história é atravessada pela seta de Aion: “aqui se adiantando, lá rememorando, no futuro, no passado, *sob uma aparência falsa de presente*” (ibid., p. 130). Derrida, marcado pela herança do pensamento de Heidegger, nos esclarece como esse espaço do “entre”, daquilo que ainda não ocorreu ou não teve o seu lugar, é uma instância da negatividade que deriva do rastro da divindade ausente em cada ser ou da posição que o pai não chegará a ocupar. O meio puro consiste, assim, na ausência de fundamento (*ou do fundador*) e perfura toda a possibilidade de idealidade por conceber o próprio sujeito como o tema e o ator da cena: “Redobra, mais uma vez: o himen, ‘*meio, puro, de ficção*’, mantém-se entre dois atos presentes que não têm lugar. Ato, atualidade, atividade, são inseparáveis do valor da presença. Apenas têm lugar no entre, no lugar, no intervalo que não é nada, a idealidade (como nada) da ideia. Nenhum ato é, pois, *consumado* (‘*Himen... entre a consumação e a sua recordação*’), cometido como um crime” (DERRIDA, 1997, p. 324). [“Repliegue, una vez más: el himen, ‘*medio, puro, de ficción*’, se mantiene entre dos actos presentes que no tienen lugar. Acto, actualidad, actividad son inseparables del valor de presencia. Sólo tiene lugar el entre, el lugar, el espaciamiento que no es nada, la idealidad (como nada) de la idea. Ningún acto es, pues, *perpetrado* (‘*Himen... entre la perpetración y su recuerdo*’), cometido como un crimen”].

representação por meio do uso do tecido: “Alguma singular felicidade, nova e bárbara, o assenta: diante do véu movendo a sutileza da orquestração, de uma magnificência que decora sua gênese” (MALLARMÉ, 2010, p. 105). Já em “A crise do verso”, ele compara o véu e o templo, afirmando que a crise da literatura diz respeito a uma inquietude do véu nesse ambiente sagrado, sugerindo que a ruptura desse objeto liberte o seu uso e crie a ambiguidade da linguagem. Portanto, o véu é o que costura as dobras da linguagem, como em *ora/ouro* (a clareira ou o templo) e instaura o caráter especular e enigmático desta, produzindo um jogo entre os sons e os sentidos. Isso mostra que a palavra – como afirmara Michel Foucault em “O *Mallarmé* de J-P Richard”, ensaio sobre o poeta francês – não nomeia sem distanciar, pois é o que faz com que surja a imagem (do sujeito, do sentido), ao mesmo tempo em que se afasta do objeto que circunda²⁰².

É nesse sentido que o instrumento de Fuller se desdobrará em leques, saias, tecidos, hímen, traçando afinidades entre aquilo que se mostra e o que se oculta, a ausência e a aparição, a ação e a iminência do movimento. A sua duplicidade funciona, especialmente, como o indício de que já não haveria beleza ideal, nem linguagem ideal, pois o próprio signo escapa de significar em exatidão. O véu cria, portanto, uma noção de linguagem como impressão, que é somente o que resta dos poetas: a passagem vestigial que rastreamos na leitura do texto. Esse objeto é, sobretudo, o que abarca a indistinção entre os gêneros, que oculta tanto o sexo feminino, quanto o masculino e torna a poesia e a prosa indiscerníveis – e, por isso, figura nesses textos de Mallarmé, próximos do prosaico, mas que negam a possibilidade de se narrar a realidade com palavras. O véu nos recorda, como a dança de Loïe Fuller, uma sorte de “escritura elementar”, a dos antigos egípcios, que criavam textos com os corpos de um “alfabeto” silencioso, não fonético, o da mímica e, por que não, da dança:

Sempre o teatro altera, de um ponto de vista especial ou literário, as artes que toma: música não concorrendo aí sem poder em profundidade e sombra, sem o canto, do relâmpago solitário e,

²⁰² “Por isso a palavra, a verdadeira palavra, é pura: ou melhor, ela é a própria virgindade das coisas, sua integridade manifesta e como oferecida mas também seu inacessível distanciamento, sua distância sem transgressão possível. A palavra que faz surgir a imagem diz ao mesmo tempo a morte do sujeito falante e a distância do objeto falado” (FOUCAULT, 2001, p. 191)

propriamente falando, poder-se-ia não reconhecer ao Balé o nome de Dança; o qual é, querendo-se, hieróglifo. (MALLARMÉ, 2010, p. 129).

O desenho, o bailado, o começo

Quando Stéphane Mallarmé arrisca essa aproximação entre a dança e o hieróglifo, nos permite vislumbrar algo de uma dança silenciosa, ou de uma escrita separada da fala, que havia sido de grande interesse, por exemplo, durante o Renascimento, segundo nos recorda Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, momento no qual o símbolo se torna uma tentativa de se aproximar cada vez mais da escrita dos antigos egípcios. O teórico da arte do Renascimento Leon Battista Alberti, citado por Benjamin, nos mostra como o hieróglifo representaria uma forma simples e imutável das coisas e, não por acaso, também foram atribuídas, nesse período, características semelhantes à alegoria, como a afinidade entre a escrita e o desenho, também compartilhada com os ideogramas chineses (e, por isso, Benjamin fala do balé como uma escrita alegórica). Mas não podemos nos esquecer, ainda, de que há nessas formas silenciosas de escrita o lampejo de um passado não datado, no qual a história se registra pelos gestos, que faz com que nos questionemos sobre a posição que artes como a dança e o desenho ocupam em um “possível” começo dos meios de manifestação artística.

No mundo perdido de Flávio de Carvalho, dança e desenho se situam lado a lado como protótipos dos começos diversos ensaiados pelo artista, uma prefiguração do que depois se tornaria a escrita e a marcha: “O homem desenhou, cantou e bailou antes das atividades articuladas, isto é, antes da escrita, antes da linguagem articulada e antes de aprender a andar” (“A pantomima e o espelho”, 23 jun. 1957). Em “Do desenho”, ensaio de Mário de Andrade que compõe *Aspectos das artes plásticas do Brasil* e que sabemos tratar-se de uma apresentação sobre Lasar Segall, Andrade lança hipóteses semelhantes, embora chegue a conclusões um pouco dispares com relação a Flávio de Carvalho, como veremos adiante.

Para Mário de Andrade, o desenho consiste em uma “arte intermediária”, assim como a dança, diferindo desta por ser *imóvel* e se vincular ao espaço, ao passo que a dança é *móvel* e deve ser pensada

com relação ao tempo. Embora aproxime as duas formas de arte por meio de uma indeterminação que lhes seria característica, o autor atribui uma estaticidade ao desenho que não é concebida, por exemplo, por Flávio de Carvalho, como poderemos ver por suas ilustrações de bailados. Além disso, Andrade separa o espaço (a forma) do tempo (a força), razão pela qual talvez tenha menos clareza, nesse ensaio e em outros em que trata do desenho, em definir o escopo do “primitivo”. Retornemos, no entanto, às considerações de Mário no texto mencionado.

Para o autor, o desenho difere da pintura por ser uma arte excessivamente intelectual e se construir a partir de uma interioridade. Também por essa razão, considera-o um “fato aberto”: ele independe da composição, do modelo e da moldura, podendo se expandir indefinidamente, até mesmo assumindo o corpo como tela, na forma de tatuagem. Por outro lado, excluindo os procedimentos de um abstracionista como Piet Mondrian, Mário sugere que a pintura deva caber na moldura e é essencialmente representativa, pois *exige a presença de formas naturais*. Por essa razão, evoca novamente (como fizera em “O artista e o artesão” e em “Portinari”, ambos de *O baile das quatro artes*) a tradição dos retratistas holandeses, considerando, inclusive, os desenhos que servem de esboços a futuras telas:

[...] Não me esqueci, porém, dos desenhos completos, apenas afirmo que, quando eles implicam definitivamente a moldura quadrangular ou circular, estão invadindo terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composição. A pintura também se utiliza das formas naturais e tanto pinta uma maçã como um nu. Mas não exige o traço, e, quando o emprega, está invadindo o domínio do desenho. Não exijo nem desejo que a pintura seja abstrata. Deus me livre! mas quando ela se aplica, mesmo no bom quadro de gênero, como o holandês, a representar coisas e fatos, *ela procura descobrir e representar um elemento da eternidade*. [...] (ANDRADE, 1984, p. 68-69 – grifo nosso).

Segundo o autor, o desenho não é gênese (da arte figurativa, da pintura), pois é independente da pintura e teria se desenvolvido posteriormente a esta – e, talvez por isso, o considere, também,

“agnóstico”, ao passo que a pintura, como vimos na passagem acima, não pode ser concebida sem a eternidade e o divino. A partir de um fragmento em que trata de Jean de Bosschere, quem afirmara que o desenho exige uma intelectualidade mais adiantada e que, por isso, não poderia ser encontrado entre os povos naturais, Andrade conclui que o desenho pré-histórico, dos bosquímanos, por exemplo, vem sempre misturado a outros elementos como a cor. Desse modo, talvez fosse possível “argumentar que esses povos tenham chegado ao desenho através da pintura e da escultura” (ANDRADE, 1984, p. 67). Ora, haveria sempre, entretanto, uma sorte de valor simbólico no desenho que o aproxima do hieróglifo, o que faz com que Mário de Andrade discorde de Bosschere afirmando que “as pinturas primitivas participam muito mais da natureza e da essência caligráfica do desenho, que da pintura propriamente dita” (ANDRADE, 1984, p. 67).

Talvez a indecisão de Mário de Andrade sobre o “primitivo” se deva, justamente, ao fato de procurar delimitar esse termo. Por outro lado, o autor encontraria uma alternativa para essa indecisão *tornando a sua noção de “primitivo” mais maleável e informe*. O “primitivo” pode ser também um *fato aberto* e, como tal, não precisa ser um *ou* outro, pois não necessariamente substitui um sujeito, como certa concepção de signo substituiria o objeto. Por isso, dificilmente conseguiríamos justificá-lo unilateralmente com um conceito, pois pode ser um *e* outro, vazio e plenitude. Não há traço que o delimite, nem definição que o encerre, como acontece com o desenho. Possivelmente, haveria nas afirmações de Andrade uma confusão entre o começo e a gênese, atrelada a uma ideia de que o “primitivo” consista na gênese da figuração, que irá se tornar mais clara ao longo desta tese.

Creio que a partir das divagações de Mallarmé sobre Fuller e das considerações de Mário de Andrade sobre o desenho seja possível compreender porque Flávio de Carvalho escreveria nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” sobre algo que escolhera designar de “Bailado do Silêncio”. Como vemos no texto intitulado, justamente, “Bailado do Silêncio”, Carvalho se refere a um tipo de proto-dança, executada pelo “primitivo” amedrontado no topo da árvore. Tratava-se de um bailado de passes lentos, melancólicos e circulares, que reproduzia os movimentos de uma “fera enjaulada”. Essa forma de dança surge, como já podemos supor pelas considerações do primeiro capítulo, na floresta, que é o espaço onde a cena se situa nas reflexões carvalheanas, o da abertura da clareira. No entanto, isso se dará somente

após o abandono do trágico Bailado do Silêncio, do homem bestificado em estado crepuscular sobre a árvore, depois do qual parte em uma marcha hesitante e nômade, abrindo ruas e estradas:

Muito antes de saber andar, o antepassado do homem bailava na floresta acompanhado pelo Soluço que também é um produto da floresta. Era o espetáculo do primeiro som produzindo o primeiro ritmo, rompendo a proto-dança de movimentos circulares *in loco*, e esta dança circular teria sido um Bailado do Silêncio, o bailado da fera enjaulada (CARVALHO, “O Bailado do Silêncio”, 24 mar. 1957).

Essa proximidade com os animais foi possível durante um momento antigo na evolução da espécie humana, antes que esta estivesse capaz de se comunicar por meio da linguagem articulada.

A série de textos publicada entre 1957 e 1958 nos permite compreender a afinidade entre essa reflexão sobre a pantomima, a dança e a linguagem e a ilustração de Carvalho do espetáculo da Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller. Como veremos, as considerações carvalheanas sobre os gestos, o passe de dança, apresentam afinidades com o pensamento de Paul Valéry sobre a estética, disciplina que, para o intelectual francês, se situa entre a arte e a vida por estarem ambas perpassadas pelas sensações: pela dor e pelo prazer. E, nesse meio onde o sujeito está dilacerado, a um só tempo, pelo gozo e por suas feridas, pelo medo e pelo riso, já não resta espaço para categorias como o belo e a transcendência, preponderantes, como vimos, a um intelectual como Mário de Andrade.

A Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller vem se apresentar no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, acompanhada pelo compositor parisiense e maestro do espetáculo Louis Hillier. Na mesma página do *Diário da Noite* em que se publica a ilustração de Carvalho, há uma entrevista com Hillier, acompanhada por uma caricatura assinada por Di Cavalcanti.

Nesse momento, como era de se esperar, Fuller praticamente não dançava mais e o foco lançava-se, então, sobre bailarinas mais modernas como Isadora Duncan e Josephine Baker. Além disso, a sua escolha pela arte *nouveau* e a afinidade com o expressionismo, características

também atribuídas aos desenhos e às pinturas de Flávio de Carvalho²⁰³, interessavam menos a uma Paris primitivista e mesmo aos Estados Unidos, onde a aluna de François Delsarte e antiga discípula de Fuller, Isadora Duncan, expressava a energia global dos corpos em conjunto, recordando a afirmação de uma unidade pela União Soviética. Signo da arte *nouveau*, Fuller suprimia com os seus espetáculos as distâncias entre a ideia e a forma, o texto e a sua interpretação, os pensamentos e os sentimentos, produzindo, ao esboçar essas afinidades, um mundo onde o *comum* prevalece (RANCIÈRE, 2011 a).

Como vemos na entrevista de Hillier, o espetáculo de Fuller no Brasil se caracterizou pela ausência de hierarquização entre as dançarinas, pelo respeito às características e aos defeitos dos corpos de cada bailarina²⁰⁴:

Todo mundo acha esquisito não possuímos uma figura central na *troupe*. Respondo que todas

²⁰³ Em “O artista plástico Flávio de Carvalho” a crítica de arte brasileira Lígia Canongia afirma que esse artista teria se destacado como o único pintor expressionista brasileiro, situando-o ao lado de artistas como Oswaldo Goeldi (filho de europeus) e Lasar Segall (nascido na Lituânia), aderindo a essa estética “nas dissoluções formais das figuras, na pincelada violenta e no cromatismo simbólico, nas pulsões que se realizam no ato de fazer” (CANONGIA, 1999, p. 14). No entanto, a autora afirma que ele não aderiu à *ética* expressionista por não ter acessado tão profundamente quanto os artistas alemães nem a revolução industrial, nem a primeira guerra e, talvez por isso, não tenha se afirmado contra as sociedades industriais. Entretanto, segundo estamos vendo nesta tese, de algum modo essa “vivência ética” do expressionismo esteve presente nos textos esparsos de Flávio de Carvalho sobre artes plásticas, em *Os ossos do mundo* e nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, pois a violência extrema vivida pelo continente europeu intermedia a reflexão desse artista sobre as vanguardas modernas, o que aparentemente passa despercebido pela autora do comentário.

²⁰⁴ Sally Sommer menciona essa particularidade da companhia de Fuller no verbete que escreve sobre a bailarina para a *Enciclopédia internacional de dança* (1998). Esse mesmo aspecto, como vimos, é destacado por uma das bailarinas da trupe, Srta. Marjorie Meade, na entrevista para a *Revista Crítica* de Buenos Aires, que afirma que “O sistema de Loïe Fuller consiste em nos deixar ampla liberdade de interpretação, corrigindo somente os defeitos técnicos” (fragmento transcrito no *Correio da Manhã*, 9 jul. 1926, p. 8). De acordo com Meade, Fuller também buscava adequar o estilo individual das bailarinas à interpretação de cada partitura.

dançam igualmente. E, é curioso acrescentar, todas têm liberdade de aperfeiçoar suas interpretações (DANÇA, música, fantasia, 31 jul. 1926, p. 1).

Essa liberdade na atuação das artistas em palco confere a cada corpo colocado em cena a decisão de executar, singularmente, a mesma potência que uma nação inteira:

Eu costumo dizer que a nossa companhia é uma república, cujos poderes são: a luz, a dança e a música, e que a liberdade (muito diversamente dos regimes políticos) é o segredo da coesão desses poderes (DANÇA, música, fantasia, 31 jul. 1926, p. 1).

Na ilustração feita por Flávio de Carvalho, os cinco corpos apenas se reúnem coerentemente por realizarem movimentos que representam um todo heterogêneo. Três deles estão de braços abertos, e as outras duas figuras têm os braços juntos e erguidos (a primeira, sobre a cabeça; a segunda em frente ao corpo), aparentemente preparam-se para alçarem voo ou para se abandonarem em um salto. Como observa Luiz Carlos Daher (1984), essas figuras assumem posturas e gestos semelhantes aos das bailarinas que dançam coreografias individuais na ilustração do *Painel sobre a dança*, criado como parte do projeto para o Palácio do Governo, que Flávio apresentou em um concurso de 1927, sob o pseudônimo de Eficácia.



Figura 7: Impressões do bailado de Loie Fuller (1926), por Flávio de Carvalho

Painel sobre a dança. 1927.

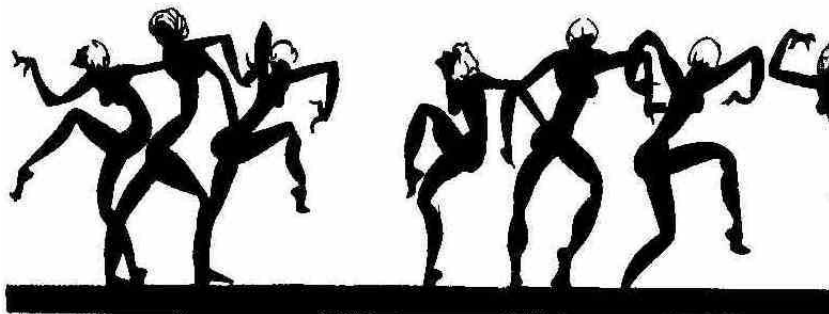


Figura 8: *Painel sobre a dança* (1927), Flávio de Carvalho

A não hierarquização entre as dançarinas nessas ilustrações repete, também na arquitetura, a atitude do autor com relação ao poder institucional e uma fusão entre a ética e a estética, clara em outras instâncias, como nas suas intervenções performáticas pelas ruas de São Paulo, indo de contra fluxo à Igreja em 1931 e desfilando o seu traje de verão em 1956, nas associações artísticas das quais participou, como o Clube dos Artistas Modernos e o Teatro da Experiência, cujo fechamento foi ordenado pela polícia na exibição de *O bailado do Deus morto* (1933). Embora o concurso mencionado se destine a um prédio do governo, a ironia do projeto antecipava o declínio da própria instituição que pretendia representar. Carvalho sugeria uma aparência

exterior de fortaleza para o edifício, circundado por holofotes e composto por um pátio para pouso de helicópteros, como vemos em depoimento dado pelo artista:

Mas o projeto era para agasalhar o governo do Estado e protegê-lo contra a eventualidade da queda do poder. Porque nesta época o poder era tomado quando o Palácio do Governo caía. Se o Palácio do Governo não caísse então o governo continuava de pé, e eu projetei o Palácio que era uma fortaleza, armado com metralhadoras, local para canhões e catapultas e coisas assim, campos de descida para helicópteros (CARVALHO, *apud*. DAHER, 1982, p. 16).

Haveria sim nesses desenhos, como Mário de Andrade escrevera acerca da obra de Lasar Segall, a visão transitória de um *momento definido*, de um gesto, que faz com que eles nos recordem algo da dança, da palavra escrita e do poético: “Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos” (ANDRADE, 1984, p. 68). No entanto, não há na ideia de gesto, para Flávio de Carvalho, nada que se assemelhe a essa noção de verdade, que Mário atribui à linguagem, ao desenho, ainda que considerada “transitória”, tanto com relação ao desenho, como com relação ao provérbio. Haveria, ainda, algo de descuidado no movimento dessas dançarinas, de intuitivo, de desvario ou de delírio, decorrente talvez de uma interpretação expressionista da dança, explicaria Carvalho em certa ocasião²⁰⁵.

Fundamentalmente, com o gesto nesses desenhos, como vimos na atitude política prioritariamente anti-institucional implicada no caso do *Painel sobre a dança*, Carvalho se vale de um declínio de noções como a verdade e a moral, aproximando-se muito mais de uma compreensão da genealogia nietzscheana como jogo. Não nos esqueçamos, portanto,

²⁰⁵ Segundo a explicação de Flávio de Carvalho a respeito do *Painel sobre a dança* na passagem transcrita por Luiz Carlos Daher em *Arquitetura e expressionismo*: “Os tempos dos movimentos individuais não correspondem uns com os outros, porém o conjunto representa uma aglomeração organizada que procura simbolizar expressionisticamente alguma coisa da dança em geral” (CARVALHO *apud*. DAHER, 1982, p. 13). Daher não fornece a referência do comentário transcrito.

de que o gesto pode ser considerado uma medialidade pura que, sem finalidade, nada produz e não se direciona a um alvo. Sendo caracterizado pelo que o atura e o suporta, ele se torna uma coincidência entre o espaço do *ethos* e o humano, substituindo a moralidade por um meio independente; ele é, portanto, o momento exato em que podemos captar o sujeito em jogo, na instância mesma da ética, ou seja, o próprio corpo²⁰⁶.

A escrita que dança e gesticula

A partir dessas ilustrações de Flávio de Carvalho, gostaria de resgatar a proximidade entre a dança, a mímica e a escritura para esse autor em alguns textos da série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Como vimos, esse conjunto de textos de Flávio de Carvalho torna obscura a margem que distingue a ficção da teoria, ao apanhar conceitos e exemplos de ciências como psicanálise, filosofia, neurologia e antropologia, incorporados aos textos como narrativas que nem sempre fazem menção aos autores lidos, como Sir James Frazer, Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Melanie Klein,

²⁰⁶ Nesse sentido, o artista está em consonância com Giorgio Agamben (2007), que faz a sua própria leitura da genealogia nietzscheana por meio da definição de ética em “O autor como gesto”, como a designação de uma vida que *não se submete às leis*, mas que procura assumir o risco e as consequências dos seus próprios gestos. Além disso, podemos ver em *Meios sem fim* (publicado originalmente em 1996) que o pensador italiano compreende o gesto, a partir da sua leitura das obras de Aristóteles e de Marcus Terentius Varro, como aquilo que institui o espaço do ser manifestar-se eticamente: “O que é novidade em Varro é a identificação de um terceiro tipo de ação junto às outras duas; se produzir é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, então o gesto rompe com a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moralidade e apresenta, ao invés disso, meios que, *como tal*, escapam da órbita da medialidade sem se tornarem, por essa razão, fins” (AGAMBEN, 2000, p. 57 – grifo do autor). [“What is new in Varro is the identification of a third type of action alongside the other two if producing is a means in view of an end and praxis is an end without means, the gesture then breaks with the false alternative between ends and means that paralyzes morality and presents instead means that, *as such*, evade the orbit of mediality without becoming, for this reason, ends”].

Roger Caillois, etc. Além disso, as noções reelaboradas por Carvalho como a de mimetismo e a de estética, entre outras, nem sempre aparecem de maneira regular no conjunto dos textos, que se caracteriza pela heterogeneidade, pela repetição e pela reiteração das ideias.

Por essa razão, poderíamos sugerir a hipótese de que o conjunto das “Notas” nos impele a pensar a escrita de Carvalho como um pensamento em mutação, anterior à fala e à escritura, ao recuperar uma proximidade entre a palavra, o sujeito e a imagem como os ideogramas chineses. Nesse sentido, as “Notas” formam um livro que baila, pois, como em um movimento de dança, cada texto visto individualmente carrega em si uma ideia, um conceito, que estabelece relações com os outros textos em uma *performance* que nos recorda os corpos das ilustrações que acabamos de ver. Essas conexões são semelhantes, no âmbito do sentido, às estabelecidas por ideogramas distintos, como signos-imagens, dentro de uma sentença. Dessa maneira, há uma repetição, como seria natural esperarmos em um livro, mas que não se dá de modo regular ou linear e que conserva, por vezes, em cada nova aparição, uma estrutura semelhante à de um texto anterior da série, à qual se acrescenta um conceito distinto, reelaborando o sentido de sua primeira aparição. Essa característica pode ser observada, por exemplo, com relação à dança, que o autor aborda em cerca de uma dezena de textos dessa série²⁰⁷.

O autor começa a tratar do tema em “A mentira e o soluço do mundo. A dança nasceu da floresta” (10 de mar. 1957) e, embora a dança e a floresta apareçam vinculadas a uma concepção de começo, elas estão presentes somente após o segundo texto da série, “Vila Júlia. Sonambulismo da História”, no qual trata do bairro de Roma que leva esse nome, no qual o autor observa a recepção dada aos turistas pelos italianos, o respeito pelos carros com placas norte-americanas que circulam nessa capital e a limpeza e conservação da cidade. A cidade, portanto, ocupa na série uma posição anterior à da floresta, como vimos no capítulo anterior.

²⁰⁷ “A mentira e o soluço do mundo. A dança nasceu na floresta” (10 de mar. 1957); “O Bailado do Silêncio” (24 mar. 1957); “O samba, a praça e a floresta” (7 abr. 1957); “O bailado e o crime” (14 abr. 1957); “O bailado, o soluço e o medo” (6 abr. 1958); “O bailado do animal” (13 abr. 1958); “O bailado do homem rancoroso” (27 abr. 1958); “O bailado e o eu” (4 maio 1958); “Os maleáveis bailarinos do destino” (20 jul. 1958).

Em “A mentira e o soluço do mundo”, Carvalho trata de um período logo posterior à descida do homem das árvores quando, protegido pela altura, o homem bailava para não cair, executando movimentos circulares *in loco* em busca de equilíbrio e segurança. Nesse momento, o “primitivo” acompanhava a oscilação dos galhos, estabelecendo uma ligação sentimental com os vegetais. A saída dessa etapa para uma vida em terra firme tem como consequência uma mudança no temperamento do homem que, tomado por insegurança e por tristeza, emite sons monotonais e soluça, prossegue então em uma marcha hesitante, caracterizada pelos seus recuos, que originou o samba, ideia retomada dois textos adiante, em “O samba, a praça e a floresta”²⁰⁸. Mais além na série, Carvalho reforça a conexão entre o samba e o estado de tristeza do “primitivo” em “O primeiro chefe e a floresta” (31 mar. 1957), em “O estado crepuscular e o Trimestre Bobo” (20 out. 1957) e em “O Monólogo da Fome, o ritmo e o controle” (5 maio 1958).

Em *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* (1977), Haroldo de Campos trata da influência do sinólogo norte-americano Ernst Fenollosa (1853-1908) na literatura moderna, de Ezra Pound e de James Joyce, mas também em *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Para Fenollosa, o ideograma chinês funciona como um espelho da natureza que conserva, por isso, um caráter evolutivo. Tal definição pode ser aproximada de seu caráter de picturalidade, bem como da falta de normas gramaticais, que permitem que essa escrita funcione de acordo com uma dinâmica de processos naturais de relação, estabelecida pela “transferência de energia” (FENOLLOSA, *apud*. CAMPOS, 1977, p. 37). Portanto, Fenollosa estaria interessado, fundamentalmente, na relação entre os signos e no processo de composição poética, no qual a combinação de dois elementos não produziria um terceiro, mas sugere a existência de uma relação fundamental entre ambos. Essa relação pode ser compreendida por meio de uma teoria da tradução, na qual a passagem de uma língua à outra se daria como transferência entre forças ou como a preservação de uma energia potencial comum às diversas línguas, tornada visível pelo contato entre elas. Além disso, é impossível

²⁰⁸ “As danças que nasceram na floresta e na Tristeza dariam mais tarde ao mundo alegria e os desejos básicos do homem.

Tanto a marcha quanto os importantes movimentos do Samba nasceram do Grande Soluço do Mundo” (CARVALHO, “O samba, a praça e a floresta”, 10 de mar. 1957).

não percebermos nos ideogramas a presença de um ritmo gestual, decorrente da máxima concentração de significados e da repetição. Tal ritmo faz com que os chineses tenham a impressão de apreender, por meio de sua escrita, o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam “as leis dinâmicas da transformação” (CHENG *apud* CAMPOS, 1977, p. 50-51).

Ora, com a estrutura desses textos e com o método empregado, o artista Flávio de Carvalho parece se valer de uma conexão entre o estético e o poético sugerida pelo intelectual francês Paul Valéry durante os anos 1930. Vale recordar que a obra de Valéry está, por um lado, em débito com a do autor de *O lance de dados* e, filosoficamente, com o Henri Bergson de *A evolução criativa*, a partir da crença no vínculo entre a inteligência e a sensibilidade. Para Valéry e para Carvalho, o sujeito consiste em uma combinação entre a matéria e a imagem, manifestando-se no mundo como a emergência de parte da atividade descontínua e dos próprios movimentos. Desse modo, o organismo parece conter uma sorte de vida e de energia, que poderiam também circular por outros mecanismos e em outros meios (tais como a linguagem), e o corpo adquire a capacidade de deslocar a sua estrutura, assumindo uma forma que é tão maleável quanto a perspectiva que adota para analisar a si mesmo.

Valéry também via na dança uma metáfora para o espaço *comum* do estético²⁰⁹ e acreditava que o papel dela seria o de traduzir aquilo que

²⁰⁹ Lembremos que Valéry também escreveu *Degas dança desenho* (1938), livro que funciona como uma sorte de perfil do pintor Edgar Degas (1834-1917), autor de um retrato de Stéphane Mallarmé. De acordo com Gustave Moreau, citado por Valéry, esse artista teria se valido da pretensão de reviver a arte por meio da dança (MOREAU, *apud* VALÉRY, 1948). Ao dar importância ao primeiro plano e ao reflexo da luminosidade, Degas pôde mostrar que a cor não se expressa somente por meio do contraste e, dessa conclusão, deriva uma concepção diversa da forma que o aproxima do impressionismo, movimento que, de acordo com Flávio de Carvalho, se caracteriza por cobrir a realidade com um *véu*. Além disso, a afinidade do pintor francês com a dança permitiu a descoberta de poses e gestos inovadores na tradição pictórica: “Degas foi sensivelmente curioso com relação à arte da mímica. [...] Ele forçou tais corpos, já deformados em certa medida, a atitudes instáveis e naturais às suas estruturas articuladas – tais como amarrar uma sapatilha de balé ou pressionar um ferro para baixo com ambas as mãos. Assim nos lembram de que todo o mecanismo de um corpo humano poderia fazer caretas, como um rosto.” (VALÉRY, 1948, p. 47). [“Degas had a curious sensitivity toward the art of mimicry. [...] These

é fugaz, fugidio, para uma ideia ou pensamento²¹⁰. Impelido a discutir a estética em um congresso, no texto que levará água para o ensaio “A estética infinita”, de 1934, o poeta afirma ser impossível fornecer ao público uma definição para estética. Parte da indeterminação desta decorre do fato de não pertencer propriamente ao campo do pensamento puro, dialeticamente separado da matéria. Além disso, a estética não poderia ser meramente compreendida como o centro de uma preocupação metafísica, no qual estariam as noções de belo e de verdade, já que os seus efeitos pertenceriam à ordem do improvável. Dada a proximidade intensa da estética com a vida, conclui que a primeira possa ser dividida em dois campos: o da *estésica*, onde ele inclui as sensações que não têm uma função fisiológica uniforme e bem definida, e a *poiética*, uma concepção do ato humano como um todo que, por um lado, trata da invenção e da composição e, por outro, do exame de técnicas, métodos, instrumentos, materiais e condições de análise. Valéry privilegiará a sensação porque, segundo ele, ao contrário do que propunha a filosofia dialética, haveria certa forma de prazer que escapa à descrição com palavras e que torna a estética infinita, movimentando-se, portanto, em função do desejo e da necessidade:

Para justificar a palavra *infinito* e dar a esta um significado preciso, precisamos apenas recordar que na ordem estética a *satisfação* revive a

more or less deformed bodies he forced into unstable attitudes natural to their articulated structure (such as doing up a ballet shoe, or pressing down an iron with both hands). They reminded one that the entire body mechanism of a human being is capable of grimacing like a face”].

²¹⁰ Paul Valéry esboça as suas reflexões sobre a dança em “A filosofia da dança”, texto em que observa a apresentação da bailarina Madame Argentina. Segundo ele, a dança seria capaz de reestabelecer a vizinhança entre a filosofia e as imagens ao produzir um espaço puro como o da cena e criar um tempo diverso do que conhecemos no cotidiano, abrindo uma janela a um mundo novo, como diria Flávio de Carvalho. Nesse tempo que é outro, o corpo da dançarina e o do filósofo/observador dividem a posição de um sujeito de margens borradas, cujo corpo se consome com a rapidez de uma chama antes de assumir novas formas: “Ou o nosso filósofo quase pode comparar também a dançarina a uma chama ou, por essa razão, a qualquer fenômeno que é visivelmente sustentável pelo consumo intenso de uma energia superior” (VALÉRY, 1964, p. 203). [“Or our philosopher may just as well compare the dancer to a flame or, for that matter, to any phenomenon that is visibly sustained by the intense consumption of a superior energy”].

necessidade, a *resposta* renova a *exigência*, a *presença* gera a *ausência* e a *posse* ocasiona o *desejo* (VALÉRY, 1964, p. 81 – grifo do autor)²¹¹.

Ao submeter o homem ao seu desejo e a um presente disfarçado que se configura como o retorno infinito da imagem, o encontro entre o *estésico* e o *poético*, Valéry não deixa de reelaborar com palavras distintas a intuição de que ele mesmo se valera em outro ensaio, a de que a dança e a poesia somente podem existir durante a ação: “Recitar poesia é entrar em uma dança verbal” (VALÉRY, 1964, p. 208)²¹².

Como vimos em “Vila Júlia”, Flávio de Carvalho define a estética como uma abertura a um mundo distinto do cotidiano, sugerindo que arte deva construir um espaço independente da realidade e fugir das narrativas lineares, representativas, conforme vimos em “A origem e a biblioteca”. Entretanto, essa instância independente não é “pura” como para Mallarmé, pois se localiza, justamente, no cruzamento das “camadas filogênicas” da humanidade, no mesmo lugar onde se situa a emoção provocada pela arte e pela imagem. Dessa maneira, o espaço da estética e da *aisthesis* é compartilhado, para Flávio de Carvalho, com a ciência. A sua “ciência ficcional” investiga, nesses textos, o desenvolvimento biológico dos seres e as rupturas deste desenvolvimento durante o curso, o surgimento da arte por meio dos gestos, da dança e da pantomima, a aquisição da linguagem pela criança e pelo homem “primitivo”. Ele trata, portanto, de um homem que se situa ainda “atrás da linguagem” e que, por isso, busca outras formas de expressão primordiais, fazendo do corpo uma proto-escritura, na qual inscreve as suas debilidades mentais e físicas.

Em diversos textos da série, Flávio de Carvalho discorre a respeito do desenvolvimento da linguagem humana, por meio dos gestos (da pantomima), da emissão de vogais à formação de sons mais complexos, a partir de fontes como o naturalista inglês Charles Darwin. Em “Antes da linguagem”, texto publicado em 16 de fevereiro de 1958, o autor sugere a hipótese de que a escrita nasce antes da fala e, portanto, antecede a formação da linguagem articulada. Assim como ele formula a existência de uma escrita por monumentos, por gestos silenciosos,

²¹¹ “To justify the word *infinite* and give it a precise meaning, we need only recall that in aesthetic order *satisfaction* revives *need*, *response* renews *demand*, *presence* generates *absence*, and *possession* gives rise to *desire*”.

²¹² “To recite poetry is to enter into a verbal dance”.

haveria também uma pantomima sonora, pois o homem “primitivo”, esquizofrênico e melancólico, escuta antes de poder falar. Ele (o “primitivo”) executa esses sons em um “pedaço de madeira oca” seguindo puramente os seus instintos e impulsos,

como se os sons soltados pelo inimigo fossem motivos convidativos para que novos sons aparecessem sob os golpes inexoráveis do ator, que ensaiava os primeiros passos da linguagem enigmática (CARVALHO, “Antes da linguagem”, 16 fev. 1958).

Esse modo de expressão consiste em um método de escrita que grava no espaço uma mensagem por meio de sons, utilizado pelo primitivo-ator no mundo perdido e pelos índios amazônicos ainda nos dias de hoje:

Esta escrita de sons executada através do espaço precedeu todas as outras formas de escrita; as escritas pela ereção de monumentos, pelos sinais nas rochas, todas feitas para memorizar e que antecederam a formação da linguagem (16 fev. 1958).

Por sua vez, em “A pantomima e o espelho”, Flávio de Carvalho realiza uma genealogia da pantomima entre os povos “primitivos”. A pantomima, ou seja, o gesto ou a mímica, também nos recorda uma forma de expressão não narrativa, que recusa a linearidade do enredo se atualizando incessantemente a cada novo movimento. Como sabemos, o gesto borra o *princípio* que o *motivou* e a origem desse primeiro movimento, oferecendo a possibilidade de uma forma singular de memória, ainda mais intensamente que a palavra, pois ele fala da passagem do tempo pelo corpo, da memória e do esquecimento²¹³.

²¹³ Luís da Câmara Cascudo, em *História dos nossos gestos* (cuja primeira edição é de 1976), recorda que Virgílio afirmara que a voz e o gesto possuíam o mesmo valor. No entanto, para o estudioso do folclore brasileiro, o espaço do gesto é o espaço do silêncio, e por isso se pergunta se teria havido algum momento na história do homem em que teria sido silencioso (a resposta é dada, como estamos vendo, por Flávio de Carvalho). Concluindo que o gesto é anterior à palavra, Cascudo vê na mímica uma capacidade expressiva muito mais intensa que a da palavra e no gesto a capacidade de persistir no tempo quando a palavra, por outro lado, teria modificado o seu sentido muitas vezes:

Segundo Carvalho, a pantomima dos tempos primitivos pode ser considerada uma precursora da escrita, visto surgir de uma necessidade do homem registrar os fatos:

A Pantomima criava a atitude-monumento e a pose-estátua, fáceis de serem memorizadas. A gesticulação da Pantomima apontava para a criação do monumento que tem a mesma função prolongadora e a longo alcance que viria ter a escrita (CARVALHO, “A pantomima e o espelho”, 23 jun. 1957).

Carvalho trata, portanto, das estratégias encontradas pelo homem “primitivo” para rememorar o passado antes mesmo do surgimento da História, ou seja, uma alternativa para resguardar o tempo sem o uso das palavras. Por essa razão, o autor aponta, ainda, a descoberta dos gregos antigos de uma proximidade entre o desenho e a palavra, designados por eles com a mesma expressão²¹⁴. O autor estava consciente de que essa relação entre desenho e palavra, desenho e gesto presente na ilustração do bailado de Fuller, também pode ser encontrada em uma forma de escrita singular, a dos ideogramas chineses, uma escritura por imagens, assim como os hieróglifos egípcios:

As bengalas com nós (protótipo do lenço com nós), o Quipo do antigo peruano (bengalas com nós e cordas coloridas), o cinto enfeitado com contas do índio norte-americano, os rosários nascidos do desejo de castigar, os dolmens, os menhires, os círculos de pedra, etc., enfim toda a sobrevivência antropomórfica, são as primeiras imagens-idolo e monumentos criados para perpetuar e memorizar a Pantomima e foram eles

“Os *Gestos* são moedinhas de circulação indispensável e diária, mas ignoramos sua emissão no Tempo. Não é possível precisar a data da cunhagem mas tentei revelar as coincidências da presença anterior na comunicação humana. Nada mais” (CASCUDO, 2010, p. 19).

²¹⁴ “São os primeiros monumentos do homem que deram origem à escrita. Muitos são os fatos encontrados na etnografia que apontam para esta origem singular da escrita, da palavra e da marcha. Os gregos indicavam as palavras desenho e escrita com o mesmo nome, fato este que aponta para uma ligação antiga entre os dois” (CARVALHO, “A pantomima e o espelho”, 23 jun. 1957).

que deram origem à primeira manifestação escrita, isto é, pictogramas (imagens-pantomimas), ideogramas (imagens-ideias) e hieróglifos (CARVALHO, “A pantomima e o espelho”, 23 jun. 1957).

Ora, na China antiga, a caligrafia fora considerada uma arte tão importante quanto a pintura e funcionava como uma linguagem de enigmas, visto não ser importante a mensagem transmitida, mas a marca do autor em cada traço pintado “como o ritmo dos gestos” (CHENG, 1985, p. 59)²¹⁵. A caligrafia chinesa, escritura ideogramática, irá se constituir não somente pelo signo pintado, como também pelo espaço em branco que o circunda, por esse vazio que é, em si, cheio de significados. Como nos faz compreender o sinólogo François Cheng, professor de chinês de Jacques Lacan, o vazio constitutivo dessa forma de escrita reflete uma cosmologia definida, baseada nos princípios vitais como o yin-yang e em um nascimento sem Deus, que acompanhou as filosofias taoísta e confucionista. Ele nos remete, como a página branca de Stéphane Mallarmé e o bailado silencioso do mundo perdido de Flávio de Carvalho, a uma compreensão do pensamento no estado mesmo de gênese, de produção de devires. O vazio permite, ao mesmo tempo, analogias com o organismo humano, com o já criado, nos demonstrando que a totalidade da criatura jamais se conclui, mas está em trânsito constante:

[...] o próprio vazio, longe de significar algo vago ou arbitrário, é o lugar interno onde se estabelece a rede de transformações do mundo criado. Graças ao vazio, ao sempre aberto, o artista transcende o mimetismo estéril e percebe a sua própria criação como algo que participa cabalmente da obra contínua da criação (CHENG, 1985, p. 10)²¹⁶.

²¹⁵ Vale recordar que a escultora Maria Martins, a quem Flávio de Carvalho pretendia dedicar uma sala especial na Bienal junto a Tarsila do Amaral em 1973 (projeto que, infelizmente, não pôde concluir, pois ele faleceu antes disso), ressaltara os mesmos aspectos acerca da caligrafia chinesa que François Cheng em seu livro *Ásia Maior: o planeta China* publicado pela Civilização Brasileira em 1958.

²¹⁶ “[...] el propio vacío, lejos de significar algo vago o arbitrario, es el lugar interno donde se establece la red de transformaciones del mundo creado. Gracias al vacío, a lo siempre abierto, el artista trasciende el mimetismo estéril,

Portanto, a caligrafia chinesa nos propõe um princípio distinto da semelhança, que irá privilegiar o distanciamento com relação ao modelo representado e o destaque das expressões (corporais, faciais). Em suma, a valorização de *um modo de ser* em detrimento do quê ou de quem se é, evocando assim semelhanças mais profundas do que as superficiais.

Retornemos, agora, ao que afirmei no princípio consistir na hipótese que impulsionou esta seção: a de que as impressões deixadas por Loie Fuller nos autores mencionados nos levariam a compreender a arte a partir de uma dimensão que transcende a autonomia entre os diversos modos de expressão, concatenando elos perdidos entre a dança e o pensamento, a pintura e o desenho, a escrita e o gesto, a fala e o silêncio. Segundo Rancière em *Políticas da literatura* (cuja edição original é de 2007), a autonomia, como paradigma característico da modernidade, é o que se funda na materialidade das artes e na especificidade da linguagem literária; essa especificidade, no entanto, passa a ser questionada quando compreendemos que o modernismo busca, justamente, apagar os limites entre interior e exterior e instaurar a escritura como um discurso que faz da interpretação uma decifração da memória, do tempo²¹⁷. Isso nos sugere que um pensamento sobre a

y percibe su propia creación como algo que participa cabalmente de la obra continuada de la creación”.

²¹⁷ Rancière comenta esse aspecto contraditório do modernismo – o de fundamentar-se na materialidade e na distinção entre as artes que, todavia, recusa com os seus procedimentos estéticos – a partir da obra de Gustave Flaubert em “A política da literatura”, capítulo do livro que leva o mesmo título: “E então ele [Flaubert] teve que procurar fora da literatura a natureza política inerente a esta, a sua ‘politicidade’, que aclamou como se fosse baseada no uso específico da linguagem. Esse círculo vicioso não é um erro individual. Está conectado ao desejo de ancorar a especificidade da literatura na linguagem. Tal desejo está ligado às simplificações do paradigma modernista das artes, que tenta ancorar a autonomia das artes na própria materialidade destas. Por isso, requer a alegação de uma especificidade material. Mas essa especificidade material se prova impossível de ser encontrada. Na verdade, as funções comunicativas e as funções poéticas da linguagem nunca deixam de se sobrepor, tanto na comunicação ordinária, que está engatinhando com tropos, como na prática poética, que pode perfeitamente trazer afirmações transparentes para o seu proveito” (RANCIÈRE, 2011 b, p. 6). [“And so he [Flaubert] had to look outside literature for literature’s inherently political nature, its ‘politicity’, which he had claimed was based on its specific use of language. This vicious circle is not some individual mistake. It is connected to the desire to anchor the

literatura como dança, sobre a arte como palavra, será aquele capaz de sobrepor a invisibilidade do tempo sobre a representatividade da imagem e da linguagem, nos logrando a cada novo olhar e a cada nova aparição. Lembremos que, segundo Rancière (2011 a), Loïe Fuller se tornou mais famosa no continente americano graças às impostoras – que nos recordavam, no entanto, da potencialidade de um *original* que resiste como impressão nos textos, nas imagens que remetem *aos efeitos* produzidos por essa dançarina.

specificity of literature in language. Such a desire is connected to the simplifications of the modernist paradigm of the arts. That paradigm tries to anchor the autonomy of the arts in their own materiality. It thereby requires the claim of a material specificity. But this material specificity proves impossible to find. The communicational functions and the poetic functions of language actually never cease to overlap, as much in ordinary communication, which is crawling with tropes, as in poetic practice, which is able to turn perfectly transparent utterances to its own advantage”].

PARTE II DANÇA E MIMETISMO

As espécies *não* crescem na perfeição: os fracos sempre tornam a dominar os fortes – pois são em maior número, são também *mais inteligentes*... Darwin esqueceu o espírito (–isto é inglês!) *os fracos têm mais espírito*... [...] Entendo por espírito, como se vê, a cautela, a paciência, a astúcia, a dissimulação, o grande autodomínio e tudo o que seja *mimicry* [mimetismo] (esse último compreende boa parte do que se chama virtude).
(Friedrich Nietzsche, “Anti-Darwin”, em *O crepúsculo dos ídolos*)

Dança, semelhança e mimetismo

Como vimos, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre sustenta no prefácio a *Os ossos do mundo* a tese de que Flávio de Carvalho ultrapassou os “ismos” de seu século tornando-se um pós-moderno *avant la lettre*. A distinção entre Carvalho e os modernistas de seu tempo também se deve ao fato de borrar os limites entre as esferas de atuação da arte e do pensamento, de forma que arte e ciência colaboram para a sua reflexão sem a preponderância de uma sobre a outra. Com as “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o autor não propõe a constituição de um saber científico que valorize a nação, mas, contrariamente, questiona a formação de uma identidade *a priori*, sugerindo que a identificação se ofereça na relação entre os seres e o mundo. Além disso, para o autor, sempre haverá uma brecha para o retorno de um começo que esteve sempre latente e que se manifesta como dança, como enfermidade.

Portanto, as características apontadas por Freyre permitem a Flávio de Carvalho um rompimento com o apelo à tradição pela modernidade que, ora é reelaborada pelo modernismo na forma de paródia, ora é reproduzida na forma de passado primitivo. Por essa razão, é possível aproximarmos o artista brasileiro de dois intelectuais que lhe foram contemporâneos, Roger Caillois e Aby Warburg, com os quais compartilhou uma leitura intempestiva da modernidade e a

afinidade com relação à filosofia nietzscheana. Caillois, surrealista dissidente e um dos fundadores do Colégio de Sociologia, vinculou os seus interesses pela arte, psicanálise e biologia comparada, revisando a forma realista de representação, a mimese, em favor da estratégia de sobrevivência dos insetos, caracterizada pela invasão do meio sobre o organismo, o mimetismo (em *O mito e o homem*, 1938). Por sua vez, é possível associar o mimetismo, presente nas danças rituais dos indígenas Hopi norte-americanos analisado por Aby Warburg no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, a um entendimento da representação como aquilo que se constitui pelo contato, e de que a história se caracteriza pela coexistência de tempos distintos.

Embora, como vimos, embora a dança apareça como tema principal em 9 textos da série de Flávio de Carvalho, apenas dois serão utilizados como foco nesta reflexão, “O bailado e o crime” (14 abr. 1957) e “Os maleáveis bailarinos do destino” (20 jul. 1958), que recuperam uma dimensão da dança como enfermidade característica, para o autor, das *performances* do “homem primitivo” e das danças espanholas, como a *seguidilla* e o fandango.

A presença da dança nas “Notas” será aqui compreendida primordialmente a partir da filosofia de Friedrich Nietzsche quem, não por acaso, pode ser associado à presença do *pathos*, na obra de Warburg, nos permitindo concluir que nem mesmo o pensamento está liberto da enfermidade, do sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2002). Além disso, Nietzsche tornou-se uma figura constante nas discussões e nos escritos dos frequentadores do Colégio de Sociologia, como Roger Caillois, Georges Bataille e Michel Leiris, reunidos em torno da revista *Documents*, com Carl Einstein, como vimos. O filósofo consistiu, para esses intelectuais, no fundamento necessário para transgredir alguns dos valores predominantes na cultura ocidental, tais como uma compreensão progressiva da História, a crença na função representativa da linguagem e da imagem e do vínculo de ambas com a expressão da verdade²¹⁸.

Na obra nietzscheana, a dança surge como uma metáfora para a compreensão da arte como conhecimento e da História como uma série

²¹⁸ Vale mencionar que Georges Bataille, intelectual que oscilava entre dois pensadores díspares como Hegel (cuja obra conhecera nos seminários de Alexandre Kojève, mas de quem pretendia ser, contudo, o “dente dolente”, segundo Relá e Mati, 2010) e Nietzsche chegara a redigir um livro intitulado *Sobre Nietzsche* (1946), onde se inclui na primeira pessoa do plural (nós) utilizada ao longo dos textos desse pensador alemão.

de recomeços incessantes. Essa concepção de dança apresenta em comum com o mimetismo o fato de reduzir a distância entre espectador e ator, representação e modelo representado, de forma que o começo e o “primitivo”, bailarino de Carvalho, possam ser pensados como trânsito e como impureza. Nesses termos, o “primitivo” deixa de possuir o sentido de um modelo a ser imitado e passa a consistir em uma potência. Essa potência significa, por um lado, o passado sempre latente e, por outro, uma forma identificação entre dois seres distintos, que não se fundamenta somente na ordem da aparência, mas como tensão e movimento.

Depois que Flávio de Carvalho encontra Roger Caillois em 1934, passa a estabelecer um diálogo com a obra do intelectual francês, tornando-se o representante da revista *Minotaure* no Brasil²¹⁹. Ainda nesse ano, Caillois publica nesse periódico o ensaio “O louva-a-deus religioso”, posteriormente acrescentado a *O mito e o homem*, no qual elaborava a prefiguração de suas hipóteses sobre o mimetismo, formulada com mais profundidade em outro texto, parte do mesmo livro, “Mimetismo e psicastenias lendárias”. Como veremos, a mesma noção será desenvolvida mais tarde, contemporaneamente às “Notas” publicadas pelo brasileiro, em *O homem e os jogos*, de 1957.

Mimetismo, dança e ficção

Na *Enciclopédia italiana*, obra cujo subtítulo compreende tanto a arte, quanto as ciências e as letras, o mimetismo é definido a partir da tipologia estabelecida pelo entomologista francês Maurice Girard (1822-1886), como uma imitação de caráter defensivo, agressivo ou mesmo sem finalidade, da cor ou da forma do ambiente. A imitação da cor do ambiente se dá por meio dos movimentos dos cromatóforos estimulados pelas impressões visuais e pela intensidade da luz sobre um animal, geralmente escuro, e consiste em uma metamorfose apenas temporária por meio da mudança da cor. Essa atividade peculiar das funções

²¹⁹ É possível localizar, na pasta de correspondências do arquivo de J. Toledo localizado no CEDAE, uma carta assinada por Albert Skiria (enviada de Paris, com data de 4 de janeiro de 1935) convidando Flávio de Carvalho a tornar-se o representante da *Minotaure* no Brasil e lhe concedendo 30% dos lucros das revistas vendidas nacionalmente.

cromáticas atinge a máxima expressão no camaleão e nos moluscos cefalópodes (como as lulas e as sépias). O camaleão se move muito lentamente enquanto a mudança de cor é rápida: do esbranquiçado ao verde ou a uma cor mais escura, de acordo com a coloração do objeto, do galho ou ramo sobre o qual caminha.

De acordo com as três hipóteses predominantes na biologia para explicar o fenômeno, o mimetismo opera, substancialmente, uma correlação entre o caráter útil, mas não imprescindível à vida da espécie, e a necessidade de adaptação ao meio. Bates e Wallace, por exemplo, defendiam que o fenômeno do mimetismo se tratava de um efeito da seleção natural; no entanto, a explicação de Lamarck é diversa: para ele, a causa determinante da coloração protetora consiste na necessidade de proteger-se de outros animais. Já para Loeb e Bohn, a cor não depende de uma utilidade que justifique o emprego da estratégia e pode variar entre as diferentes espécies (GHIGI, 1951).

O mimetismo irá se referir, para o Roger Caillois dos anos 1930, a uma proximidade entre a fusão dos animais com o ambiente, considerando especialmente o caso dos insetos, e a psique humana. Para Caillois, o mimetismo procura, como uma forma de magia contagiosa, eliminar as distâncias entre o ser e o objeto, apagando as diferenças, como aquelas que sustentam a crença na autonomia entre a literatura e a teoria. Ao reduzir a distância maior possível, ou seja, a que distingue o organismo do meio, o orgânico do inorgânico, o mimetismo passa a consistir em uma categoria que transgride a margem entre o meio e o ser por meio de um pensamento que se torna onipotente e mágico graças à esquizofrenia, como veremos. Desse modo, produz uma instância comum como a que interliga as diversas artes por meio da *aisthesis*, de que trata Jacques Rancière, e mesmo da *mimesis*, tal como a define Aristóteles na *Poética*, e a utiliza Erich Auerbach: um conceito que privilegia na arte e na literatura a conformidade entre a representação e o modelo. Sendo compreendido no trânsito entre a biologia, a antropologia e a psicanálise, o mimetismo se torna um recurso que permite as desterritorializações do ser, do meio e dos diversos saberes.

Aby Warburg, que emprega o mimetismo na sua análise do ritual da serpente entre os índios Hopi norte-americanos, também é visto por Giorgio Agamben como aquele capaz de constituir com o seu método uma “ciência sem nome”, o que já pressupõe que esta não se baseie em um sistema de classificações estável para contemplar o ser e o conhecimento. Em *A potência do pensamento (La potenza del pensiero)*, o teórico italiano nos mostra como Warburg pertenceu à mesma tradição

que Tito Vignoli e Ernst Usener, que se valeram de uma aproximação entre a mitologia, a psicologia, a antropologia, a etnologia e a biologia no estudo do homem. Da mesma maneira, Warburg se esforçou para ultrapassar a história da arte, dando a ela o estatuto de uma nova ciência com a ampliação do seu confin temático e geográfico.

Essa “ciência sem nome” não pertence ao terreno da iconologia, segundo a compreensão de Erwin Panofsky, para quem o valor simbólico estaria presente tanto nos documentos de um sentido unitário da concepção de mundo, como em um entendimento da interpretação como vestígio de uma personalidade artística. De maneira distinta, Aby Warburg buscou uma aproximação entre a história como expressão consciente e a antropologia como o estudo das condições inconscientes, de modo que o estudo das imagens, a *iconologia*, passasse a ser compreendido como *iconografia* – uma sorte de *escritura cultural que conserva, nas imagens, o tempo em diversas camadas*. Não por acaso, essa definição nos recorda dos gráficos da cultura de Flávio de Carvalho, que detectavam, no uso das linhas curvas e paralelas da moda, o passado em trânsito e a antecipação dos acontecimentos catastróficos do futuro (segundo vimos em nota no capítulo “A origem e a biblioteca”).

Ora, também sabemos por leitores de Nietzsche como Georges Didi-Huberman e Alain Badiou da proximidade entre as artes, a dança e o pensamento na obra do autor de *A gaia ciência*. Podemos afirmar que a dança representa na filosofia nietzscheana, por um lado, o movimento de eterna passagem, de devir, entre a potência e a imagem, a força dionisíaca e a aparência apolínea. Por outro lado, essa arte forma um elo, sempre prestes a se desfazer, entre os seres diversos, os seres e o meio e fundamenta uma concepção de mundo e de sujeito como representação. Esta é, justamente, a forma encontrada pelo filósofo para abrir o mundo à leitura e impulsionar o conhecimento, libertando-o das amarras da moral. Nietzsche não esquecera que o mimetismo era necessário para dar início ao jogo, e por isso ressaltara que este não era somente uma habilidade do ator, mas uma estratégia de que todos deveríamos nos valer, a da máscara para nos adaptarmos ao meio, seja no caso das “famílias humildes” que precisam reorientar-se segundo as novas circunstâncias, seja no caso do homem em “condições sociais superiores”, quem faz uso da adaptação como uma forma de diplomacia:

[...] na encarnada e inveterada arte do perene
esconde-esconde, que nos animais se chama

mimicry [mimetismo]: até que essa faculdade, armazenada de geração em geração, torna-se enfim dominadora, insensata, indômita, aprende a comandar, enquanto instinto, outros instintos, e produz o artista (primeiramente o bobo, o contador de lorotas, o bufão, o tolo, o palhaço e também o criado clássico, o Gil Blas, pois nesses tipos temos a pré-história do artista e até do “gênio”, com frequência) (NIETZSCHE, 2001, p. 263).

Dessa maneira, como vimos, a dança emerge com o teatro nas clareiras-palco e se torna a condição para o homem avançar em sua marcha titubeante, boba, de “movimentos oscilatórios”. Esse homem prossegue, mesmo aos tropeços, como quem tem o mundo todo e as épocas à sua frente e atrás de si, deparando-se com o saber como conquista, mas também como aquilo que toma posse de seu ser:

[...] Sejam alteadores e conquistadores, vocês, homens do conhecimento! Logo passará o tempo em que podiam se contentar de viver ocultos nas florestas, como cervos amedrontados! Enfim o conhecimento estenderá a mão para o que lhe é devido: – ele quererá *dominar* e *possuir*, e vocês junto com ele! (NIETZSCHE, 2001, p. 192).

O conhecimento é aquilo que nos toma porque, assim como a memória também se compõe do esquecimento – como nos exemplos de Aby Warburg, com o modelo bipolar discutido por Giorgio Agamben, e de Henri Bergson, em *Matéria e memória* já nos mostraram – o saber é aquilo com o qual nos deparamos quase sem querer, como numa sorte de intuição. *Intelligere*, como recordara Nietzsche, não se opõe aos impulsos que buscamos domar a todo custo, mas é somente a ínfima ponta do *iceberg* que emerge na nossa consciência. Desta ponta, uma pequena porção manifestamos pelos gestos e movimentos e outra porção ainda menor podemos traduzir em palavras²²⁰. É, justamente, porque

²²⁰ Segundo Nietzsche nos mostra no aforismo 333 de *A gaia ciência*, intitulado “O que significa conhecer”. Nesse fragmento, o autor parte da afirmação de Spinoza *Non ridere, non ligere neque destari, sed intelligere* [Não rir, não lamentar nem detestar, mas compreender!], que ele contesta dizendo que a compreensão se baseia nos instintos, como os que suscitam tanto o riso, quanto

reconhece que o saber se compõe da intuição e do esquecimento que Nietzsche emprega a metáfora da dança para tratar de um pensamento livre, desobrigado com o Estado, com as leis, com o cristianismo. Nesse sentido, o filósofo nômade, o “andarilho” como o “primitivo” de Flávio de Carvalho, irá abandonar tanto os bosques, quanto a cidade, distanciando-se do continente de origem, que no seu caso obviamente se trata do europeu, para afastar-se dos preconceitos e regimentos habituais, encontrando-se livre desse presente e abrindo-se ao tempo futuro. Esse novo homem, que é também aquele que predominava no começo, encontrará na leveza um sinônimo para a sua vontade de conhecimento²²¹, assim como a leveza e a lentidão dos movimentos, da ponderação, a flexibilidade e a força também perfazem o vínculo entre a dança e a filosofia:

Não existe fórmula para o quanto um espírito necessita para a sua nutrição; mas, se tem o gosto orientado para a independência, para o rápido ir e vir, para andanças, talvez para aventuras, de que somente os mais velozes são capazes, então prefere viver livre e com pouco alimento, do que preso e empanturrado. Não é gordura, mas flexibilidade e força, aquilo que um bom dançarino requer da alimentação – eu não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança

o ódio. Para ele, os três impulsos apenas coexistem sob a forma de contrato, o que os torna conscientes: “A nós chega à consciência apenas as últimas cenas de conciliação e ajuste de contas desse longo processo, e por isso achamos que *intelligere* é algo conciliatório, justo, bom, essencialmente contrário aos impulsos; enquanto é apenas uma certa relação dos impulsos entre si” (NIETZSCHE, 2001, p. 221).

²²¹ “É preciso ser muito leve, a fim de levar sua vontade de conhecimento a uma tal distância e como que acima do seu tempo, a fim de criar para si olhos que abarquem milênios e, além disso, um céu puro nesses olhos! É preciso haver se livrado de muita coisa que justamente a nós, europeus de hoje, oprime, inibe, detém, torna pesados. O homem de um tal Além, que quer ele avistar as supremas medidas de valor de seu tempo, necessita antes ‘superar’ em si próprio esse tempo – é a prova de sua força – e, por conseguinte, não apenas o seu tempo, mas também a aversão e contradição que até agora experimentou ante esse tempo, seu sofrimento por esse tempo, sua extemporaneidade, seu *romantismo...*” (NIETZSCHE, 2001, p. 284).

é o seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu “culto divino”. (NIETZSCHE, 2001, p. 285-286).

A dança não somente pode ser evocada como uma metáfora para o conhecimento e para a indistinção entre a arte e a filosofia, mas também como uma concepção das diversas formas de arte como dança, como recorda Georges Didi-Huberman. Nesse sentido, o fenômeno trágico de que Nietzsche trata em *O nascimento da tragédia* nos faz pensar em uma sorte de proto-gênero, pois a tragédia era a forma de arte que existia antes que os gêneros tivessem sido definidos, e esse princípio, cuja memória se perde, é constantemente evocado pela dança e pelo corte, pela suspensão do movimento. Por essa razão, Israel Galván, bailarino de *flamenco* observado por Didi-Huberman (2008), não somente executa movimentos graciosos, mas altera o ritmo por meio da pausa, o que nos permite aproximar essa dança da tauromaquia e do *cante jondo* por também se produzirem pelo corte e por intermitências. No caso desse canto, a interrupção aparece como o silêncio que torna ainda mais intenso o som que o sucede, assim como a contensão do movimento não é senão uma forma de desbordar os limites de um corpo que se expande sem, contudo, jamais atingir uma nova forma. O corte consiste, portanto, no momento em que a origem se ergue em salto entre a sobrevivência de um passado que não podemos esquecer – o do *pathos*, o da flexão anterior do corpo, o da história da espécie – e a memória de um futuro que se anuncia – o do passe seguinte.

Em muitos sentidos, Flávio de Carvalho se mostra afim do pensador alemão, não somente no que concerne a concepção de história muito próxima da nietzscheana desde os seus primeiros escritos (como em *Os ossos do mundo*, onde afirma que a História é aquilo que nos revela as “verdades” que nos cabem), bem como na ideia de que a arte, a vida e o pensamento encontram-se plenamente conectados. Embora as afinidades com a psicanálise aparentemente tenham se tornado mais intensas nos textos que focamos neste trabalho, será especialmente a filosofia de Nietzsche que irá regular os seus gestos andarilhos. Estes se apresentam, por exemplo, no gosto intenso pelas ações performáticas, na preferência pela ironia e pelo chiste em diversas instâncias e na recusa das instituições vinculadas, especialmente, à Igreja e ao Estado. Apresentam-se, ainda, na atuação de Carvalho como artista plástico (presenteando o próprio pai com um projeto para o seu mausoléu, como

vimos) e como “agitador cultural”, com o *Bailado do deus morto*. Além disso, como escritor, defendeu o riso dadaísta e a leveza bailarina mesmo ao tratar de temas densos como a violência da guerra, os grandes impérios do passado e do presente, das angústias do homem do começo e das próprias. Flávio de Carvalho reafirmou, sobretudo, a vida a qualquer custo e em quaisquer circunstâncias – mesmo ao ilustrar a morte da própria mãe, na *Série trágica* (1947) – por compreender, nietzscheanamente, que o início e o fim, e tragédia e a comédia, caminham de mãos dadas.

Nas suas séries, a ironia aparece, sobretudo, na disposição de suas reflexões em textos de “ficções-teóricas”²²², que recusam a gravidade e a erudição sugeridas pela multiplicidade de fontes e de documentos aos quais recorre. Também com esse intuito, o desenhista viajante dispôs ilustrações das máscaras africanas do Trocadéro em *A moda e o novo homem*, por exemplo, entrecortando-as com narrativas não lineares. Nesse sentido, a heterogeneidade temática da série de 1957-1958 se reflete na passagem de Carvalho por várias ciências para elaborar a sua especulação teórica-ficcional, aproximando-se, talvez mais do que nunca, do que ele havia denominado anos antes de “psicoetnografia” em “A única arte que presta é a anormal”, publicado no *Diário de São Paulo* em 1936.

Nessa conferência, o autor se insurge, ao mesmo tempo, contra os preconceitos acadêmicos de um meio artístico ainda provinciano como o brasileiro, baseados, por um lado, em uma concepção escolástica do belo e de uma pureza primitiva (que ele afirma sustentar-se, filosoficamente, em Diderot, Comte e em Jean-Jacques Rousseau), o “primitivo lírico”, de que tratará nas “Notas”. Por outro lado, mostra a sua oposição ao engajamento político e social que, segundo ele, faria com que os artistas corressem o risco de “beirar o narcisismo”, privilegiando a representação da realidade e de si próprios. Flávio de Carvalho se referia, possivelmente, ao contexto da arte moderna que mencionamos no capítulo anterior, quando críticos como Mário de Andrade valorizavam especialmente a arte politicamente engajada e realista, a de Lasar Segall e a de Candido Portinari. Para o autor,

²²² Recupero a designação utilizada por Valeska Freitas na apresentação dos textos de Flávio de Carvalho para o catálogo da exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil, que aconteceu em 1999 no Rio de Janeiro. O hífen é por minha conta.

somente a anormalidade pode servir de embate a esse meio, porque ela é capaz de manifestar livremente a união trágica entre o riso e as feridas:

O espírito médio deixa, portanto, de lado a única arte que contém valores artísticos profundos: a ARTE ANORMAL, ou bem a arte sub-normal, as únicas que prestam porque contém o que o homem possui de demoníaco, mórbido e sublime, contém o que há de raro, burlesco, chistoso e filosófico no pensamento, alguma coisa da vida (CARVALHO, in: MATTAR, 1999, p. 72).

É por meio da “anormalidade” – da arte, dos gestos, dos cantos e dos bailados produzidos pelos sintomas – que Flávio de Carvalho afirmava que o problema estético do presente (e nisso mantinha igual postura mesmo mais tarde, na década de 1950) deixa de pertencer ao lirismo e à lógica, mas se insere nos domínios da ciência, a “psicoetnografia”. Esta se caracterizaria pela exposição das feridas abertas, ao invés de idealizar a perfeição e completude humanas por meio de valores estéticos como o belo.

Não é somente a “psicoetnografia” que perfaz as “Notas”, mas também a filosofia, a estética, a história e a ficção encontram-se implicadas nesses escritos. Portanto, tais textos fazem com que surja novamente um domínio do pensamento que se refere a um passado possível, avesso às instituições, no qual a distinção entre as ciências humanas ainda não estava definida e que regressa na teoria de que nos valemos nesta tese. É como se, nessa reinvenção do não-gênero textual e do saber antes das classificações, Flávio recuperasse uma potência de transformação na estrutura que denota aos textos, ao atribuí-los uma *forma movente* que se manifesta de maneira diversa ao longo da série – vestindo máscaras, ocultando nomes e clamando outros, desconhecendo obras e fazendo emergir textos, fragmentos, citações soltas, com aspas completa ou parcialmente omitidas²²³. Isso demonstra que o próprio pensamento do começo se manifesta em uma “marcha oscilante” e num bailado quase silencioso. Por essa razão, embora as suas considerações sobre a psicanálise e o desenvolvimento da linguagem nas “Notas” tenham lhe rendido um convite para tornar-se membro da Academia de

²²³ Reconheço, naturalmente, que isso também se deva algumas vezes, especialmente no caso das aspas em aberto, a erros comuns de digitação que podem ser atribuídos ao próprio autor ou à tipografia do *Diário de São Paulo*.

Ciência de Nova Iorque e para participar do congresso “Homem e civilização: controle do cérebro” na Universidade da Califórnia em 1962, Carvalho dialoga com as diversas fontes muitas vezes sem manter um “rigor científico” (como o que exige, por exemplo, um texto acadêmico como este) aproximando o seu relato de um texto ficcional.

Em última análise, o que parece estar em jogo em Caillois, Warburg²²⁴ e Carvalho, com respeito, obviamente, às peculiaridades desses intelectuais, é um modo de criação que atribui, tanto à escritura, quanto às manifestações artísticas, um estatuto de indefinição que ultrapassa a autonomia que impera na modernidade e predomina tanto no discurso crítico, como no teórico produzido durante o modernismo brasileiro. A postura teórica dos intelectuais destacados nesta seção mostra-se, claramente, como uma das razões para que tenham sido considerados inatuais na época em que viveram, intempestividade que, como vimos, esteve presente nos rótulos de “pós-moderno” e de “não

²²⁴ Vale mencionar o que Georges Didi-Huberman escrevera a respeito do método warbuguiano na montagem do atlas *Mnemosyne* e do que ele próprio se valeu na curadoria e no ensaio da exposição “Atlas”. O atlas funciona também como uma nova zona de saber como exploração, visto jamais poder ser lido até o final, nem poder assumir uma forma definitiva. Não sendo formado por páginas, mas por lâminas de imagens, nos desvia constantemente do nosso objetivo produzindo novos conhecimentos incessantemente, criando zonas de exploração, “intervalos heurísticos” e operando, sobretudo, por meio da imaginação, que lhe confere o inacabamento: “Contra qualquer pureza epistémica, o atlas introduz a dimensão sensível no saber, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra qualquer pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem. Suas *lâminas de imagens* nos aparecem *antes de qualquer página* de retrato, silogismo ou definição, e também *antes de qualquer quadro*; entenda-se essa palavra tanto em seu sentido artístico (unidade da bela figura encerrada em uma moldura) como em seu sentido científico (encargo lógico de todas as possibilidades definitivamente organizadas em abscissas e ordenadas)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 15) [“Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiplo, lo diverso, la hibridez de todo montaje. Sus *tablas de imágenes* se nos aparecen *antes de cualquier página* del relato, silogismo o definición, y también *antes de cualquier cuadro*, entendiéndose esa palabra tanto en su acepción artística (unidad de la bella figura encerrada en un marco) como en su acepción científica (exacción lógica de todas las posibilidades definitivamente organizadas en abscisas y ordenadas)”].

moderno” atribuídos a Flávio de Carvalho por Freyre e Freitas, respectivamente.

No caso de Roger Caillois, os ensaios dispostos em *O mito e o homem* sugerem um alargamento da função fabulatória do mito e da literatura, bem como da magia dos povos “primitivos” para a realidade. O texto “Mimetismo e psicastenia lendária” se inicia com uma epígrafe cujo autor não é citado (não seria o próprio Caillois?), uma sorte de alerta para o que virá a seguir: “Toma cuidado: brincando aos fantasmas podemos nos transformar num”. O procedimento de Caillois será o de, justamente, abolir a distinção entre o real e o imaginário ao desconstruir a diferença entre o organismo e o meio, o animado e o inanimado. Carvalho emprega um procedimento semelhante quando, nas “Notas”, trata da equivalência entre a pré-história do mundo e a história humana e cria a sua narrativa antes da linguagem, anterior, portanto, à História por definição.

Em Caillois, o mimetismo aparecerá como a propriedade que nos mostra o engano do olhar, o fato de que, assim como os insetos, os indivíduos estão no mundo como projeções, como atores de um drama. Isso porque o espaço é também representação e, segundo essa ideia, não há ser na origem, mas todos despontaríamos como partículas desse espaço:

É com o espaço representado que o drama se precisa, pois o ser vivo, o organismo, já não é uma origem das coordenadas, mas um ponto entre outros; é despojado do seu privilégio e, no sentido pleno da expressão, *já não sabe onde se meter* (CAILLOIS, s.d., p. 81 – grifo do autor).

Vignon, cientista autor do estudo “O ser vivo no espaço, tal como a física o concebe” ao qual recorre Caillois em seu texto, percebe na existência de cada ser vivo um ultrapassamento da própria extensão corporal, por meio das lembranças e do raciocínio, de modo que, *o ser que imagina*, se situe para além do espaço. Isso demonstra, ainda, uma tendência à uniformização entre as substâncias de matérias diversas que se trata, segundo esse autor, de uma lei fundamental do universo. O mimetismo, nos recorda Caillois, também pode funcionar como uma sorte de instinto, um movimento que conecta uma necessidade fisiológica à finalidade de apaziguamento que o instiga. Dessa maneira, Caillois conclui que não é somente a psicastenia que é semelhante ao

mimetismo, pois este se refere às operações próprias do conhecimento, onde importa mais *o caminho* percorrido do que *os efeitos* buscados:

O conhecimento, sabe-se, tende à supressão de qualquer distinção, à redução de qualquer oposição, de modo que a sua finalidade parece ser a de propor à sensibilidade a solução ideal do seu conflito com o mundo exterior e de satisfazer, deste modo, a tendência ao abandono da consciência e da vida. Apresenta imediatamente, ele também, uma imagem apaziguante e prometedora, a representação científica do mundo em que o quadro das moléculas, átomos, electrões, etc... dissocia a unidade vital do ser. Existe mesmo, no rigor e na impessoalidade do método científico, algo que torna o seu mecanismo ainda mais atraente do que os seus resultados finais, tanto que o caminho prefigura a finalidade e ambos contribuem para os mesmos efeitos (CAILLOIS, s.d., p. 87).

Dessa maneira, Flávio de Carvalho parece muito próximo do que Caillois pretendia com a sugestão de que não haveria abismo entre o real e o imaginário, ou seja, de que não há limites entre o artista e o cientista, nem barreiras que não possam ser ultrapassadas pelo conhecimento.

Mimetismo, dança e semelhança

Abolindo a distinção entre a realidade e a imaginação, assim como entre o orgânico e o inorgânico, o homem e o animal, o mimetismo nos propõe uma formulação diversa da identidade entre os seres, que não se pauta somente em uma semelhança realista, nem se oferece apenas na superfície – assim como a dança não é somente o que irrompe o movimento, mas é também a potencialidade do gesto e do passe, a passagem da força (dionisíaca) à imagem (apolínea). Isso nos sugere que a representação na arte não provenha somente da imitação, mas consista em uma forma de contágio e de impureza, o que nos obriga a rever as concepções de identidade pura e de “passado primitivo ideal”. Por sua vez, Friedrich Nietzsche demonstra que a dança é força e

imobilidade, mas também o que opera as metamorfoses do ser em outros seres; essa ideia, que já vimos estar presente em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, consolida, em sua filosofia mais madura, a noção de história como devir²²⁵.

Tanto no mimetismo visual, como no morfológico, a transformação engana o olhar criando um corpo-imagem. No caso do morfológico, essa semelhança com o ambiente já não se projeta, mas faz do ser uma nova superfície e de sua imagem a de um *corpo topográfico* – um novo lugar, um corpo em alto relevo. Portanto, Caillois está retomando a magia simpatética, ao compreender o mimetismo como uma “metamorfose em seu ponto culminante”, onde a transformação em progresso entre o ser e o meio, que ainda se encontram em contato, atinge o ápice sem jamais se concluir. Dessa maneira, o autor desloca essa propriedade do processo de seleção natural – defendido por meio das hipóteses de Darwin e de Wallace – pois, contrariamente ao que ocorre na evolução das espécies, no mimetismo nenhum “novo” ser se produz: “O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que *um encantamento fixado no seu ponto culminante* e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha” (CAILLOIS, s.d., p. 79).

Esse fenômeno dos insetos pode ser associado à enfermidade esquizofrênica, ao sugerir que haveria uma fusão entre os limites da personalidade e do espaço, com base no neurologista e psicólogo francês Pierre Janet (1859-1947), autor de estudos sobre o automatismo psicológico e sobre a histeria, como *As obsessões e a psicastenia* (*Les Obsessions et la psychasthénie*, escrito com Fulgence Raymond, de 1903) e o *Estado mental dos histéricos* (*L'état mental des hystériques*, 1894)²²⁶. A ação do espaço sobre os esquizofrênicos leva a invasão

²²⁵ Penso, por exemplo, em *A gaia ciência*, livro no qual a dança está associada a um ideal de leveza que permite ao homem analisar a sua época a distância e, ao mesmo tempo, entrever a presença do futuro no presente: “É preciso ser muito leve, a fim de levar sua vontade de conhecimento a uma tal distância e como que acima do seu tempo, a fim de criar para si olhos que abarquem milênios e, além disso, um céu puro nesses olhos! É preciso haver se livrado de muita coisa que justamente a nós, europeus de hoje, oprime, inibe, detém, torna pesados” (NIETZSCHE, 2001, p. 284).

²²⁶ Vale mencionar que é, justamente, a partir de *Os primórdios da inteligência* (*Les débuts de l'intelligence*. Paris: Ernest Flammarion, 1935), de Pierre Janet, que Flávio de Carvalho associa, nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o fenômeno da imitação à formação de laços sociais entre os homens, que se daria como um atributo essencialmente “primitivo” durante o período do

mimética do meio às últimas consequências, permitindo uma reformulação do sentido da semelhança, que deixa de pertencer à ordem da equivalência, para se tornar *uma potência de ser como algo ou alguém*.

Ele próprio [o esquizofrênico] se sente tornar espaço, *espaço negro, onde não se podem meter as coisas*. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente *semelhante*. E inventa espaços, dos quais é “possessão convulsiva” (CAILLOIS, s.d. p. 82).

Como bem sabemos, a ideia de potência está presente na dança por meio da pausa, como a habilidade latente de executar um movimento durante a interrupção, aspecto que faz com que Flávio de Carvalho mencione que uma das falhas do espetáculo da bailarina Miss Hughs consiste em esquecer-se de que “estar parado é também uma forma de movimento” (CARVALHO, 1929, citado em DAHER, 1982). Luiz Carlos Daher, em *A volúpia da forma* (1984), nota a importância desse aspecto para o artista brasileiro, quando recorda que Carvalho chegara a cogitar que o termo “dança” seria proveniente da palavra em sânscrito *tan*, que significa intensidade e força. Essa característica da dança nos impele a avaliar o momento de pausa de acordo com dois outros aspectos que estão implicados entre si: primeiramente, o de uma memória híbrida, onde coexistem o movimento anterior e a flexão antecipada do passo seguinte; é o instante em que o movimento (e o sujeito) *tem e não tem lugar*. Não é menos importante, contudo, o segundo aspecto: a pausa se refere ao fato de que todo movimento interrompido nos leva a pensar que a semelhança entre instantes diversos, assim como a semelhança entre dois seres, possa também ser interpretada como uma força oculta nesse corpo que está sempre à iminência de tornar-se outro. Uma simples semelhança, mas que somente se oferece *como relação com aquilo que (me/lhe) é distinto*.

Essa forma de semelhança sugerida pelo termo “tan”, pela ilusão de metamorfose mimética, nos permite considerar que, se as formas orgânicas e inorgânicas já carregam em si o germen do que é ser outro, não haveria porque pensarmos em origem e reprodução como processos puros, mas sempre como a passagem do um ao diverso, como

“Bailado do Silêncio” (CARVALHO, Flávio. O primeiro chefe e a floresta, 31 mar. 1957).

mimetismo. Walter Benjamin, em alguns de seus ensaios da juventude²²⁷ como “A tarefa do tradutor” e “Analogia e afinidade”, nos deixa claro como o mimetismo pode se referir, assim como a dança, a um momento arcaico em que *a semelhança se dava antes do nome*, antes da metáfora ou da analogia. Nesse momento, assegura Carvalho que traça a genealogia do “homem-árvore”, o homem era parente das plantas e dos animais. Essa “habilidade” latente, no caso da linguagem, pode ser entendida como *traduzibilidade*, a tensão imanente às diversas línguas que nos sugere que mesmo a relação entre elas no ato da tradução se ofereça por meio do trânsito. Nunca é estática, portanto, nem da ordem da mera equivalência ou da mera analogia (ou seja, não pressupõe uma semelhança na escrita dos signos, nem uma reprodução da sintaxe). Como o mimetismo, a traduzibilidade desestabiliza a semelhança pertencente à ordem da analogia ou da metáfora ao optar por uma relação que se fundamenta por meio da afinidade, ou seja, por uma forma de identificação invisível entre as línguas ou pela potência de ser “simplesmente semelhante”. Em outras palavras, a traduzibilidade não pressupõe a similaridade entre o modelo e a cópia, entre a língua de partida e a língua de chegada, entre a obra e a sua reprodução, pois o que se transmite nessa passagem entre o ser e o que é distinto será sempre a relação pura, um contato fugidio, como Benjamin esclarece em “A tarefa do tradutor” publicado pela primeira vez em 1923:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e determinada do que na semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica *deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto* (BENJAMIN, 2011, p. 107 – grifo nosso).

²²⁷ O texto intitulado “Analogia e afinidade”, de 1919, foi traduzido ao espanhol por Omar Rosas em 2009 (Analogía y afinidad. Tradução espanhola de “Analogie und Verwandtschaft. *Gesammelte Schriften*, Band VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S., 2009, p. 43-45).

É preciso abrir aqui um parêntese para esclarecer em que medida a questão da traduzibilidade contribui para a discussão que propomos com este trabalho. Com a sua reflexão sobre a potência nesse texto Benjamin nos permite ressignificar o sentido da aura e da autenticidade no ensaio de 1936, fazendo com que o sentido de ambas ultrapasse o de *hic et nunc*, o de se extrair uma vitalidade das obras somente diante do quadro original. Se a reprodutibilidade provoca o esvanecimento do valor de culto que envolvia a obra de arte até o aparecimento da fotografia e de outras técnicas evocadas por Benjamin, devemos compreender esse fato como o desaparecimento da fundação (inerente à arte cristã e religiosa). O apagamento da fundação favorece, em contrapartida, a emergência da imagem e a queda dos limites do templo e do museu. O que a arte moderna nos mostra a partir de *Olympia* de Manet é que, de fato, uma pintura estabelece com o mundo que a circunda, e ao qual senão sub-repticiamente se refere, a mesma conexão existente entre duas línguas distintas, onde o aspecto da semelhança já não pode ser compreendido como representação (a mancha negra que nos recorda o gato de estimação de Olympia não evoca a verossimilhança com um gato real, por exemplo).

Essa potência de traduzibilidade de algum modo também se transfere do sujeito ao texto que ele escreve, por meio de um procedimento de metamorfose, no qual o autor deixa uma posição de autoridade que ocupou até o romantismo transformando-se em um rastro na escritura. Em *A hora da estrela* (a primeira edição é de 1977), Clarice Lispector nos fornece exatamente essa compreensão de mimetismo. “Na Rádio Relógio disseram uma palavra hoje que achei meio esquisita: mimetismo” (LISPECTOR, 1998, p. 55), afirma Macabéa em um mês de maio, “mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus” (LISPECTOR, 1998, p. 42), ao namorado Olímpico. O mimetismo também pode ser evocado, por meio da literatura de Clarice Lispector, como aquilo que ultrapassa os limites da espécie – G. H. se deparando com a matéria viscosa e esbranquiçada da barata, a vida seca de Macabéa, pulsando quase sem formas, inseto inerte sobre o galho. No caso de Clarice, especialmente em *A hora da estrela*, sugere um momento originário que não se retrata como fundação, mas que se inscreve como negatividade, como um dos inúmeros vazios que se dispersam pelo livro, deixando o vestígio de um orientalismo taoísta em Clarice, apesar das inúmeras sugestões de beatificação que pendem no texto. O narrador se mostra consciente, assim como François Cheng, de que o vazio é pleno, pois “o todo é o oco do nada” e de que vago era o

“mundo terrestre, o vago era o dentro da natureza”. Assim, Macabéa apenas encontra alívio em um mundo que lhe é muito duro, mas que, no entanto, aceita com resignação, porque sabe escutar o silêncio que é divino e respirar o “vazio que enche a alma dos santos”:

Silêncio.

Se um dia Deus vir à terra haverá um silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Em *A hora da estrela*, não é somente Macabéa que renasce no momento em que a sua vida se esvai e em que o narrador transcreve a passagem acima. Há também uma figura imaginária de escritor/narrador, sempre a interferir no relato, que se recria e se retrata ao descrever a vida da nordestina miserável: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Esse mesmo narrador percebe que *somente é possível ser em relação com o outro*: “(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.)” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Ora, Flávio de Carvalho também é, como procuramos demonstrar, um leitor das metamorfoses. E, por essa razão, mesmo a saída do inseto (borboleta, lagarta) da crisálida pode ser compreendida segundo o sentido da emergência e da transformação, que se operam na dança e na pantomima²²⁸. Portanto, a origem para Carvalho, como para Walter Benjamin, sustenta-se na afinidade e no trânsito: ela é torvelinho, corpo bailarino, que se ergue em salto e se transforma. Por essa razão, o

²²⁸ Em *O ramo de ouro*, sir James Frazer descreve procedimentos de magia homeopática praticados em algumas regiões da Austrália Central que representam o nascimento de um inseto, o totem do clã, de sua crisálida. Os Arunta que têm como totem uma larva de traça ou de mariposa realizam cerimônias para multiplicar as larvas; uma delas é uma mímica do nascimento do inseto já desenvolvido: “Uma das cerimônias é uma pantomima representando o inseto completamente desenvolvido no ato de emergir da crisálida. Nesta, é montada uma estrutura de galhos, longa e estreita, que imita a bolsa da crisálida da larva” (FRAZER, 1933, p. 17 – grifo de Carvalho). [“One of the ceremonies is a pantomime representing the fully-developed insect in *the act of emerging chrysalis*. A long narrow structure of branches is set up to imitate the chrysalis case of the grub”].

autor das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” formula, como vimos, uma noção de origem na qual a dança e o desenho são as primeiras formas expressivas desse homem do começo, pois compartilham entre si as características da mobilidade, bem como a relação intensa com o espaço em torno. Para Friedrich Nietzsche, a dança e a música compõem os mistérios de Dioniso e o gênero trágico em seu princípio com o intuito de operar as metamorfoses do divino e do espectador e de instaurar o conflito característico desse momento originário. Nesse sentido, a tragédia só pode ser vista como uma arte essencialmente anti-mimética, visto a mimese poder ser definida como a representação do divino no *não-mutável*, como nos mostra Massimo Cacciari em *O deus que baila*:

Por el contrario, como sabemos, este arte representa *dissoi logoi*, metamorfosis, caracteres ambiguos, almas en conflicto con ellas mismas, dicho de otra manera: lo asombroso, lo extraordinario, lo fantástico, un juego caleidoscópico en eterno movimiento (CACCIARI, 2000, p. 26).

Portanto, a mimese está necessariamente marcada por uma dimensão ontológica, na medida em que pressupunha na filosofia platônica a existência de um demiurgo criador, o que possibilita a condição da arte como verdade. A proibição do canto e da poesia de que Platão trata em *A república* se refere à crise instaurada na *poiesis* ao tornar o nascimento comum dessas vozes inalcançável e ao produzir efeitos de simulacros, que não somente impediriam entrever a passagem do divino à imagem no ato da criação, como colocariam cada sujeito na posição indistinta de bailarino e ator, ator e espectador, como se cada um pudesse, por si só, consistir em um fenômeno estético.

Nas “Notas”, Carvalho também reforça um dinamismo originário, o que permite que, de fato, o mundo perdido seja constantemente reconstruído, pois surge como uma sorte de memória da qual a espécie não pode se libertar, que se manifesta desde que o homem se sinta impelido a repetir os gestos e as poses do começo, geralmente motivado pela necessidade de proteger-se diante de um perigo. Nesse processo de “eterno retorno” da origem, o homem também se torna, como para Nietzsche, uma criação estética e se relaciona com o meio pela imitação deste e de outros homens. Em “O bailado e o crime”, Carvalho retoma

um passado histórico equivalente ao do culto do herói trágico, no seio da floresta, quando o homem estabeleceria uma relação onírica com o mundo, sendo incapaz de discernir a ficção da realidade. Nesse mesmo período, posterior ao estágio solitário do “bailado do silêncio”, executado individualmente sobre as árvores, o “homem primitivo” não se baseia em preceitos morais ou cristãos, nem reconhece o crime contra o semelhante (por não distingui-lo propriamente como *outro*). Nesse mundo de sonho que é também o da simulação, o bailarino e o ator se tornam figuras equivalentes, ambos reproduzindo por meio do teatro e da dança o mundo ficcional em que vivem, e que invade, mimeticamente, o mundo aparentemente real do sujeito que os observa, o espectador:

O bailarino desenvolvendo os seus movimentos se encontra isolado dentro de um mundo imaginário inacessível às novas impressões sensoriais. A sua agitação e o seu exibicionismo teatral nada tem que ver com o mundo da consciência em redor e faz do bailarino um ator e como ator ele é a fonte dinâmica do sonho cabendo à assistência o papel de sonhador mesmo como acontece com o hipnotizado e com o homem sonhando: ambos assistem a um espetáculo. O seu mundo representa uma ilha circunscrita que não pode ser perturbada como acontece com o mundo do sonho e da hipnose e do estado crepuscular histórico (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957, p. 10).

O bailado surge no momento em que o “primitivo” solitário, em cima da árvore, movimentava-se para buscar equilíbrio movido pelo medo e pela insegurança impostos pela floresta, apenas entrevista das copas das árvores. Como vemos em “Os maleáveis bailarinos do destino”, os seus primeiros gestos surgem como mecanismos defensivos e a instabilidade de movimentos reproduziria as emoções angustiantes de um período em que o medo e o ódio tornam-se indistintos, o período do homem esquizofrênico e do “Trimestre Bobo”. Para Carvalho, esse homem solitário representa um ponto antigo na escala do desenvolvimento filogenético humano, em que o organismo dele era tão plástico que, ora se fundia ao ambiente em busca de segurança, ora reproduzia facilmente os movimentos dos animais:

Os desequilíbrios, que são expressões do homem antigo e do primitivo, possuem grande adaptabilidade às situações e grande plasticidade. Pois se assim não fosse pereceriam por falta de capacidade de adquirir sensibilidade. São eles os maleáveis bailarinos do começo e do Destino. *A plasticidade consiste em traduzir para movimentos todas as imposições do ambiente* (CARVALHO, “Os maleáveis bailarinos do destino”, 20 jul. 1958).

O ato de bailar, portanto, traz à superfície essa potência de “ser como” e faz do próprio corpo a imagem de um sonho, que já não podemos reconhecer se consiste no sonho de um Deus imaginário. Um dos rituais de que trata Aby Warburg no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, o das bonecas kachina, o procedimento de imitação dos índios *Pueblo*, do Novo México, adquire um sentido circular, na medida em que essas bonecas mascaradas representam dançarinos e são, ao mesmo tempo, reproduzidas pelos homens que se vestem como elas. Desse modo, como destaca Philippe-Alain Michaud (2004), o próprio corpo se torna uma forma de representação. Quando trata especificamente do ritual da serpente, do povoado de Walpi, Warburg resgata esse animal como o símbolo de uma conexão mágica existente entre a sua aparência e a natureza. Na cerimônia descrita por Warburg, o animal é capturado e depois utilizado para borrar o desenho da ilustração que o representa, no qual se mostra segundo a aparência de raios que indicam as chuvas desejadas pelos indígenas, num procedimento de magia imitativa. Para Warburg, as serpentes representam “santos da chuva viventes e zoomórficos” (WARBURG, in: MICHAUD, 2004, p. 47) e o culto delas já estava presente nos rituais dionisíacos, embora a característica predominante dessas festividades fosse a submissão desse animal ao sacrifício sangrento. No que concerne o ritual mencionado, Warburg destaca, nas notas escritas previamente ao ensaio e transcritas por Michaud (2004), que se interessa pela serpente porque ela, como os esquizofrênicos, funde-se magicamente ao ambiente, assumindo a cor do deserto, além de consistir em um ser que troca de pele, mas permanece, contudo, o mesmo.

Vale recordar que em 1957, em *Os homens e os jogos*, Caillois reelabora o conceito de mimetismo propondo que a estratégia de sobrevivência dos insetos consista na inscrição de uma máscara sobre o

corpo que, nos jogos humanos, se remete à simulação teatral e à mímica. Raúl Antelo, que em “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo” (2009) analisa a reflexão de Caillois nesse segundo momento, percebe que o mimetismo vincula-se à temática do poder no escritor francês e representa a singularidade desse intelectual com relação a outros do mesmo período, como Georges Bataille e Walter Benjamin. Do primeiro deles se difere por vincular o sagrado ao poder; do segundo, por compreender o mimetismo como potência viril, visto que o matriarcado de Bachoffen, defendido por Benjamin, caberia, segundo Caillois, às especulações teóricas da psicanálise. Situado durante as suas reflexões entre as reuniões do Colégio de Sociologia em Paris e o exílio em Buenos Aires, quando passou a colaborar na revista *Sur*, de Jorge Luís Borges e Victoria Ocampo, Caillois compreende que o mimetismo possa ser visto como uma força viril, situada em um contexto pós-autonomista da arte, opondo-se tanto ao poder da nação, quanto à literatura modernista, que comemora a formação nacional e lamenta o seu esquecimento. Para Caillois, portanto, a literatura nacional é substituída pela Babel (não por acaso, título da obra publicada por ele em 1978), ao passo que a mimese, coerente com um discurso da autonomia literária, é depauperada por esse mecanismo aparentemente estranho à arte, o do mimetismo:

[...] Nos estudos pioneiros sobre o louva-a-deus e o mimetismo, Caillois havia se entregado a “*rechercher ce qui émerge ou subsiste en elle* [la humanidad] *d’une plus vaste, sacrète et indestructible solidarité*” com a Ur-história, ao passo que, em *Babel*, se sentia, por outro lado, atraído e alarmado por uma trilogia funesta, o orgulho, a confusão e a consequente ruína da literatura, os quais o levavam à busca “*d’une ou de plusieurs des lois de l’économie générale du monde*”. Em outras palavras, a equação literária modernista lamentava que o *epos* nacional caísse no esquecimento. A leitura pós-literária celebrava, contudo, que assim fosse. Uma queria realizar a literatura sem suprimir a instituição, ao passo que

a outra buscava suprimir a literatura sem chegar a institucionalizá-la (ANTELO, 2009, p. 26)²²⁹.

Nesses termos, o mimetismo nos leva a pensar a reconfiguração dos Estados com o advento da Guerra Fria, como recorda Antelo, bem como o fato de que, se não há fundamento ou identidade que nos constitua, o que entra em evidência é o *processo de mudança*, a metamorfose ou, em outras palavras, uma potência que se encontra em ebulição – a de um mundo na infância, o da proto-história, antes que qualquer ideia de alteridade estivesse plenamente constituída.

Mimetismo e esquizofrenia

Retornemos, contudo, à primeira interpretação do fenômeno entomológico por Caillois, que em “Mimetismo e psicastenia lendária” demonstra que essa propriedade em que o meio invade o sujeito, ou que ele não pode impedir a ação agressiva do ambiente sobre si, poderia ser descrita como um dos sintomas da esquizofrenia²³⁰. No contexto em que é desenvolvida a primeira reflexão de Caillois sobre o mimetismo, o de ascensão dos Estados totalitários, o “primitivo” (o doente mental – o esquizofrênico, o histérico – ou o homem natural) surge na Europa à

²²⁹ “[...] En los pioneros estudios sobre la manta y el mimetismo, Caillois se había entregado a *rechercher ce qui émerge ou subsiste en elle* [la humanidad] *d’une plus vaste, sacrète et indestructible solidarité*’ con la Ur-historia, mientras que, en *Babel*, se sentía en cambio atraído y alarmado por una trilogía funesta, el orgullo, la confusión y la consecuente ruina de la literatura, lo que lo llevaban a la búsqueda *‘d’une ou de plusieurs des lois de l’économie générale du monde’*. En otras palabras, la ecuación literaria modernista lamentaba que el *epos* nacional cayese en el olvido. La lectura posliteraria celebraba, sin embargo, que así fuese. Una quería realizar la literatura sin suprimir la institución, mientras la otra buscaba suprimir la literatura sin llegar a institucionalizarla”.

²³⁰ Esse termo foi criado pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler (1857-1939) em 1911 para descrever um grupo de psicoses que Emil Kraepelin (1856-1906) havia designado com o rótulo de “demência precoce”, onde se distinguem as formas hebefrênica, catatônica e esquizofrênica. A palavra “esquizofrenia” vem do grego *σχίζω* (cindir, fender) e *φρήν* (espírito) e procura dar conta do que Bleuler designa como sintoma preponderante dessa enfermidade, a “dissociação” (LAPLANCHE, PONTALIS).

semelhança de uma mancha que nos recorda que a pureza, como o projeto de eugenia racial nazista acabou por comprovar, não se sustenta nem mesmo por meio da subjugação pela força. Carvalho, quem adotou uma postura sempre crítica dos acontecimentos na Europa contemporâneos à publicação de *O mito e o homem*, tais como a Guerra Civil Espanhola, de 1936, afirma na década de 1950 que a arte desse continente está tomada por uma tradição de beatitude e de culto ao heroísmo, bem como por um *pathos* cristão e que, por essa razão, necessita corroborar o dilaceramento da carne por meio da violência da guerra:

Querer cair de branco as fachadas de Roma deve ser considerada uma manifestação de pacifismo e talvez como uma manifestação de pureza de alma ou de infantilismo. É pacifismo não pela cor, mas sim pelo desejo de fechar as feridas da arqueologia. Esse desejo sul-americano que aparece com frequência alertadora indica uma tendência continental. O pacifismo é peculiar ao sul-americano. O sul-americano não tem tradições e por isso não está preso aos laços afetivos do passado, não está preso a um artesanato que em si tem um sentido quase erótico mesmo porque o sul-americano não possui artesanato, não está preso ao escrúpulo moral que é uma consequência da tradição. A ausência de escrúpulo moral faz com que o sul-americano seja um indivíduo malcomportado, um ser frequentemente com exuberância vulgar, às vezes sem *rastacoère*. Seria isto um futuro traço de superioridade? O escrúpulo moral é essencialmente um atributo do beato e o funcionamento da beatitude tem, como infraestrutura, o espetáculo do passado (CARVALHO, “As feridas abertas da arqueologia”, 20 jan. 1957).

Como veremos, esse aspecto patológico, presente na reflexão de Caillois sobre o mimetismo e nos textos de Flávio de Carvalho, não escapa à interpretação de Aby Warburg do ritual dos indígenas Hopi, nem às suas reflexões sobre a arte do Renascimento em grande parte dos seus ensaios, como os que compõem *A renovação da antiguidade pagã* (1932).

Nas “Notas” de Carvalho, a dança e os gestos trazem em si uma memória arcaica da espécie, mas, como gesto, borram a origem do primeiro movimento. Se num tempo distante o organismo plástico do homem se fundia ao ambiente, quando ele toma consciência do mundo ao redor e da presença do seu semelhante, formando laços sociais, os seus gestos e movimentos adquirem um sentido distinto e o corpo deixa de ser tão moldável quanto antes. Com o decorrer da história e do desenvolvimento biológico do homem, somente as crianças, os esquizofrênicos e os histéricos conservaram a capacidade de repetir os gestos do bailado primitivo: seja o de agarrar com as mãos, do criminoso, ou a atitude estática, dos loucos. Como vemos em “Vila Júlia. Sonambulismo da História”, texto da mesma série de Carvalho, somente quando a normatividade do Estado intervém, as atitudes desse bailarino “primitivo” – o roubo, o assassinato – passam a ser cooptadas e rotuladas. Dessa maneira, o bailado deixa de ser um exercício de *impolítica*²³¹ – ou seja, de uma política que já reconhece de antemão que a ambição de circunscrever uma totalidade, pertencente ao Estado, está fracassada – para tornar-se um sintoma ou anomalia, como a dança de São Guido, enfermidade que provocava movimentos espasmódicos e que se tornou uma epidemia na Idade Média (CARVALHO, “Vila Júlia. Sonambulismo da História”, 13 jan. 1957; “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957).

Outro exemplo de fracasso na tentativa de uniformidade nacional pelo Estado é o do caso do “tarantismo”, enfermidade que se torna mais recorrente no sul da Itália – é, portanto, um elemento do “gráfico cultural” dessa região, a mais pobre e marginalizada do país, onde os laços entre o catolicismo e a magia estariam ainda mais intensos. Em junho de 1959, Ernesto De Martino e um grupo de estudiosos (Giovanni Jervis, Letzia Jervis-Comba, Diego Carpitell, Amalia Signorelli e Vitoria de Palma) partem para Península Salentina, em Apúlia, para observarem o fenômeno do tarantismo e escrevem as considerações que resultam no livro *A terra do remorso (La terra del remorso)*²³². Tal

²³¹ Para melhor compreender a noção de *impolítico* apresentada acima, ver o ensaio “O *impolítico* nietzscheano” de Massimo Cacciari (em *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*. Trad. Mónica B. Cragnolini e Ana Paternostro. Buenos Aires: Biblos, 1994). Esposito também elabora essa noção em *Categorias do impolítico* (1988).

²³² O livro foi publicado em 1961 e traduzido ao inglês em 2005. É a segunda obra de Ernesto De Martino vertida para essa língua, a outra é *O mundo mágico*,

título se refere à simulação e à reincidência do trauma ou de seus sintomas pelos doentes, pois *rimòrso* – expressão italiana, pode tanto significar remorso (referindo-se ao fato das crises serem estimuladas por situações traumáticas) e como ser mordido novamente (*re-morsi*).

Flávio de Carvalho que, como sabemos, possuía grande afinidade com a cultura italiana, possivelmente não ignorava que a tarantela, dança italiana executada especialmente no sul do país, deriva etimologicamente de tarântula, o inseto que não fortuitamente nos evoca uma figura informe, uma imagem de quase fluidez – ou de plasticidade – como a do cuspe e a do “bailarino sem destino” de Flávio de Carvalho²³³. Era essa a dança representada no sul da Itália pelos doentes de uma enfermidade que até o momento não havia encontrado uma explicação única pela medicina, mas que se supunha originar-se de picadas de tarântulas. Os *tarantati* (assim eram designados esses doentes) dançavam a tarantela como parte do processo de cura, que envolvia música, o uso de vestimentas e de fitas coloridas. Desse modo,

publicado como *Primitive magic: the psychic powers of shamans and sorcerers*. Até o momento não encontramos obras desse autor em língua portuguesa.

²³³ No verbete sobre o “informe”, parte do dicionário crítico da revista *Documents*, Georges Bataille define essa propriedade da seguinte maneira: “Um dicionário começará a partir do momento que não trouxer o sentido das palavras, mas as funções destas. Portanto, *informe* não é somente um adjetivo que contém dado sentido, mas um termo que serve para decair as coisas, exigindo geralmente que tudo tenha a sua forma. Aquilo que ele designa não possui qualquer direito e é esmagado em qualquer lugar, *como uma aranha ou uma minhoca*. Na verdade, para os acadêmicos ficarem contentes seria necessário que o universo passasse a ter uma forma. Toda a filosofia não tem nenhum outro objetivo: é uma questão de dar um hábito a quem é um hábito matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se parece com nada e que é somente algo *informe* é o mesmo que dizer que o universo é algo *como uma aranha ou um cuspe*” (BATAILLE, 1929 c, p. 382). [“Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il désigne n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout *comme une araignée ou un ver de terre*. Il faudrait en effet pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but: il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemblé à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose *comme une araignée ou un crachat*”].

os *tarantati* aparecem como as figurações de um elemento informe, que resistem tanto a uma classificação clara da enfermidade, como a uma definição precisa dos seus limites humanos, pois dentro do caráter não específico dos sintomas está esse gosto inusitado pela dança, um delírio que os metamorfoseia, diante do público, em aranhas saltadoras. Além disso, a dificuldade de um diagnóstico exato se deve ao fato de os *tarantati* simularem, periodicamente, os sintomas de doenças diversas, de onde resulta a conclusão dos autores de *A terra do remorso* de que se trata, na realidade, de um “mal da cultura”.

Nos casos observados, a primeira crise estava geralmente associada a um evento marcante na vida dos enfermos – como a perda de um ente querido, o abandono por um ser amado, a rejeição familiar, a entrada na puberdade – que coincidia com o acontecimento da primeira mordida. A partir desse evento, os doentes eram tomados por sintomas como sentimentos de prostração e de angústia, agitação psicomotora, falhas no aparato sensorial, dificuldade de manter-se em pé, náusea e câibras estomacais, além do crescimento do apetite sexual. Notadamente, alguns dos enfermos observaram, ainda, coceira intensa nos pés e nas mãos, que poderia ser aliviada pela dança. Para apaziguarem o próprio sofrimento, dirigiam-se à comuna da Galantina, região considerada imune ao tarantismo, para executarem as suas *performances* que reproduziam, por vezes, sons e movimentos similares aos dos animais que lhes teriam supostamente provocado a doença, na maior parte das vezes uma aranha, uma cobra ou um escorpião, como vemos pelo depoimento do jesuíta Athanasius Kirsher em *Magnes*, transcrito em *A terra do remorso*:

O mais surpreendente é que, graças a certa semelhança natural, [o veneno *taranta*] provoca a mesma reação em um homem e na *taranta*... Assim como o veneno, estimulado pela música, faz com que o homem dance através de uma excitação contínua dos seus músculos, o mesmo ocorre na *taranta*. [...] Primeiro, a *taranta* não dá nenhum sinal de movimentar-se ao som do violão, mas assim que o músico começava a tocar a música em harmonia com o humor dela, a pequena besta não apenas agia como se estivesse dançando, pulando com as pernas e sacudindo o corpo, mas até dançava de fato, seguindo o tempo. E se o músico parasse de tocar, a pequena besta

também interrompia a dança (KIRSHER *apud* DE MARTINO, 2005, p. 95-96)²³⁴.

Na sua série, Carvalho capta na dança uma potência que oscila entre o sintoma e a criminalidade, que certamente impediria que o bailarino do mundo perdido pudesse inserir-se na sociedade, como os *tarantati* da península itálica. Em “O bailado e o crime” (14 abr. 1957), o autor nos recorda de que o psiquiatra e antropólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) acreditava que o gosto excessivo pela dança significava um indício de criminalidade. Lombroso, autor de *Gênio e loucura* (*Genio e follia*, 1896), defendia a tese de que os criminosos pertenciam a um tipo antropológico distinto, caracterizado por atavismo, degeneração e estigmas físicos e mentais específicos. No livro acima mencionado analisou as produções de 107 pacientes que desenhavam e pintavam, sendo o primeiro a estabelecer a relação entre os doentes mentais e o homem “primitivo”.

Entre os modernos europeus, podemos citar o interesse em difundir essa analogia por artistas como Paul Klee (1879-1940), Max Ernst (1891-1976) e Jean Dubuffet (1901-1985), apenas para mencionar alguns exemplos. Esses artistas compartilharam o interesse pelas recentes descobertas de Sigmund Freud sobre a esquizofrenia e pelos estudos no campo da arte e da psiquiatria que se basearam, parcialmente, no discurso da degeneração instituído por Lombroso. Os três conheceram o livro do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn *Introdução à produção de imagens dos doentes mentais* (*Bildnerlei der Geisteskranken*, de 1922)²³⁵, uma coletânea de obras de doentes,

²³⁴ “What provokes great amazement is the fact that for a certain resemblance of nature, [*taranta* poison] arouses the same reaction in man and in the *taranta*... As the poison stimulated by the music drives the man to dance through the continuous excitation of his muscles, it does likewise in the *taranta*. [...] At first, the *taranta* did not give any sign of moving to the sound of the guitar, but as soon as the musician began to play music in harmony with its humor, the little beast not only acted as though it were dancing by jumping on its legs and shaking its body, but it even danced in earnest, in keeping with the tempo. And if the musician ceased playing, the little beast also suspended its dance [...]” (KIRSHER *apud* DE MARTINO, 2005, p. 95-96)

²³⁵ O livro de Prinzhorn inspirou a publicação de *A expressão artística nos alienados*, pelo médico psiquiatra Osório César a partir da observação das obras de pacientes do Hospital do Juqueri, em São Paulo. É importante mencionar que Osório César organizou com Carvalho o “Mês da criança e dos loucos”, que

internos da clínica psiquiátrica de Heidelberg, que dilacerou a ideia de representação de que os artistas mencionados se valiam até aquele momento. Para Paul Klee, a criança, o louco e o “selvagem” ocupariam um lugar entre o mundo real e o que os sentidos podem captar, e já não reproduzem os objetos que encontramos na realidade, mas procuram *tornar visível* o próprio hiato que ocupam, esclarece Klee em seu “Credo criativo” (1920). Segundo Hal Foster (2004), Jean Dubuffet, um dos criadores da Companhia de Arte Bruta em 1948, que reunia com esse rótulo a arte das crianças, dos loucos e a *naïve* ou a folclórica, via na arte dos loucos uma possibilidade de redenção transgressiva (e não simplesmente formal ou espiritual, como nos casos de Prinzhorn e de Klee, respectivamente).

No entanto, é um equívoco acreditar que a arte dos loucos se oponha ao mundo “civilizado”, como Hal Foster esclarece em *Deuses protéticos* (*Prosthetic gods*, 2004), pois ela reflete uma ordem simbólica que está *per se* faturada e que procura recompor-se, embora sem sucesso. Por essa razão, a melhor alternativa vanguardista, possivelmente, seja a da mímica Dadá, praticada, por exemplo, por Hugo Ball e por Max Ernst, e, com alguma semelhança, por Flávio de Carvalho. Esses artistas encontram na pantomima e nas *performances* um modo de criar atuações sem finalidade própria, sem constituir uma obra concreta, que desfazem o princípio modernista de se reconstituir uma identidade e de recuperar uma concepção de “primitivo” no passado.

Para Carvalho, as sobrevivências do bailarino do começo – a criança, o criminoso e o louco – ainda conservam a insubordinação à ordem social. Nesses termos, o “primitivo” pode se apresentar como uma sorte de “falha” no desenvolvimento humano que não pôde ser apreendida pela escala evolutiva, como um “sonambulismo da História”. Por outro lado, o proto-homem de Flávio de Carvalho consiste em um tipo humano que antecede qualquer forma de organização social que possa se opor à existência dele. Não nos esqueçamos de que ele é um bailarino, um ator solitário, porque a própria solidão consiste na condição para que se possa viver em sociedade, para ponderar sobre o que há de melhor no outro e se apropriar dessas características em uma

aconteceu no Clube dos Artistas Modernos em 1933, evento que previa um ciclo de palestras, bem como a exibição de obras infantis e dos artistas internos do Juqueri. Carvalho trata do intuito da exposição no texto publicado na revista *Rumo* naquele mesmo ano (SANGIRARDI JUNIOR, 1985; LEITE, 1994).

atitude metamórfica²³⁶. O pré-homem (ou não seria esse exatamente um protótipo de homem para o futuro?) está no mundo como mais um elemento que não se distingue do caos originário, como se a forma e a força não pudessem, ainda, serem concebidas como elementos distintos. Além disso, os retornos possíveis desse homem “originário” no presente fazem parte das “anormalidades” da ordem social (o esquizofrênico, o criminoso e o histérico, por exemplo), mas não deixam de manifestar-se como produtos da cultura: são os bailarinos espanhóis da *seguidilla* e do fandango, o capoeirista brasileiro.

A loucura possibilita os nascimentos diversos do velho homem, mas é também um sinônimo de liberdade, como vemos na defesa das teses das “Notas” no congresso “Homem e civilização: controle do cérebro” por Flávio de Carvalho. Segundo ele, essa condição marginal da loucura é uma liberdade involuntariamente obtida, posto remeter a um começo onde as hierarquias ainda não estariam estabelecidas entre os homens e nem a presença do chefe – ou do Estado – teria sido reconhecida pelo grupo²³⁷. Para o autor, qualquer forma de controle é

²³⁶ Quem nos ensina isso, naturalmente, é Friedrich Nietzsche, não somente um filósofo que se debruça sobre a solidão, como também uma figura que viveu solitariamente, pois acreditou em e defendeu o isolamento como condição para que o pensamento se elabore. Por isso o herói Zarathustra se retirava em longas caminhadas ou abrigava-se nas montanhas por períodos infundáveis na companhia de animais selvagens, e Nietzsche defende em *A gaia ciência* que reforçar as boas características dos indivíduos pode facilitar a convivência em sociedade.

²³⁷ Quando a plateia pergunta à mesa de discussão composta por Joseph Szigeti (músico sueco), William H. Whyte (escritor) e Flávio de Carvalho, se os estados totalitários do passado e do presente influenciavam a criatividade artística, Carvalho dá a seguinte resposta: “Creio que o controle estabelecido pela sociedade e pelo governo, bem como outras formas de controle, seja contra a criatividade. Se o controle vai longe demais, a criatividade será completamente tirada de circulação. Ela surge, e quando surge é algo vindo bem do fundo da evolução; não tem nada a ver com a civilização. É verdade que a civilização é o que cria, embora dependa da criatividade. Não é por meio do mecanismo regular da civilização, mas porque o mecanismo da civilização é o mecanismo da repetição que estabelece e fortalece a consciência, e a consciência afeta a criação” (in: WILSON, 1963, p. 345). [“I think that the controls established by society and government and other forms of control are against creativity. If control goes too far, creativity will be stamped out completely from circulation. It appears, and when it does appear it is something coming from the very depth of evolution; it has nothing to do with civilization. It is true that civilization is

contra a criatividade, ao passo que esse estágio primário, no qual a plasticidade é a característica principal da espécie, é buscado por ele com o intuito de devolver à arte a possibilidade de renovação.

Apoiado no psiquiatra francês Maurice Dide (1873 – 1944), Flávio de Carvalho sustenta a ideia de que a histeria se caracteriza pela simulação das emoções e pelos movimentos espasmódicos e de contratura muscular, que levariam o histérico a um estágio entre a vigília e o sono semelhante ao da hipnose e ao estágio em que vivia o bailarino da infância do mundo (“O bailado e o crime”, 14 abr. 1957). Para o artista brasileiro, o louco reproduz o bailado do começo ora histericamente, por meio da rigidez cataléptica dos membros e dos seus movimentos desordenados, ora esquizofrenicamente, com a paralisia catatônica e a simulação da morte, repetida também pela criança em sono profundo. Nas “Notas”, essas duas enfermidades anunciam – e coexistem com – as danças da civilização. Isso significaria, para o autor, um indício da antiguidade de danças como a seguidilha e o fandango, mas também da valsa vienense, do samba e da capoeira de Angola²³⁸:

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuésca que ocorre na pausa repentina do Fandango e na *Seguidilla* é de natureza histérica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a *Seguidilla* são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede ao anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da *Seguidilla* e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo

that which creates, although it depends on creativity. This is not through the normal mechanism of civilization, but because the mechanism of civilization is the mechanism of repetition, the mechanism which establishes and strengthens consciousness, and consciousness affects creation”]. Agradeço a Rui Moreira Leite por ter me permitido consultar o volume que lhe pertence dos Anais do Congresso.

²³⁸ Carvalho fala sobre a capoeira de angola em “A idade da fome. O Bailado do Silêncio” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 de jul. 1962).

do homem? (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957).

A partir dessa passagem sobre as danças espanholas – a seguidilha²³⁹, o fandango²⁴⁰ – Carvalho se mostra consciente de que a interrupção do movimento presente nelas já não permite que a dança seja meramente concebida como a repetição indiscernível de poses, mas também se caracteriza pela intermitência que a aproxima do cinema, uma arte da montagem, e de uma literatura “cacofônica” (DIDI-HUBERMAN, 2008). Por isso ele prossegue o fragmento citado

²³⁹ A *seguidilla* é uma dança de origem espanhola-moura e o seu nome deriva das expressões *segedehiyya* (entrada do povo) e *seggedeh* (assento, referindo-se ao estrado onde se sentam o sheik e o mulá). Equivalente à “padovana” cristã e à *polonaise* russo-polonesa, é uma dança cerimonial de entrada. Considerada uma dança andaluza, possui diferentes versões ao longo de toda a Espanha; é dançada em pares ou em grupos de casais com castanholas, com uma música em tempo de $\frac{3}{4}$ ou de $\frac{3}{8}$. Regionalmente, leva nomes que dizem respeito à sua localidade, como as *seguidillas sevillanas*, além das mencionadas *malaguenas*. Os quatro principais estilos, no entanto, são as *seguidillas manchegas* (vivas e alegres), as *boleras* (caracterizadas por movimentos lentos e momentos de fixidez), as *gitanas* (dança cigana lenta e sentimental) e as *toleadas* (caracterizada pelo vigor) (RAFFE, 1975).

²⁴⁰ O fandango é uma dança espanhola performatizada por duas pessoas em passos ligeiros, em um tempo de $\frac{3}{4}$ ou $\frac{6}{8}$. Possivelmente de origem árabe, a sua primeira menção na Espanha ocorre no início do século XVIII. As principais variações são encontradas na região da Andaluzia e levam os nomes de suas cidades, como *malaguenas*, de Málaga, e *rondeñas*, de Ronda (ibid.). De acordo com Mário de Andrade no *Dicionário musical brasileiro* (1989), o fandango também é um nome genérico que se refere a diversas danças de São Paulo, do Paraná e do Rio Grande do Sul, também podendo ser designado como “baile popular”. O sapateado é uma característica comum a essas danças; Andrade cita como exemplos as seguintes manifestações regionais: Anu, Bambaquerê, Benzinho, Amor, Cará, Choro, Chico-puxado, Chico-de-roda, Dandão, Faxineira, Feliz-meu-bem, Ilha Graciana, João Fernandes, etc. O autor também menciona a origem árabe dessa dança espanhola, “de movimento ternário e andamento alegre”. São destacados do *Ensaio sobre a música brasileira* seis fandangos, colhidos na Cananeia, dançados aos pares, majoritariamente em ritmo binário. Cada dança segue uma coreografia especial, distinguindo-se os “fandangos batidos”, com sapateado obrigatório, e os “bailados”, em que o bate-pé é proibido por ser menos “refinado”. O verbete de Mário de Andrade também nos esclarece que, no Nordeste, “meter fandango” é “espaldeirar” (bater com espada) (ANDRADE, 1989, p. 215-219).

afirmando que, sem a “simulação da morte”, “o plágio mimético continuaria se multiplicando ‘ao infinito’ com desdobramento de imagens, iguais e indistinguíveis” (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957). Dessa maneira, o autor demonstra uma concepção de dança que se assemelha à reprodução no espaço do fenômeno da dissonância musical, que podemos compreender como uma forma “não arranjada” e inconsciente, já que ocorre antes da formação precisa da melodia. A dissonância se expressa no movimento por meio de falhas coreográficas e do descontrole motor, segundo a definição do autor no ensaio “A pintura do som e a música do espaço”, conferência de 1935²⁴¹:

A dissonância, que corresponde até certo ponto à cacofonia em literatura, me parece que pertence mais a um inconsciente mais remoto que o inconsciente da melodia e está, creio, atrás da melodia, antes da melodia, isto é, forma o fundo do inconsciente, do “não arranjado”, é mais um produto do arranjado do raciocínio e está mais do lado da harmonia (CARVALHO, in: LEITE, 2010, p. 55).

Portanto, a dissonância é um saber do inconsciente, como um delírio dionisíaco ou uma fuga da métrica musical – um modo de inserir-se fora da norma do Estado e da República, que somente poderia compreender a pureza da arte, a separação desta com relação à filosofia, embora ambas estivessem envolvidas em reproduzir ou produzir *efeitos* de verdades, respectivamente (CACCIARI, 2000).

O historiador da arte alemão Aby Warburg procurara, no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, colocar em questão o valor da pureza na arte perscrutando a presença de um vestígio patológico na ordem da representação e de um tempo híbrido. Entre os anos de 1894 e 1896, Warburg partiu de Hamburgo, na Alemanha, para os Estados Unidos, prolongando a sua estadia no país para empreender uma jornada etnográfica pelos estados do Colorado, Arizona e do Novo México, que narra no ensaio mencionado. Como vimos, esse texto é apresentado pela

²⁴¹ O texto é publicado pela primeira vez na revista *Clima*, em 1941 e reproduzido em 2010 por Rui Moreira Leite no catálogo da exposição de Flávio de Carvalho.

primeira vez em forma de conferência no sanatório de Kreuzlingen, onde fora interno de Ludwig Binswanger (1881-1966), com o diagnóstico, justamente, de esquizofrenia.

Como Flávio de Carvalho (nos primeiros textos das “Notas”²⁴²) e Walter Benjamin (em *Origem do drama Barroco alemão*, 1925), Aby Warburg interessava-se pelo barroco como um período estético em que a história manifestava toda a sua intensidade, consistindo, por definição, na passagem da Antiguidade à Era Moderna. Em seu ensaio “Dürer e a antiguidade italiana” (1905), o autor caracteriza a arte desse período pela violência do *pathos* deturpador dos gestos, das expressões faciais que encontra o clímax em *Laocoonte*. Essa característica demarca a sua percepção da renascença como uma etapa transitória, aspecto que atribui ao barroco, e contraria a ideia de que a arte de herança clássica estivesse tomada pelo que denomina de “grandiosidade tranquila”. Vale recordar, ainda, que Warburg trata no ensaio sobre o ritual da serpente do *Laocoonte*, que para ele torna-se representativo do pessimismo trágico, visto essa obra remeter à morte do pai como símbolo da paixão, comentário no qual vemos não somente um eco da antiguidade, como também do cristianismo e do totemismo pagão. Seja no ensaio de 1905 ou bem mais adiante, em 1923, vemos que os estilos também se caracterizam por representarem momentos nos quais a história atravessa as formas estéticas:

Essa vaga conclusão pode adaptar-se ao diletantismo do culto do herói, podendo ser poupada pelo trabalho mínimo de perseguir as obras de grandes indivíduos até as suas fontes. Entretanto, isso obscurece uma questão de estilo que é bem mais abrangente, embora até agora pouco formulada: as trocas da cultura artística no século quinze, entre passado e presente e entre norte e sul. Esse processo não apenas proporciona um entendimento mais claro da renascença inicial como uma categoria universal da civilização europeia, como expõe certos fenômenos, até agora não percebidos, que lançam uma luz mais geral

²⁴² “O culto do herói, o Gótico e o Barroco” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1957); “As forças fundamentais do destino histórico” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1957); “A floresta e o Gótico” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1957).

sobre a circulação e a troca das formas expressivas na arte (WARBURG, 1999, p. 558)²⁴³.

Se a hipótese de que o ensaio sobre o ritual da serpente é uma recapitulação do trabalho anterior de Warburg, e de que a sua interpretação dos rituais dos indígenas norte-americanos permite uma releitura da renascença, seria correto afirmar que o historiador alemão busca, por conseguinte, uma revitalização do pensamento mágico e do *pathos* (ou mesmo do sintoma) na arte e na cultura do Renascimento (BURUCÚA, 2002).

No ensaio de 1923, Warburg percebe nos indígenas norte-americanos a influência sofrida pelos missionários espanhóis, o que também os insere no intervalo entre a magia e a técnica (ou a lógica) e, portanto, entre a afirmação mágica distância/ligação entre os corpos e a redução dessa separação pela tecnologia. Contudo, embora haja uma proximidade com a civilização – por meio do uso de roupas comuns, do telégrafo, da eletricidade e das moradias sedentárias – a magia fantástica desses indígenas representa uma enfermidade aos olhos dos europeus. Já para Warburg, que nela encontra o poder de cura e que, com o seu relato procura receber alta do sanatório, consiste em um sinônimo de liberdade, não fortuitamente definida pelo historiador como uma característica do sintoma da esquizofrenia:

A nossos olhos, esta combinação entre magia fantástica e sóbria funcionalidade parece um sintoma de excisão; para o índio, por outro lado, isto não resulta em nada esquizofrênico, senão totalmente o contrário: é a experiência libertadora de poder estabelecer *uma relação encorpada entre*

²⁴³ “Some such rough conclusion may suit hero-worship dilettantism, may spare it the minute labor of pursuing the work of great individuals to its sources, but this obscures a question of style that is far wider, though hitherto barely formulated: the interchange of artistic culture in the fifteenth century, between past and present and between North and South. Not only does this process afford a clearer understanding of the early Renaissance as a universal category of European civilization: it lays bare certain phenomena, hitherto unnoticed, that cast a more general light on the circulation and exchange of expressive forms in art”.

o ser humano e o mundo circundante
(WARBURG, 2004, p. 11 – grifo nosso)²⁴⁴.

Aby Warburg, judeu, possivelmente tenha tido a sua integridade psicológica afetada pelo próprio contexto em que vivia. Embora as causas de sua enfermidade sejam ainda obscuras, no epílogo da tradução ao espanhol do “Ensaio sobre o ritual da serpente”, Ulrich Raulff sustenta a tese de que o historiador teria sofrido os efeitos da Primeira Grande Guerra, que alterou o sistema político da Alemanha, demarcando a passagem da monarquia do Kaiser Guilherme, apoiada por Warburg, ao período de antissemitismo que culminou com o nazismo.

Para além desses acontecimentos e da própria enfermidade de Warburg que, como vimos, permitem a inscrição do seu gesto autoral na análise das danças rituais, devemos reforçar o fato de que as suas considerações etnográficas vêm acompanhadas por uma leitura sobre a história na qual o passado se inscreve como impressão e resíduo. Esse vestígio pode ser o do próprio autor ou mesmo o deixado em sua memória, ao buscar nas imagens recolhidas na viagem a reconstrução dos acontecimentos que antecederam em 25 anos a conferência apresentada. Isso permite que Warburg analise cada fato cultural como um composto de épocas heterogêneas, no qual coexistem um tempo distante e imemorial, o da arte clássica, e o presente “primitivo” pagão. Tal heterogeneidade já se indica de antemão pela epígrafe inicial do ensaio, onde lemos “Como ensina um velho livro, Atenas e Oraibi²⁴⁵ são parentes”²⁴⁶ (WARBURG, 2005, s. p.).

Além disso, a compreensão desse ensaio não pode separar-se do fato de situar-se, instavelmente, em um contexto político que projeta um intuito de hegemonia racial e que, esteticamente, privilegia uma arte de aspiração clássica em detrimento das incursões de artistas modernos por um primitivismo atrelado à descoberta da arte de doentes mentais. Nesse momento, os modernos são execrados com a qualificação de produzirem

²⁴⁴ “A nosotros, esta combinación de magia fantástica y sobria funcionalidad nos parece un síntoma de escisión; para el indio, sin embargo, esto no resulta para nada esquizofrénico, sino todo lo contrario: *es la experiencia liberadora de poder establecer una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante*”.

²⁴⁵ Nome de um dos povoados visitados por Warburg nos Estados Unidos, bem como da deusa cultuada pelos seus habitantes.

²⁴⁶ “*Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes*”.

uma arte “degenerada”. Com esse intuito, por exemplo, realizou-se na Alemanha no ano de 1937 a exposição intitulada “A arte degenerada”, organizada pelo médico psiquiatra Carl Schneider, que justapunha as obras de artistas como Paul Klee às de artistas loucos, bem como a fotografias dos doentes, antigos pacientes de Schneider. O intuito dessa exposição seria o de demonstrar que esses corpos deformados pela enfermidade supostamente recordariam as formas das pinturas modernas (cf. FOSTER, 2004).

De acordo com a leitura do cubismo por Carl Einstein, essa vanguarda se propõe a fazer uma revisão do figurativismo realista por meio do que ele designa como uma “figuração alucinatória”. No caso desse movimento, essa mudança é proposta especialmente por meio do contato de artistas como Pablo Picasso com os ídolos africanos. Essa nova forma de representação transforma a disposição usual dos objetos na tela de pintura, ao justapor as diversas dimensões em um mesmo plano, deixando de reproduzir a realidade e a integridades das formas e de referir-se a uma substância transcendental²⁴⁷. Em outras palavras, o que Carl Einstein afirma é que a proposta do cubismo é a de uma arte do contato, que privilegia a coexistência de formas e de tempos distintos e valoriza sentidos como o tato, em detrimento da visão e da reprodução de uma semelhança metafórica. Esses aspectos dessa estética aproximavam-se de uma leitura do primitivismo semelhante à de Flávio de Carvalho, além dos intelectuais entrevistados por ele nos anos 1930,

²⁴⁷ Como vemos na seguinte afirmação de Carl Einstein em “Pablo Picasso. Alguns quadros de 1928” (“Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928”), publicado na revista *Documents* em 1929: “Nada em comum com as imagens metafóricas: não se trata mais de alegorias da realidade. Nenhuma verificação é possível: os elementos imaginários não adaptados são inverificáveis. Esquecemos a convenção da realidade, deixada em outra parte, como objeto de uma verdadeira adoração, na mesma categoria que uma substância transcendental [...]” (EINSTEIN, 1929 a, p. 35). [“Rien de commun avec les images métaphoriques : il n’est plus question d’allégories de la réalité. Aucune vérification n’est possible: les éléments imaginaires non adaptés sont invérifiables. On a oublié la convention de la réalité, restée ailleurs l’objet d’une véritable adoration, au même titre qu’une substance transcendante [...]”]. O autor publicou outros ensaios que refletem a sua concepção de cubismo na revista *Documents*, tais como os “Aforismos metódicos” (publicado também no volume 1), em que defende que a imagem se sustente na decadência da representação naturalista e que o quadro manifeste um confronto psicológico, no qual procura escapar do desvanecimento.

André Breton e Tristan Tzara, colecionadores de ídolos africanos produzidos, como o artista brasileiro reforçara, com a obliteração do olhar pela escuridão das cavernas²⁴⁸.

Como fruto não somente do seu contato com esses artistas europeus, mas também das pesquisas na psicanálise e na antropologia, Carvalho aproxima a arte dos “selvagens” da arte dos artistas loucos e infantis em “A única arte que presta é a anormal”. Esses três tipos evocam, para o autor, uma liberdade anárquica, visto criarem formas de expressão que se libertam dos dogmas acadêmicos recusados por ele, impostos pelas “embrutecidas” escolas de belas artes. Para Carvalho, o “selvagem” representa a mesma insubmissão aos mestres acadêmicos que o artista louco, apontando para uma arte que se distancia de uma reprodução realista ou fotográfica do modelo:

A arte do selvagem é forte e cheia de valor e de beleza porque possui frequentemente algumas das maiores anomalias da alma. [...] Ou ele é ritualista e psiconevrótico ou ele labora com sentimentos profundos, transmitidos pelo tato, é anárquico e polianômalo. O produto do seu trabalho é uma coisa psíquica e marcada pela impureza da alma, foge completamente a qualquer noção fotográfica: não é um problema luminoso. Observamos a esse propósito que o escultor africano trabalha no escuro da palhoça, transmitindo as suas emoções mais fortes pelo tato, e não enxergando a sua obra (CARVALHO in: MATTAR, 1999, p. 72-73).

Como sabemos, essa dimensão “psiconevrótica” que Carvalho evoca na arte primitiva está presente nas definições das vanguardas europeias feitas por ele nos anos 1930 (em “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”, 1937, mas também em *Os ossos do mundo*) em função do tratamento dado às “feridas”. Para ele, a atitude expressionista se caracteriza pelo esforço de “manter a carne à mostra”, ao passo que a atitude surrealista seria a de encobri-la com um paliativo. Em outras palavras, a “ferida” – ou o *pathos* – determina, desde os

²⁴⁸ Refiro-me à seguinte entrevista: “Uma nova forma poética: uma conversa com Tristan Tzara” (*Diário de São Paulo*, 27 ago. 1935), transcrita por Rui Moreira Leite no catálogo da exposição de 2010. A entrevista com André Breton foi citada na introdução desta tese.

escritos iniciais de Carvalho, o vínculo entre o trauma e a sugestão de um começo que está desatrelado de uma noção de “tempo cronológico”, pois atua em função da necessidade²⁴⁹.

Publicadas em fins dos anos 1950, as “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” aparentemente retomam o modernismo brasileiro em um momento em que as incursões primitivistas dessa vanguarda e das europeias soariam como fora de época e de lugar. Nesse momento, o abstracionismo torna-se o movimento de vanguarda predominante no cenário internacional e se dissemina por meio da defesa desse movimento pelo crítico norte-americano Clement Greenberg. Greenberg, autor do famoso ensaio “Vanguarda e kitsch” (1939) define os rumos da arte norte-americana a partir dos anos 1940, com os textos publicados em volumes como *Arte e cultura* e na antologia brasileira *Clement Greenberg e o debate crítico*. Esse crítico assumia uma atitude apologética e ortodoxa diante da arte, ligando-a diretamente a um modelo evolutivo da História e à filosofia hegeliana. A sua perspectiva que beirava o formalismo, apontava a direção da arte para os seus próprios meios e técnicas, constituindo, dessa forma, uma história que eliminava as suas contradições e assumia uma busca por um grau zero de pureza absoluta que, na pintura, estaria representado pela planeidade e pelos procedimentos estéticos de artistas como Jackson Pollock²⁵⁰.

²⁴⁹ Dessa maneira, em “As ruínas do mundo”, capítulo de *Os ossos do mundo*, Flávio de Carvalho percebe que essa dimensão de tempo anacrônica caracteriza a atitude arqueológica da pintura moderna “A pintura não-naturalista, e particularmente as pinturas expressionistas, super-realistas e abstracionistas, são exemplos berrantes da existência de uma ‘atmosfera’ não mensurável pela física moderna. Essas pinturas possuem as recordações mais dramáticas da alma do homem; *estão completamente fora da ideia cronológica de tempo*, as formas pintadas são animistas, e possuem tão grande carga de sugestibilidade, que vivem e pensam como tudo mais. *São formas que pertencem à morfologia dos resíduos mais remotos do mundo, dos resíduos de mundos perdidos*, daqueles que só o fundo da alma e uma intensa elaboração poética da natureza podem recordar” (CARVALHO, 2005, p. 44 – grifo nosso).

²⁵⁰ Em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999), Antoine Compagnon trata do papel de Greenberg ao ditar os rumos da arte moderna após Nova Iorque ter se tornado o centro cultural nos anos 1940, posição antes ocupada por Paris. É ele quem aponta a busca do grau zero pelo crítico norte-americano: “A história da arte moderna será narrada como a busca do grau zero e da pureza absoluta. Para a pintura, cujo *meio* é a superfície, a evolução far-se-á no sentido do

Flávio de Carvalho discutira em seus ensaios sobre as vanguardas modernas a busca da escultura abstracionista pelo que ele denominara de “ovo primordial” (ou seja, o grau zero da arte) e a tentativa dessa estética de operar uma limpeza das “psiconevroses”, uma purificação das “imundícies inconscientes” por meio da pintura²⁵¹. Embora tenha promovido a vinda de artistas abstracionistas franceses e ingleses ao Brasil para os Salões de Maio (como Jean Hélion e Ben Nicholson), ele mesmo não demonstrou grande afinidade com essa estética em sua pintura. Por essa razão, nesse contexto em que críticos brasileiros como Mário Pedrosa, herdeiro do pensamento de Clement Greenberg no Brasil, caracterizam Flávio de Carvalho como “diletante de talento”

achatamento, da justaposição dos planos, em oposição à superposição das camadas. O princípio heroico do modernismo consiste em afastar sempre para mais longe as colunas de Hércules, e o que Greenberg chama de planeidade seria a verdade da pintura. A pureza e a essência são, pois, para a pintura, as categorias da narrativa ortodoxa, da mesma forma que o são para a poesia, na opinião de Friedrich” (COMPAGNON, 1999, p. 52).

²⁵¹ Para Jean Hélion, entrevistado por Flávio de Carvalho em 1935, a escultura abstracionista de artistas como Constantin Brâncusi, Jean Arp e Alberto Giacometti almejava a plenitude da forma e investigaria a existência de um “ovo primordial” em cada peça. Segundo ele, faltaria a esses artistas, no entanto, a combinação entre esse ovo e o “pássaro”, o único elemento que seria capaz de “levantar voo” e então dominar o espaço aéreo. (A entrevista foi publicada pela primeira vez no *Diário de São Paulo*, em 13 de outubro de 1935 e transcrita por Rui Moreira Leite no catálogo da exposição de Flávio em 2010). O entrevistador retoma essa concepção de “ovo primordial” na reflexão sobre as vanguardas internacionais em “O berço da força poética”, capítulo de *Os ossos do mundo*. Por sua vez, Flávio de Carvalho reforça uma posição anti-surrealista e anti-expressionista por parte dos artistas vinculados ao abstracionismo na conferência “Os aspectos psicológico e mórbido da arte moderna”, já citada no capítulo anterior desta tese: “O abstracionista até sente náusea por essa espécie de arte: não são arqueólogos, mas sim de preferência sonhadores, num estado de vigia. Pelo pensamento eles alcançam a meta da purificação. Não praticam a contemplação. A sua nevrose não é uma de emendar as ruínas e a angústia da espécie, como no caso surrealista, mas é mais uma nevrose de penetração com uma chave. Não há massacres. Eles humanizam os símbolos de equilíbrio, os vetores e as forças, os elementos das forças matemáticas e das forças geométricas. O *processus* de inspiração e de sugestibilidade funciona de fora para dentro” (CARVALHO, in: LEITE, 2010, p. 61).

(TOLEDO, 1994, p. 548)²⁵², o foco se lança aos artistas abstracionistas e concretistas e Flávio de Carvalho tem os seus trabalhos excluídos da Bienal de São Paulo, de 1957²⁵³.

Crítico das instituições acadêmicas como sempre se mostrou, possivelmente o seu empenho de realizar uma jornada “psicoetnográfica” nessa série de escritos, uma genealogia da própria arte nesse mundo em formação, seja condizente com a sua postura, por vezes marginal, com relação a instituições como a Bienal. No entanto, a aparente retomada do primitivismo modernista por Flávio de Carvalho nesse momento se oferece apenas como a repetição de um gesto, que já não é movido pela mesma finalidade desse movimento de outrora, quando o “primitivo” aparece como o grau zero da nossa história, mas que se insere em uma leitura mais ampla da modernidade, vinculada ao pensamento nietzscheano, segundo a qual nenhum momento é puro e a identidade se constitui somente como relação.

²⁵² Podemos apontar mais uma afinidade, nesse sentido, entre o artista Flávio de Carvalho e a escultora Maria Martins, que recebera comentários restritivos às suas obras tanto de Clement Greenberg (na resenha de 1944 sobre a exposição de Maria Martins e de Luis Quintanilla em Nova Iorque), como de Mário Pedrosa, que publicara a resenha “Maria, a escultora” no *Jornal do Brasil* em 1957 (o texto é depois incluído em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, cuja primeira edição é de 1981). Pedrosa recusa em seu texto a inserção da personalidade da artista na obra e as possíveis referências aos experimentos surrealistas com a linguagem, o que demonstraria a tentativa de purificação da psique e dos sintomas, substituídos pelo cálculo racionalista, que Flávio de Carvalho apontara nos abstracionistas e que poderíamos ampliar aos defensores desta estética.

²⁵³ A lista de artistas excluídos dessa Bienal, contudo, é extensa e nela podemos incluir nomes como o de Alfredo Volpi, Carybé, Bruno Giorgi, Paulo Becker, Aldo Bonadei e Ítalo Cencini. Vale mencionar, ainda, que Sérgio Milliet era o diretor artístico do museu no momento em que as obras de Flávio de Carvalho são excluídas da Bienal (TOLEDO, 1994).

4 O CULTO DO HERÓI

Introdução

A aproximação de Flávio de Carvalho da discussão sobre o mimetismo, proposta por Roger Caillois e Walter Benjamin, nos sugere um novo exemplo do caráter pós-autonômico de seus escritos, que já se manifestou, de algum modo, por meio da presença da dança em seus textos, desenhos e nas outras formas de produção artística. Além disso, como pretendemos demonstrar, o debate sobre o mimetismo oferece, por meio da defesa da simulação, uma resposta às transformações na arte figurativa operadas pelas vanguardas, tais como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, coincidentes, entre outros fatores, com o interesse pelas culturas primitivas em princípios do século XX²⁵⁴. Não

²⁵⁴ A interferência dos povos “primitivos” na estética vanguardista é, em linhas gerais, ressaltada na história da arte como uma afinidade de ordem formal entre essas vanguardas e a aparência das máscaras, estatuetas e instrumentos “primitivos”. Um exemplo de abordagem que reforça esse aspecto se encontra, como vimos, na exposição que ocorreu em Nova Iorque no ano de 1984 que tem como subtítulo, justamente, “Afinidade entre o tribal e o moderno”. Além disso, em seu depoimento sobre o encontro com as máscaras africanas no Museu do Trocadéro em 1907, Pablo Picasso afirma que se deparou com a espiritualidade presente na arte africana, um encontro com uma emoção que pertencia a ele mesmo. No entanto, o evento é marcado como o que suscita o aparecimento de sua tela *As senhoras de Avignon* (*Les Femmes d'Alger*), considerada por muitos críticos (como Rubin, 1984) um marco do cubismo: “Contudo, todos os fetiches eram usados pelo mesmo motivo. Eram armas. Para ajudarem pessoas a deixarem de ser dominadas por espíritos, para se tornarem independentes destes. Os espíritos, o inconsciente [...], a emoção, são a mesma coisa. Compreendi o porquê de ser um pintor. Completamente sozinho naquele museu horrível, as máscaras, as bonecas dos índios de pele vermelha, os manequins empoeirados. *Les Femmes d'Alger* deve ter surgido para mim naquele momento, mas de modo algum por causa das formas – senão porque essa foi a minha primeira tela de exorcismo – sim, absolutamente!” (PICASSO, in: FLAM e DEUTCH, 2003, p. 33). [“But all the fetishes were used for the same thing. They were weapons. To help people to stop being dominated by spirits, to become independent of them. The spirits, the unconscious [...], emotion, it’s the same thing. I understood why I was a painter. All alone in that awful museum, the masks, the Red Indian dolls, the dusty mannequins. *Les Femmes d'Alger*

nos esqueçamos de que essas vanguardas ensaiam, prioritariamente, uma resposta ao deslocamento na ordem da representação humana, consequente das mudanças na configuração dos territórios, da violência provocada pelas guerras mundiais, do deslocamento da supremacia da visão e da forma como valores preponderantes para se analisar as obras de arte. Essas mudanças acompanharam, ainda, a ascensão de disciplinas como a antropologia e a psicanálise, que passam a elaborar, em consonância com a história da arte, uma formulação compósita da forma e uma concepção anacrônica do tempo²⁵⁵.

Ao aproximar a realidade da imaginação e sugerir que os limites entre o corpo e o território estão borrados e sobrepostos, o mimetismo se refere a um começo que se caracteriza pela cisão em elementos opostos (o ser que sempre contém – e é contido – pela sua negatividade) e pelo caráter de metamorfose constante – oposto, portanto, à gênese de uma história linear e ao caráter unitário da origem. Esse momento se refere ao culto do herói discutido por Carvalho na parte da série intitulada “Os Gatos de Roma”, tema que teve desdobramentos diversos em seus escritos desde o princípio (como no inédito *O mecanismo da emoção amorosa*, no livro *Experiência nº 2* e na série *A moda e o novo homem*,

must have come to me that day, but not at all because of forms – but because it was my first canvas of exorcism – yes, absolutely!...”].

Por sua vez, o crítico de arte argelino Yve-Alain Bois, autor de *Informe*, modo de usar com Rosalind Krauss, defende, em “A semiologia do cubismo” (“Semiology of cubismo”), que não haveria um único começo para o cubismo e que as mudanças instauradas no figurativismo proeminentes nessa estética não partem das culturas “primitivas”, pois o interesse dos artistas europeus pelos museus etnográficos, como o relatado por Picasso, acompanhariam mudanças que já estariam ocorrendo na representação da arte europeia (BOIS, 1992).

²⁵⁵ Em “O ponto de vista anacrônico”, Georges Didi-Huberman (1999) percebe uma mudança nos paradigmas da História da Arte por meio do conceito de “impressão” ou de “vestígio”, noção fundamental a outras disciplinas como a antropologia e a pré-história. A impressão compartilha com a noção de origem e com a imagem dialética benjaminianas o fato de consistir em uma abertura da História, de expressar tanto a perda do contato como o contato da perda. Em *Os ossos do mundo*, como sabemos, Carvalho inclui a psicanálise entre as disciplinas que favoreceriam uma leitura não linear do tempo, quando investiga o drama do “resíduo” e a arqueologia (termo que tomaria emprestado do ensaio de Sigmund Freud, “Construções em análise”) como o método que investiga os traumas imemoriais na arte e na poesia (em “As ruínas do mundo”, 2005, p. 41-54), que continuará presente nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”.

além de perfazer alguns dos seus ensaios esparsos)²⁵⁶. Interessa-nos neste capítulo contrapor as considerações carvalheanas sobre o tema na série publicada entre 1957 e 1958 com dois exemplos de heróis presentes no modernismo brasileiro: o titã Prometeu, discutido por ele em *A moda e o novo homem*, e Macunaíma, da rapsódia homônima de Mário de Andrade (cuja primeira edição é de 1928).

Podemos afirmar que as mudanças na representação não foram concebidas de maneira homogênea, nem dentro do modernismo brasileiro, nem nas vanguardas internacionais. Os exemplos de heróis dos quais nos valeremos neste capítulo demonstram que a opção por uma estética não realista, na literatura, ou não figurativista, nas artes plásticas, nem sempre pôde desfazer os valores que viriam associados à representação compreendida como mimese, tais como a noção progressiva da História e uma imagem unitária e idealista da fundação.

Não nos esqueçamos de que a mimese, forma de representação predominante na arte clássica, coexistiu com o apelo dos modernismos nacional e internacional às culturas primitivas. Um exemplo emblemático nesse sentido é o da polêmica em torno da obra *Prometeu estrangulando a serpente*, de Jacques Lipchitz, durante a Exposição Universal de Paris de 1937. Em uma nação sob o jugo do nazismo, o evento estava permeado pelos ideais clássicos da ordem da representação, tais como os critérios de mimese e beleza, que entraram em confronto com a deformidade da imagem do titã fornecida pelo escultor lituano. Com a interpretação dionisíaca do mito de Prometeu, o artista incorporou a laceração do corpo devorado por abutres, inspirando-se nas estéticas africana e asiática, o que confrontou as aspirações de homogeneidade identitárias defendidas pelo regime político que procurava dominar o continente europeu. É nesse sentido que, no contexto da Segunda Guerra Mundial, a França buscava sobrepôr, por meio da Exposição Universal, a ordem e o racionalismo à crise econômica e política que vivia, de forma que o “primitivo”

²⁵⁶ Flávio de Carvalho dedica um dos capítulos do manuscrito de *O mecanismo da emoção amorosa* (1934-1938) ao tema, intitulado “O segredo da mulher ao herói e o complexo da escuridão”, em que defende que o herói é aquele que oculta em si uma força latente, que necessita do encontro com a “mulher inferior” para se manifestar. Já em *Experiência nº 2* podemos encontrar vestígios do culto do herói com conotações políticas semelhantes às que se apresentam no texto “A escultura culinária”, da revista *Vânitas*, do qual trataremos neste capítulo.

representava o irracionalismo do qual o país buscava se desvincular (JUNYK, 2006).

No contexto político em que se insere essa polêmica, o antissemitismo tornou-se uma possibilidade de se reconstituir uma identidade que há muito havia sido perdida – não em razão dos judeus, nem mesmo do contato com a alteridade “primitiva”, da miscigenação das raças, nem das transmutações estéticas das formas, mas porque a possibilidade de sua existência já estaria de antemão fracassada. Como nos demonstram os exemplos de Aby Warburg (um nômade nos saberes diversos pelos quais circulara, no incessante reordenamento de sua biblioteca, na migração para asilos e outros lares de nacionalidades múltiplas – Kreuzlingen, Florença, Hamburgo) e de Walter Benjamin (um alemão que vivia em Paris e que, em 1940, procura atravessar novas fronteiras, sem sucesso), o povo judaico se caracteriza especialmente pela *errância* e, como tal, pela impossibilidade mesma de definir-se como semelhante. Esse aspecto já fora observado por Carvalho em *Os ossos do mundo*, no capítulo em que relata a busca pelo “monarca cigano”, quando encontra dois judeus cuja identidade parecia consolidada e distinta da europeia – seja devido à língua falada (no caso do primeiro iídiche e, do segundo, latim), seja devido ao fato de migrarem para nações diversas e não se mesclarem no país que ocupavam²⁵⁷.

Estamos diante de dois problemas que parecem diversos, mas se interpenetram inevitavelmente. Por um lado, o antissemitismo resulta de uma indefinição da identidade europeia, que busca afirmar-se por meio da produção artificial de limites, presente, por exemplo, na tentativa de se estabelecer um “tipo judaico”. Nesse sentido, o judeu passa a fazer

²⁵⁷ O autor observa que em países como a Argélia e a Polônia os judeus se destacam, também, por vestirem trajes característicos, e a exclusão desse povo é efetuada mesmo pelos indivíduos que não seguem o cristianismo: “Os judeus dessa parte do mundo usam o traje característico como disciplina para o orgulho, mesmo como fazem os judeus da Algeria com o chapéu quadrado que anos atrás era uma imposição árabe e hoje é usado como distinção voluntária e solicitada. Na Polônia, o judeu não se assimila ao polonês. Falam o iídiche, e conquanto tolerados pelo governo, são quase sempre desprezados pelo povo. Usam o traje característico, barba, cachos, paletó comprido e chapéu especial. No interior das casas comerciais vê-se frequentemente um crucifixo pendurado, ou um nicho com a imagem da Virgem, para mostrar que o dono não é judeu. Mesmo quando o dono é ateu, o crucifixo se encontra” (CARVALHO, 2005, p. 90).

parte de um grupo que corrói a própria noção de identidade que era concebida, no continente europeu, como uma forma de conquista, algo relegado ao *porvir*. Por outro lado, o abalo parece resultar do ir e vir por (e de) culturas inimagináveis já desde a época das grandes navegações, pelo estriamento e disciplinamento de espaços aparentemente indomáveis como os oceanos, quando o continente novo e o antigo Oriente interpenetram-se à velha Europa, em busca da origem perdida há muito na História. Tanto os judeus, alvos do antissemitismo, quanto certa concepção de “primitivo” (como, por exemplo, o “primitivo” histórico e esquizofrênico de Flávio de Carvalho), são excluídos por meio do conceito de igualdade, determinada a partir de uma proveniência comum (a familiar, a territorial) e de uma compreensão analógica da semelhança²⁵⁸.

Ora, Flávio sabia que não adianta aplicar medidas paliativas (as vanguardistas), pois a ferida se encontra aberta e não cessa de retornar – ela não é somente da ordem dos sintomas que circunscrevem os biótipos do começo apresentados por ele, mas também consiste em um indício de que essa ordem se encontra irremediavelmente cindida. Isso porque nem o território possui as suas fronteiras plenamente determinadas, nem a gênese pode ser reconstruída por meio do que foi *dado*: o sangue, o

²⁵⁸ Para o Jean-Luc Nancy de *A representação proibida*, o judeu se caracteriza por possuir uma identidade dada, visto ter sido em parte construída tanto pelos antissemitas quanto pelos nazistas, ao passo que o mundo moderno e o cristão sempre foram de identificação problemática. A exclusão dos judeus, nesses termos, decorre da suposição de que houvesse uma identidade definitiva, embora a Europa procurasse as margens de sua definição em outros continentes, criando ficções para a própria origem: “A construção do ‘judeu’ do antissemitismo e o extermínio não dependem do choque habitual de identidades, nem do racismo habitual, um racismo que afirma a superioridade e o domínio, nem da ameaça de corrosão, traição e perversão. Mas, para que seja possível reparar em uma perversão (ou vê-la, ou discerni-la), é preciso que se estabeleça uma normalidade. Foi necessário que se supusesse uma identidade normal e normativa. Nada mais, em definitivo, que a Identidade mesma enquanto normalidade ou normatividade” (NANCY, 2006, p. 12-13). [“La construcción del ‘judío’ del antisemitismo y el exterminio no depende del choque habitual de identidades, ni del racismo habitual, un racismo que afirma la superioridad y la dominación, no la amenaza de corrosión, traición, y perversión. Mas, para que sea posible reparar en una perversión (o verla, o discernirla), es preciso que se plantee una normalidad. Fue necesario que se supusiera una identidad normal y normativa. Nada más, en definitiva, que la Identidad misma en cuanto normalidad o normatividad”].

nome próprio, a substância, a essência, a identidade “orgânica ou mística”²⁵⁹. Somente podemos vislumbrá-la no eterno conflito entre o ser e a sua negatividade, que não resulta no apaziguamento dialético, tal como poderíamos supor, mas na emergência momentânea dos elementos distintos, no desejo de dar uma forma (ainda que instável e efêmera) à potência. Em outras palavras, o caos e a ordem não apresentam entre si uma relação de oposição ou de sucessividade – e, por isso, o território não inclui sem excluir, e a própria lei não existe sem a exceção que a delimita.

O primitivo, a gênese, a criança

A compreensão da semelhança que Mário de Andrade demonstra em ensaios como “O artista e o artesão” e em “Do desenho” vincula-se à necessidade de se representar a realidade, do mesmo modo que as suas tentativas de conceituar o termo “primitivo” se concentram na habilidade deste reproduzir (ou não) o mundo exterior.

Como vimos, em 1944 Andrade publica na *Revista da Academia Paulista de Letras* o ensaio “Primitivos”. Nesse texto, procura defender-

²⁵⁹ Jean-Luc Nancy, no prefácio ao *Communitas*, de Roberto Esposito, recorda-nos que o termo latino *communitas* pertence a uma raiz comum a línguas como o italiano e o francês, ao mesmo tempo em que nos permite atingirmos o cerne da questão da comunidade, que está em discutir *a possibilidade do comum*. Para o autor, a resposta deve desconstruir a discussão sobre a identidade e sobre o território (um “local de apropriação”, de acordo com Carl Schmitt) e propor a singularidade dos sujeitos, o “comum” enquanto negatividade, pois se tornou impossível considerá-lo como dado e realização positiva: “Que a obra de morte – subtraindo efetivamente da morte mesma a sua dignidade, na aniquilação – tem sido levada a cabo em nome da comunidade – aqui, a de um povo ou uma raça autoconstruída, além de uma humanidade autotrabalhada. É isso que tem dado fim a toda possibilidade de basear-se em qualquer forma de dado do ser comum (sangue, substância, filiação, essência, origem, natureza, consagração, eleição, identidade orgânica ou mística)” (NANCY, 2007, p. 11). [“Que la obra de muerte – sustrayendo de hecho la muerte misma su dignidad, en la aniquilación – se haya llevado a cabo en nombre de la comunidad – aquí la de un pueblo o una raza autoconstituida, allá a de una humanidad autotrabajada – es lo que ha puesto fin sobre toda posibilidad de basarse sobre cualquier forma de lo *dado* del ser común (sangre, sustancia, filiación, esencia, origen, naturaleza, consagración, elección, identidad orgánica o mística)”].

se das confusões conceituais em torno do “primitivo” recusando a noção que designa como “primitivo relativo-histórico”. Esta se refere ao fato de um pintor ser considerado um “primitivo” com relação aos sucessores, por exemplo, Giotto com relação a Rafael. Segundo Mário, de acordo com esse critério, a crítica *não nasce da obra, mas de uma relação cronológica* entre os autores. Rejeitando, ainda, o argumento histórico, o autor afirma que o “primitivo” não se trata de um estágio, mas de uma “atitude mental”, de “um fenômeno de supercultura, ocasionado pela fadiga, pela ânsia do novo ou pelo pragmatismo” (ANDRADE, 1944, in: RIAVIZ, 2003, p. xiii). Ele nos recorda dos primeiros cubistas, como Pablo Picasso, que haviam se inspirado na arte negra no final da década de 1900 por meio do que poderíamos designar como afinidades estéticas. Contudo, os cubistas não seriam denominados de “primitivos”, segundo Mário de Andrade, que se mostra contraditoriamente apegado à concepção histórica do termo. O mesmo valeria para o procedimento escolhido pelos modernistas brasileiros de buscar na linguagem popular e no imaginário indígena um modo de atender à necessidade de nacionalizar a literatura, concomitantemente à atitude de recordar o passado:

E se uns, como Raul Lino retomando em Portugal as tradições da arquitetura lusa, buscam rechar na fonte os caracteres nacionais perdidos, outros, como Tarsila assumindo nos seus quadros a responsabilidade dos nossos baús coloridos, buscam adquirir as fontes nacionais insuspeitadas. Fenômenos de afirmação ou repurificação nacional, chamar-lhes “primitivos”, dando à palavra um valor pejorativo (como se os primitivos fossem desprezíveis pelo estágio mental em que vivem) é uma leviandade confusionista, indigna de qualquer crítica séria (ANDRADE, 1944, in: RIAVIZ, 2003, p. xiii).

Mário de Andrade se utiliza nessa passagem de um argumento muito similar ao que Ernst Gombrich empregaria no livro intitulado *A preferência pelo primitivo* (*The preference for the primitive*, póstumo, publicado pela primeira vez em 2002). O historiador da arte esclarece nesse livro que a opção pelo “primitivo” não pode deixar de levar consigo a rejeição de algum outro valor, normalmente associado a um desagrado causado pela aparência da obra de arte. O “primitivo”, como

ele mesmo explica, continua a ser entendido de maneira diversificada: como a pintura do *quattrocento* e como a arte tribal. Entretanto, embora afirme ter grande apreço pela pintura envolvida com a estética não ocidental, como a de Pablo Picasso e a de Paul Klee, associa o termo “primitivo” à pouca sofisticação estética e intelectual:

Ainda assim, é humano desejar transcender tais limites e aprimorar a linguagem da arte, os instrumentos de expressão, para atingir ainda mais absorvendo nos seus recursos os modos e métodos da criação de imagens primitiva. Isso ampliou o alcance do leque expressivo incluindo tanto a regressão, quanto o refinamento. Deixe-me recordar de dois grandes artistas do século vinte, mencionados nas páginas seguintes: Picasso, que “tocou” os recursos do estilo como se fosse um grande órgão, usando as concepções clássicas e primitivas de acordo com o espírito que o movia, e Paul Klee, o explorador mais afável dos meios de expressão artística, que, de fato, tornou boa a sua intenção de aprender com a arte das crianças, sem nunca se tornar infantil. Quanto mais você aprecia o primitivo, mais se torna primitivo (GOMBRICH, 2003, p. 297 – grifo nosso)²⁶⁰.

Como vemos pelo excerto, a retomada (“*regression*”) de procedimentos semelhantes aos da arte primitiva aparece mesclada nesses artistas com o refinamento da linguagem expressiva europeia. Dessa maneira, podemos dizer que Gombrich também associa o primitivismo a uma mera afinidade estética. Além disso, ressalta que

²⁶⁰ “Yet, it is human to want to transcend such limitations and to improve the language of art, the instruments of expression, towards ever more achieve by absorbing into its resources the modes and methods of primitive image-making. It extended the range of the expressive gamut to include both regression and refinement. Let me recall the two great artists of the twentieth century mentioned in the preceding pages: Picasso, who played on the resources of style as on a grand organ, using classical and primitive conceptions as the spirit moved him, and Paul Klee, the more gentle explorer of the means of artistic expression, who indeed made good his intention of learning from the art of children, without ever becoming childish. The more you prefer the primitive, the less you can become primitive”.

optar por uma forma de expressão aparentemente mais simples ou “grotesca” como a primitiva, resulte de uma escolha racional e bem calculada, em oposição à ingenuidade do homem “primitivo”, que apenas manipularia as formas intuitivamente. Por isso, para Gombrich, quanto mais um artista aprecia o “primitivo” é menos provável *que se torne primitivo*.

Mário de Andrade discorda do paralelismo estabelecido por Luquet em *A arte primitiva* entre a arte da criança, a do “homem primitivo” e a do pré-histórico, de onde deriva, justamente, a distinção entre o realismo visual e o realismo intelectual, mencionada na introdução desta tese. Para o autor, apesar de a criança não possuir conhecimento técnico necessário ao desenho e à pintura, o que impede que a sua produção se constitua em *obras*, é contagiada pelas imagens que vê, ao passo que o homem “primitivo” (seja o pré-histórico ou o natural) orienta-se por um estilo podendo, por essa razão, ser considerado um *artista*. Para Mário, a criança desconhece o parâmetro da beleza, pois se baseia somente na “parecença” da reprodução e a arte do “primitivo” é, em contrapartida, essencialmente anti-imitativa. O “primitivo” haveria estabelecido, portanto, uma noção estética da qual a criança é desprovida – por sua vez, esta buscaria um “prazer interessado”, intermediado por uma “natureza linguística”. Portanto, embora Mário de Andrade procure se desvincular da noção de primitivo relativo-histórico, não foge da forma como valor necessário para se estabelecer os moldes do nacionalismo, valendo-se, assim, de um critério que se encontra ainda no passado. Mesmo sendo concebido como atitude estética, acreditamos que o “primitivo” ainda consista, para esse autor, em um *ideal a ser perseguido*, hipótese de que nos valeremos na interpretação do herói Macunaíma.

Georges Bataille faz uma leitura diversa da obra de Luquet em “A arte primitiva” (“L’art primitif”), resenha desse livro publicada no número 7 da revista *Documents* em 1930. Como nos recorda Bataille, o argumento central de Luquet estaria em afirmar que a arte primitiva é aquela que se distingue da arte do adulto “civilizado” por não ser figurativa. Escapando de uma fórmula arbitrária e evolucionista de que “a ontogênese repete a filogênese”, a qual Bataille também procura refutar, o autor do livro defendia que as crianças inventassem o desenho figurativo como se fossem os primeiros desenhistas. Um exemplo disso estaria nos rabiscos e borrões deixados por elas nas paredes e no papel, fazendo uso dos dedos como se fossem pincéis e destruindo objetos com

o intuito de afirmarem e delimitarem a própria personalidade. Luquet compara, ainda, o desenho da criança ao do homem pré-histórico do Período Aurignaciano, com respeito aos critérios do realismo visual (o que reproduz o que *o olho vê*) e do realismo intelectual (que procura representar o que *o espírito sente*). De acordo com esse último processo,

O desenho contém os elementos do modelo que não são visíveis, mas que o artista julga indispensáveis. Inversamente, ele deixa de lado os elementos do modelo que nos saltam aos olhos, mas que não têm interesse para o artista (LUQUET *apud*. BATAILLE, 1930, p. 391)²⁶¹.

Bataille recorda, contudo, que Luquet afirmara em outro estudo (*A arte e a religião dos homens fósseis, L'art et la religion des hommes fossiles*, de 1926) que o homem da “Idade das Renas” teria reproduzido com precisão os animais nas pinturas rupestres. Portanto, as deformidades mais aparentes não pertencem à representação dos animais, que obedecem ao procedimento da arte realista; é somente a figura humana que se distancia da realidade. Como seria possível considerarmos, desse modo, a arte primitiva como *gênese* da arte figurativa? Isso demonstra que o debate não pertence à História (não consiste em determinar, ou não, a *gênese* do intelecto ou da arte figurativa), mas possivelmente pertença a um apagamento dos limites do corpo humano e da personalidade e a *uma metamorfose do sujeito em imagem*, a uma fusão de sua figura na página branca. Por esse motivo, Bataille afirma que a criança busque alterar o objeto a tal ponto que o transformaria em outro, ao invés de afirmar a própria personalidade, hipótese de Luquet:

[...] O desenho por si só se desenvolve e se enriquece em variedades, acentuando em todos os sentidos a deformação do objeto representado. O seu desenvolvimento pode ser facilmente seguido a partir de um rabisco. O acaso tira de algumas linhas estranhas uma semelhança visual que pode ser fixada pela repetição. Essa etapa representa, de

²⁶¹ “le dessin contient des éléments du modèle qui ne se voient pas, mais que l’artiste juge indispensables; inversement il néglige des éléments du modèle que sautent aux yeux mais qui sont pour l’artiste dénués d’intérêt”

alguma forma, a segunda etapa da *alteração*, ou seja, o objeto destruído (o papel ou o muro) é alterado a tal ponto que se transforma em um novo objeto, um cavalo, uma cabeça, um homem. Enfim, no curso da repetição esse novo objeto é ele mesmo alterado por uma série de deformações. A arte – porque, inegavelmente, trata-se de arte – procede, desse modo, através de destruições sucessivas. Portanto, desde que libere instintos *libidinosos*, esses instintos são sádicos (BATAILLE, 1930, p. 396)²⁶².

As conclusões de Georges Bataille esclarecem a opção dele por Josef Strzygowski, em detrimento de Aloïs Riegl²⁶³ e, não por acaso, nos recordam da propriedade do mimetismo, da qual se valera o “primitivo” do mundo perdido de Flávio de Carvalho. O autor das “Notas”, que também focara o desenvolvimento da linguagem infantil no texto intitulado “O brinquedo, a História e o Homo Faber”, afirma que os jogos infantis criam as condições necessárias à aproximação entre a criança e a cultura. Ao mesmo tempo, a necessidade lúdica

²⁶² “[...] Le dessin lui-même se développe et s’enrichit en variétés, en accentuant dans tous les sens la déformation de l’objet représenté. Ce développement est facile à suivre à partir du griffonnage. Le hasard dégage de quelques lignes bizarres une ressemblance visuelle qui peut être fixée par la répétition. Cette étape représente en quelque sorte le second degré de l’*altération*, c’est-à-dire que l’objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu’il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L’art puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu’il libère des instincts *libidineux*, ces instincts sont sadiques”.

²⁶³ Strzygowski foi o autor de “Pesquisas sobre as artes plásticas e ‘história da arte’” (“Recherches sur les arts plastiques” et “histoire de l’art”, publicado na *Documents*, nº 1, abril 1929, p. 22-26) e pode ser considerado o oposto de Riegl, historiador da arte vienense como ele. Riegl queria assegurar a autonomia historiográfica da arte, por meio de um modelo formal, a *Kustwollen*. Por sua vez, Strzygowski pretendia construir, a partir da história da arte, uma ciência universal da cultura que se utilizasse de um modelo antropológico e do qual se depreenderia uma comparação entre as forças e os valores das origens. Bataille e Georges Duthuit se valeram das ideias de Strzygowski que, embora etnocêntricas, lhes permitiram que se aproximassem da potência passiva do Oriente.

remete a um tempo antigo em que a simulação era uma atitude imprescindível à sobrevivência:

[...] A preferência dada pela criança pequena aos brinquedos e jogos de ilusão é uma indicação de que a vida da criança repete um período antigo, onde a ilusão se encontra forçosamente localizada antes de uma sensibilidade mais perfeita, e indica que neste período domina a esquizofrenia (CARVALHO, “O brinquedo, a História e o Homo Faber”, 17 ago. 1958).

O autor observa, assim como Bataille, a necessidade de transformar os objetos. Além disso, que a criança evita entreter-se com brinquedos já construídos e utiliza, inclusive, o próprio corpo, supostamente alterado por meio da simulação e da mímica, como parte dos seus jogos:

Quando a criança passa com toda a seriedade, a transformar os objetos em redor em seres animados, ela está reproduzindo uma fase do fim da Idade do Sonho na qual ela se encontra em plena pantomima e em pleno animismo. Por um processo de abreviação e por semelhança de formas, pedaços de pau são transformados em homens, cadeiras são transformadas em animais, a mesa com gavetas torna-se a mãe, etc... [...] Nota-se com particular interesse a preferência dada pela criança por criações da sua própria imaginação e do seu esforço; os objetos transformados em seres animados são preferidos aos bonecos caros adquiridos pelos pais (CARVALHO, “O brinquedo, a História e o Homo Faber”, 17 ago. 1958).

Possivelmente, a proximidade entre as conclusões de Flávio de Carvalho e de Georges Bataille não provenha somente do interesse de ambos pela psicanálise, mas do fato de demonstrarem uma concepção de sujeito semelhante. É nesses termos que Franco Rella observa em *Georges Bataille, filósofo* (2010), que o autor de *O erotismo* atuou na filosofia como “o dente dolente” de Georg Hegel, ao valer-se de

categorias similares às empregadas por esse filósofo para encontrar os limites do pensamento hegeliano. De acordo com esse propósito, Bataille iria além de Alexandre Kojève²⁶⁴ defendendo, ao longo dos seus textos, que a condição da existência estaria em ultrapassar os fundamentos do ser. Esse ser, como nos demonstram intérpretes do niilismo nietzscheano como Georges Bataille, Martin Heidegger e Flávio de Carvalho, pode ser considerado incompleto, visto estar irremediavelmente atravessado por suas feridas e não buscar a sua essência na divindade, nem a verdade na linguagem. A verdade e a revelação pertencem à História, ao mesmo tempo em que o *saber* absoluto (buscado, todavia, por Hegel) pertenceria a um Deus que nunca foi dado no princípio. Vale reforçar que o saber a-teológico proposto por esses autores é aquele que atua dentro das margens oscilantes do impossível, que desborda os limites da linguagem, recusando a produção de um sentido único ao provocar na palavra uma cisão como a que veremos estar presente na imagem. A linguagem compreendida enquanto um signo inequívoco pertence aos domínios da moralidade (do cristianismo e do Estado), como nos recorda Nietzsche em *O crepúsculo dos ídolos* (1888), pois requer que o sentido tenha sido estabelecido *a priori*. Compreender que o sentido se arma por meio da interpretação, por outro lado, permite que nos encontremos no limiar entre o real e o imaginário – o lugar do homem do começo, o mundo perdido – ao invés de basearmos a nossa conduta na crença em um ideal invisível²⁶⁵.

²⁶⁴ De acordo com Franco Rella (2010), Kojève apresenta no Colégio de Sociologia, em 1937, a conferência intitulada “As concepções hegelianas”, do qual Bataille e Roger Caillois participaram. Também estavam presentes Michel Leiris e Pierre Klossowski. Além disso, entre 1937 e 1939 Kojève realiza em Paris um seminário sobre a *Filosofia do espírito* de Hegel, onde estiveram Jean Paul Sartre, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille e Raymond Queneau (o responsável por organizar a redação e a publicação do curso). Bataille se diferenciaria de Alexandre Kojève por não acreditar, como ele, na existência de um “uno primordial”.

²⁶⁵ Em um aforismo do livro *Crepúsculo dos ídolos*, pertencente ao capítulo “Os ‘melhoradores’ da humanidade”, Friedrich Nietzsche trata de como o religioso baseia a sua interpretação dos fatos, da História, no que designariamos como uma simples “quimera”, por não perceber a impossibilidade do sujeito de ser imparcial no que julga como verdadeiro, nem que a realidade também se constrói por meio da leitura que dela fazemos: “O julgamento moral tem isso em comum com o religioso, crê em realidades que não são realidades. Moral é apenas uma interpretação de determinados fenômenos, mais precisamente uma

Como veremos ao longo deste capítulo, existem ao menos duas compreensões do fenômeno do heroísmo que iremos discutir nas “Notas” de Flávio de Carvalho e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Se o herói poderia ser considerado um desdobramento das figuras do pai, do totem, do chefe de Estado e da divindade, como observa Flávio de Carvalho já durante a década de 1930, é possível rompermos com a genealogia familiar, com o poder do sangue e com a pesquisa de origem por meio do mimetismo, para darmos espaço ao jogo e à atuação. Isso recusa, em certo sentido, a necessidade de reconstituirmos a memória do herói e de o tornarmos um ideal. Essa última concepção se mostra presente na interpretação do mito de Macunaíma por Mário de Andrade, para quem o herói aparece como um ideal subvertido pela noção de paródia. Ao mesmo tempo, podemos compreender a personagem Macunaíma como a vertente negativa do papel que o intelectual deveria representar para Andrade, se inserirmos essa figura no contexto de uma metamorfose que se realiza em um mundo onírico, de acordo com as considerações de Flávio de Carvalho em suas “Notas” sobre o culto do herói.

Essas duas interpretações do fenômeno do heroísmo se remetem, ainda, às possibilidades distintas de pensarmos o problema da comunidade. Uma delas seria considerá-la de acordo com a negatividade desta, ou seja, com a consequência de uma atuação *impolítica* do sujeito. De acordo com tal ideia, a qual apresenta afinidade com o pensamento de Flávio de Carvalho, a comunidade se manifesta enquanto ausência, e a origem se oferece na própria retirada. A outra opção é pensarmos que a comunidade resulte de uma realização política, o que teria como pressuposto a existência do Estado, hipótese similar às apresentadas por Mário de Andrade nos textos sobre o folclore, por exemplo. Segundo nos esclarece Roberto Esposito em *Communitas. Origem e destino da comunidade* (2007), a retirada da origem se dá com a culpa proveniente do sacrifício do pai pelo clã totêmico, ou seja, por meio da saudade e da

má interpretação. O julgamento moral é parte, como o religioso, de um estágio de ignorância em que falta inclusive o conceito de real, a distinção entre real e imaginário: de modo que ‘verdade’, nesse estágio, designa coisas que agora chamamos de ‘quimeras’. Portanto, o julgamento moral nunca deve ser tomado ao pé da letra: assim ele constitui apenas contra-senso. Mas como semiótica é inestimável revela, ao menos para os que sabem, as mais valiosas realidades das culturas e interioridades que não sabiam o bastante para ‘compreenderem’ a si próprias. Moral é apenas linguagem de signos, sintomatologia: é preciso saber antes *de que* se trata, para dela tirar proveito” (NIETZSCHE, 2006, p. 49).

melancolia diante da perda do fundamento, da necessidade de celebrar-se a origem. Contraditoriamente, a política se realiza quando, apesar de reconhecido o poder desse sacrifício e que dele resulte um equilíbrio momentâneo no interior da comunidade, admite-se que a culpa não pode ser reparada, pois nenhuma ação criminosa foi cometida. A culpa seria apenas a consequência de uma visão transcendental da História segundo a qual a identificação e a homogeneização da comunidade seriam obtidas por meio do dispositivo sacrificial.

PARTE I PROMETEU

Prometeu

O mito de Prometeu, como vemos nas interpretações deste pela literatura a partir dos relatos de Hesíodo (em *Teogonia*, do verso 507 ao 616 e em *O trabalho e os dias*, do verso 42 ao 105) e de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado*²⁶⁶), encena figurações diversas do fenômeno da origem da cultura. Esta se apresenta ora como a instauração do progresso pelo roubo do fogo, ora como a aproximação entre o titã e os homens graças a esse ato criminoso e à punição tirânica de Zeus. Focaremos três versões do mito nesta seção, a do poema de Murilo Mendes “Novíssimo Prometeu”, de *O visionário* (1933), as passagens sobre o Prometeu em *A moda e o novo homem* (2010), de Flávio de Carvalho e o fragmento sobre o titã em *Riverão Sussuarana* (1978),²⁶⁷ de Glauber Rocha. Essas três leituras do mito grego procuram restituir ao titã a sua potência telúrica, segundo veremos.

Vimos saber pela *Teogonia* de Hesíodo que, quando Jápele se casa com Clímena, filha do Oceano, tem quatro filhos como resultado dessa união: o “esforçado” Atlas, o “glorioso” Menécio, o “torpe” Epimeteu e Prometeu, “hábil e de versátil astúcia”. Por uma razão que

²⁶⁶ Na verdade, sabe-se da existência de dois outros livros do dramaturgo grego sobre esse mito dos quais, no entanto, apenas se conhece fragmentos. Trata-se de *O Prometeu livre* (*Prometeo Lyómenos*), *O Prometeu portador de fogo* (*Prometeo Pyrkaieús*) e *O Prometeu acendedor do fogo* (*Prometeo Pyrkaieús*), que talvez seja outro título para a segunda peça. *O Prometeu acendedor do fogo* consiste, na verdade, em um drama satírico escrito para o festival dionisíaco ateniense, não em uma tragédia como os outros títulos. Já as outras duas tragédias sobre Prometeu se encontram interligadas e possivelmente fariam parte de uma trilogia com o *Prometeu acorrentado*, mas discute-se a possibilidade, ainda, de tratar-se de uma diologia; de *O Prometeu liberto* apenas foram conservados alguns fragmentos que permitem saber que nessa peça o titã padece ainda mais intensamente pelos seus sofrimentos, mas continua a ocultar o segredo que Zeus aspira saber: o nome daquela que engendrará o filho que derrubará o Deus supremo do trono (GUAL, 2009).

²⁶⁷ Essa é a data da primeira edição, mas nos utilizaremos aqui da versão publicada pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina em 2012.

não está clara no fragmento, Zeus pune Menécio e Atlas; este, como sabemos, deve sustentar o céu sobre os seus ombros, nos confins da terra. Prometeu é preso a uma coluna para que tenha o fígado devorado por uma águia até que seja salvo por Hércules, quem mata a ave. Quando se opera a separação entre os deuses e os mortais em Meconá, Prometeu oferece enganosamente os restos de um boi destroçado a Zeus (do qual só restam a gordura e os ossos); o pai dos deuses vingá-se do titã novamente, escondendo o fogo dos homens. Ao mesmo tempo, Píramo modela uma donzela tão bela quanto as Deusas para desgraçar a vida dos homens com o casamento e com a inadapabilidade dessa mulher à pobreza (HESÍODO, in: GUAL, 2009). Já em *Trabalhos e os dias*, conhecemos o maior agouro que resulta da insurgência de Prometeu: a necessidade de trabalhar para prover o próprio sustento, o próprio pão. Prometeu rouba, nesse relato, o fogo escondido por Zeus e o leva aos homens em um galho oco. O pai dos Deuses, então, responde ao ato criando uma mulher e pede para que Hermes lhe ofereça “um espírito cínico e um caráter volúvel”; essa mulher é Pandora, que presenteia Epimeteu com uma caixa. A caixa de Pandora, como sabemos, porta todos os males, que escapam pelo mundo tão logo é retirada a sua tampa – entre eles, a necessidade de trabalhar –, restando, no fundo do objeto, apenas a esperança (HESÍODO, in: GUAL, 2009).

Nos relatos de Hesíodo, o roubo do fogo por Prometeu (e a consequente punição dele) torna-se o aspecto principal da narrativa, reforça a conexão desse ato com uma visão progressiva da História e com a fundação da cultura (vale mencionar que essa perspectiva do mito que interessou a Sigmund Freud em *O mal-estar da civilização* e a Sir James Frazer, em *Os mitos sobre a origem do fogo*). Um exemplo dessa vertente se encontra na escultura dourada de Prometeu localizada no Rockefeller Center, em Nova Iorque, próxima à pista de patinação (GUAL, 2009).

Prometeu acorrentado, tragédia de Ésquilo, foca os padecimentos do titã preso ao Cáucaso e relembra os sofrimentos de outro herói, o irmão Atlas, como afirmam as ninfas do coro:

Antes só já que a outro deus nos tormentos
com invencíveis cadeias sobrecarregado
havia visto, o Titã Atlante,
que eternamente geme
sob a carga descomunal do pilar celeste

que sobre os seus ombros gravita (ÉSQUILO, in: GUAL, 2009, p. 62)²⁶⁸.

A insurgência de Prometeu contra o poder supremo parte da crença nos benefícios que ele poderia trazer aos homens e, apesar de tudo agravar a sua angústia e dos “rigores” que o oprimem, ele não se curva ao seu algoz, nem se arrepende dos atos cometidos, afirmando que cometera o crime conscientemente.

Algumas variações estão presentes na versão de Ésquilo. Na tragédia, há uma personagem feminina que é a única mortal: Io, a ninfa filha de um rio, que aparece dançando freneticamente na peça, metamorfoseada em vaca. A jovem errante e exilada, também é vítima da punição de Zeus, no seu caso ainda mais cruel do que a de Prometeu, pois se trata de uma inocente: vaga eternamente por ter se recusado a manter relações sexuais com o pai dos Deuses²⁶⁹. De todo modo, a reação de Zeus contra a ninfa e o titã demonstra que a tragédia de Ésquilo perfaz uma reflexão sobre a violência (a silenciosa *Bía*), o poder (*Krátos*) e a tirania. Zeus é descrito, como observa Gual (2009), com as expressões *tyrannos* e *tyrannis* (em nenhum momento é empregado o termo *basileús*, rei).

Seria também por meio dessa ambiguidade entre a tirania e o poder, que Raúl Antelo (2010) interpreta o deslocamento da escultura de *Prometeu estrangulando a serpente* do lituano Jacques Lipchitz ao

²⁶⁸ “Antes sólo ya a otro dios en los tormentos / de invencibles cadenas abrumado / había visto, al Titán Atlante, / que eternamente gime / bajo la carga descomunal del pilar celeste / que sobre sus hombros gravita”.

²⁶⁹ Em *Prometeu: mito e literatura (Prometeo: mito y literatura)*, Carlos García Gual comenta as afinidades entre as duas personagens da tragédia de Ésquilo: “Há uma oposição entre Io e Prometeu: ela é a vítima inocente dos designios pessoais e apaixonados de Zeus, à margem da justiça, ao passo que Prometeu é um delinquente rebelde e altivo diante dos designios desse tirano cuja justiça se rege por um arbitrário poder pessoal, segundo crê Prometeu. De algum modo, a paixão de Prometeu e a de Io coincidem em levantar uma acusação contra a crueldade do Soberano Zeus” (GUAL, 2009, p. 85). [“Hay una contraposición entre Ío y Prometeo: ella es la víctima inocente de los designios personales y apasionados de Zeus, al margen de la justicia, mientras que Prometeo es un delincuente rebelde y altivo frente a los designios de ese tirano cuya justicia se rige por un arbitrario poder personal, según cree Prometeo. De alguna manera tanto la pasión de Prometeo como la de Ío coinciden en levantar una acusación de crueldad contra el Soberano Zeus”].

Brasil durante o período do Estado Novo. Segundo o autor, em 1942, enquanto se encontrava emigrado em Nova Iorque, Lipchitz é convidado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer a enviar uma obra ao Ministério da Educação. O artista decide, então, fazer uma nova leitura do mito, que já havia inspirado a primeira versão da escultura exposta em Paris em 1937, posteriormente destruída pelos nazistas. No entanto, quando o projeto do Prometeu de Lipchitz é executado no Brasil, tem as suas proporções reduzidas sem o consentimento do escultor, que passa a recusar a autoria da obra. Essa intervenção, para Antelo, revela uma transposição do mito “europeu” – pois o titã, como a Europa, domesticava e estrangulava os povos “bárbaros” – ao estadonovismo brasileiro. Este foi marcado, por sua vez, pelo discurso da mestiçagem e do hibridismo e pelo populismo – regime no qual a identificação entre a forma e o conteúdo se daria por meio de um processo de nomeação, numa evidente política de simulacros e mimetismos. Prometeu, contudo, seria uma criação que se insurge contra a palavra e contém em si tempos diversos, “[...] o tempo imemorial do deus assassino, o tempo presente do Holocausto, o tempo da colonização e, valha o paradoxo, o tempo pós-histórico” (ANTELO, 2010, s.p.).

Procuramos enfatizar, neste capítulo, a leitura do herói trágico Prometeu como uma alegoria pós-fundacional, contrária à mescla estadonovista. Acreditamos que isso se torne possível se reforçarmos no mito um fundamento “bipolar”, presente na relação entre Prometeu e o homem em farrapos, de Flávio de Carvalho. Na instância bipolar resiste, como força, uma presença negativa, não incluída no poder. Isso nos recorda, com Antelo e a partir de Jean-Pierre Vernant, de que existiria dois caminhos irreconciliáveis no mito de Prometeu: o Prometeu iluminista e *pirofórico* – aquele que trouxe o fogo aos homens, permitindo-lhes o desenvolvimento da técnica – e o Prometeu criador e *plasticator*; essas duas leituras seriam um reflexo, para Antelo, da ambiguidade característica das concepções modernas de sujeito²⁷⁰.

²⁷⁰ “Seja como for, é inegável que o personagem dista de ser homogêneo e que nos confrontamos com dois aspectos irreconciliáveis de Prometeu, o de demiúrgico *plasticator* (Ovídio) e o de iluminista *pirofórico* (Ésquilo), que se associariam, como metades cindidas, em *Frankenstein*, cuja autora, Mary Shelley, não duvidou em subtitulá-lo *Prometeu moderno*. Se o Prometeu calderoniano já nos oferece um anúncio desse dilema moderno (‘que hay otro yo que sin mí / manda en mí más que yo mismo’), outro não é o paradoxo contemporâneo: Prometeu opõe-se ao poder porque o deus deve ser poderoso;

A genealogia do culto do herói

As narrativas sobre Prometeu também nos falam dos paradoxos em torno da divindade soberana que, por ser o supremo detentor do poder e o criador da lei, é o único que pode também suspendê-la; desse modo, ele se constitui como a exceção do sistema que instaura²⁷¹. Ao mesmo tempo, os excessos coléricos de Zeus e os interditos direcionados aos homens permitem que reine mesmo sobre aqueles que somente se incluem na comunidade por meio de uma condição de marginalidade e penúria, em uma forma precária de posse do território.

Em *Totem e tabu*, Freud percebe uma afinidade entre o assassinato do antigo pai da horda “primitiva” no sistema totêmico e o herói da tragédia antiga. Em seu princípio, a tragédia representava o padecimento do herói por suas faltas, substituído pelo primeiro ator (um único ator, o bailarino solitário), o deus Dioniso, que sofria em decorrência da sua insurgência contra a divindade suprema e das faltas cometidas pelo coro (FREUD, 1996). Nesses termos, o herói se origina, de acordo com Freud, de um dos sentimentos que podem resultar da entrega inevitável aos instintos e da violação consciente da lei: a culpa. No entanto, esse sentimento não pode ser compreendido simplesmente como aquilo que coincide com o assassinado do pai, mas como algo que funda a política moderna no esvaziamento mesmo desse lugar, pois já não haveria possibilidade de substituí-lo ou de identificar-se com a origem por meio da tragédia ou do sacrifício²⁷². Sendo o governante, por

mas, internamente, Prometeu está atado ao poder porque sua soberania é mortífera” (ANTELO, 2010).

²⁷¹ Conforme a reflexão sobre o paradoxo da soberania por Giorgio Agamben em *Homo sacer*, traduzido no Brasil e publicado pela editora da Universidade de Minas Gerais em 2002.

²⁷² Esposito nos esclarece esse aspecto da comunidade por meio da obra de Jean-Jacques Rousseau, quem perceberia uma proximidade entre a falta e o delito. Segundo Esposito o delito primordial, no entanto, não coincidiria com o assassinato do pai como no texto de Sigmund Freud: “Mas, em tal estado de coisas, se a ‘culpa’ nunca foi cometida, se ela não é senão o critério transcendental da negatividade da História, inclusive da História enquanto negatividade, tudo isso significa que nenhum sacrifício pode repará-la. E isso pela simples razão de que o sacrifício não faz senão repetir – e assim multiplicar à enésima potência – a culpa que deveria reparar” (ESPOSITO, 2007, p. 85). [“Pero en este estado de cosas, si la ‘culpa’ nunca fue cometida, si ella no es

vezes, o fundador de uma comunidade (como o ancestral representado pelo totem), o herói reforça o mecanismo de coesão criado pelo soberano com o interdito e com a lei. No entanto, a sua imagem não consiste exatamente no reflexo da pureza do coro, mas persiste nos diversos desdobramentos de si no outro, na impureza que caracteriza a origem.

Contudo, a antropologia nos ensina que, entre as culturas primitivas, a distinção entre o soberano e o clã ou a tribo não garantia que o primeiro se situasse acima das leis, “instauradas” por uma divindade que reinava sob a forma de espírito, protegida pelo corpo dos reis mágicos. Poderíamos caracterizar essa condição como “tectônica”, pois o culto desses reis provinha de uma sorte de “realismo metafísico”, de uma forma de representação que se remetia a uma substância estável e indestrutível, a alma, que habita a comunidade e compõe a família com os vivos²⁷³. Por essa razão, para a maior parte dos povos focados por

sino el criterio transcendental de la negatividad de la historia, incluso de la historia en cuanto negatividad, todo esto significa que ningún sacrificio puede repararla. Y esto es por la sencilla razón de que el sacrificio no hace sino repetir – y así multiplicar a la enésima potencia – la culpa que debería reparar”].

²⁷³ Em seus aforismos metodológicos, publicados na revista *Documents* em 1929, Carl Einstein esclarece que a representação naturalista surgiria na necessidade de que a imagem garantisse a sobrevivência e do medo da morte. É essa mesma necessidade, como veremos, que parece justificar os sacrifícios dos reis divinos e, posteriormente, de seus bodes-expiatórios: “[...] Obcecados pelo medo da morte, nós tentamos eternizar a existência do ancestral e sustentar a continuidade perpétua da família e da tribo, pois, nesse sentido, a família não é somente a aliança dos vivos, mas o conjunto formado pelos vivos e pelos espíritos dos mortos. Quanto mais tornamos o morto vivo nas imagens, mais nos afastamos das formas monstruosas dos maus espíritos e assim as esquecemos. Seria quase um modo de revelação. 2º Existe um tipo de realismo metafísico na arte exótica e arcaica no qual não desejamos representar o próprio morto, mas o seu Kâ ou a alma da sombra dele. Dessa representação de substâncias indestrutíveis, provém uma arte do estático e do permanente. Teríamos, desse modo, uma maneira de explicar o caráter tectônico de tais obras de arte” (EINSTEIN, 1929 b, p. 32). “[...] Obsédé par la peur de la mort, on tente d’éterniser l’existence de l’ancêtre et de soutenir la continuité perpétuelle de la famille ou de la tribu, car, dans ce sens, la famille n’est pas seulement l’alliance des vivants, mais l’ensemble des vivants et des esprits des morts. Plus on rend le mort vivant dans l’image, plus on s’écarte des formes monstrueuses des mauvais esprits, et ainsi on les oublie. Ce serait presque une manière de désenvoûtement. 2º Il existe une sorte de réalisme métaphysique dans l’art

Frazer em *O ramo de ouro*, os reis mágicos dessas culturas deveriam funcionar como o invólucro perfeito que abrigaria a alma sagrada do ancestral do clã. E, com o intuito de garantir que exercessem adequadamente as suas funções, havia um sistema de regras e de provas ao qual deveriam se submeter:

A partir de uma concepção de que o princípio vital é um ser ou uma alma minúscula que existe no ser vivo, mas distinto e separável dele, deduz-se, para uma orientação prática da vida, um sistema de regras que, em geral, vai bem em conjunto e forma um todo harmonioso e razoavelmente completo (FRAZER, 1945, p. 263)²⁷⁴.

Ora, como vimos, algumas comunidades primitivas acreditavam que os seus reis pudessem, magicamente, alterar o curso da natureza e assegurar a fertilidade da terra, o aparecimento regular das chuvas, a saúde e a força física do clã e eram punidos quando falhavam em obter os resultados esperados. Em “O assassinato do Deus divino”, capítulo de *O ramo de ouro*, Frazer menciona o exemplo do povo Shilluk, do sul do Sudão, para o qual os reis deveriam permanecer sexualmente saudáveis a fim de manter a terra fértil para a colheita. Desse modo, quando os soberanos não mais pudessem satisfazer as suas mulheres, eram enclausurados com uma virgem até que ambos morressem de fome. Por sua vez, os Zoola, guerreiros, não aceitavam que os reis envelhecessem, o que significaria uma marca de desqualificação. Já na província de Quilacare, na Índia, o sacrifício do rei se dava em caráter preventivo: depois de um período determinado de doze anos, ele próprio se mutilava e se degolava publicamente, sendo observado, inclusive, pelo seu sucessor (FRAZER, 1945).

exotique et archaïque: on ne veut pas représenter le mort même, mais son Kâ ou son *âme d'ombre* et, de cette représentation des substances indestructibles, provient un art du statique et du permanent. On aurait ainsi un manière d'expliquer le caractère tectonique de telles œuvres d'art”].

²⁷⁴ “Starting from a conception of the vital principal as a tiny being or soul existing in, but distinct and separable from, the living being, it deduces for the practical guidance of life a system of rules which in general hangs well together and forms a fairly complete and harmonious whole”.

Seria também o sacrifício do rei parte de uma lógica masoquista, de uma ética como a europeia de expiar o sofrimento pela dor, como nos sugere Flávio de Carvalho em “Os césares do Império Vermelho” (27 jan. 1957)? Existiria uma distinção, segundo o autor, entre os escrúpulos morais do europeu que cultiva as suas feridas e parte em direção a outros povos para reencontrar a força telúrica perdida e o sul-americano, que se aparta do seu centro telúrico na condição nômade, de imigrante que se esquece da tradição deixada atrás de si, construindo assim um destino em que a Geografia prevalece com relação à História.

Flávio de Carvalho fala do Império Vermelho (ou seja, da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) como uma formação de força histórica ainda significativa que o Império Britânico e o Francês. Esses grandes impérios do passado cultuavam os seus reis como resquício da adoração do filho de Deus pelas religiões cristãs e, por isso, buscavam reproduzir “o espetáculo de miséria e de dor, tão desejado pelo beato milenar, a fim de ocupar a sua vontade de expiação e sua santidade” (CARVALHO, “Os césares do Império Vermelho” 27 jan. 1957), atitude que poderíamos caracterizar como “prometeica”. Por outro lado, a antiga Rússia czarista e a União Soviética, instituições baseadas em uma política teocrática, se inspiraram nos reis mágicos de que fala Frazer, buscando “as suas forças vitais na Ásia e na África” (CARVALHO, “Os césares do Império Vermelho” 27 jan. 1957).

O culto do herói se mostra, nesse sentido, como parte de um processo mnemônico que encontra uma afinidade com o ato da eucaristia de ingerir o corpo de Cristo. Em “Disparates sobre a voracidade” (1998), Georges Didi-Huberman trata da contradição do ato de comer em diversas tradições religiosas, como a cristã e a judaica. A eucaristia – ou a ingestão do corpo divino – exprime o mistério da unidade, por meio do qual se cria um corpo místico, que reúne o católico ao Cristo e à Igreja. Já na antropofagia primitiva, uma habilidade específica e desejada é assegurada por meio do aniquilamento do ser que se devora e da ingestão da parte que melhor representaria tal aptidão. Nas diversas tradições analisadas por Didi-Huberman – seja na dos “primitivos” de que Sir James Frazer trata em *O ramo de ouro*, na judia ou na católica – a voracidade se conecta ao processo mnemônico, ao desejo de ser lembrado ou de se recordar do objeto devorado²⁷⁵.

²⁷⁵ Conforme poderíamos ver na seguinte passagem: “Por que então comemos tão vorazmente? Por todas as razões boas e por todas as más. Razões de vida, razões de morte. Razões disparatadas, e mesmo contraditórias, que contudo não

Que desejo recalcado, já se perguntava Flávio de Carvalho na revista *Vênitas* em 1935, teria feito com que os homens devorassem os seus heróis, como o famoso general Marquês de Spínola, de Gênova²⁷⁶? Em “A escultura culinária”, texto escrito após a passagem dele pela Itália na década de 1930, Flávio de Carvalho reconhece no ato da devoração do herói a inevitabilidade do declínio e do esquecimento dessa figura. Segundo a hipótese do autor, o que é comestível apresenta uma semelhança com os animais e vegetais, e o ato de comer estaria, inevitavelmente, ligado ao processo de lembrar o totem ou o ancestral vegetal do homem. A ingestão de alimentos seria a concretização de um desejo (assim como na união entre os nubentes prevalece o desejo da cópula) e assumiria as funções de um ritual religioso (CARVALHO, in: LEITE, 2010). Como Georges Bataille também frisa em sua teoria da “guloseima canibal”, haveria um parentesco entre o impulso de devorar e o desejo de cometer uma infração, de transgredir as normas da moral e situar-se além dos limites da cultura.

Como represália pelo silêncio e pela imobilidade do herói, os adoradores sacrificam a reprodução dessa figura, seguindo o que os “primitivos” faziam com os reis que faltaram em exercer as funções mágicas:

Só a imagem é suprema compreendedora, e isso até o momento em que o silêncio e a imobilidade da imagem, a sua “incapacidade”, enfim, irritará o

podemos dispor em classes seja lá como for. Comer ajuda a melhor matar [...]. Comer ajuda-nos a melhor morrer [...]. Comer ajuda-nos a melhor ressuscitar [...]. A última história nos ensina também que comer pode servir também para melhor apodrecer, para melhor prover os outros dos meios de não morrer. Como se o ato de comer se sustentasse de algo como uma heurística da morte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 195).

²⁷⁶ Entre as imagens que acompanham o ensaio de Flávio, está a reprodução de um biscoito representando o marquês que Spínola que, segundo a legenda do autor, lutou pela causa espanhola nos países baixos no início do século XVII, mas, apesar de vitorioso, foi maltratado pelo governo espanhol. É a partir dessa imagem que o autor se coloca a seguinte pergunta: “Que desejo faz com que as imagens dos heróis sejam preparadas para a voracidade do apetite?” (CARVALHO, 1934-1938, p. 23). O texto foi também transcrito por Rui Moreira Leite no catálogo de 2010 da exposição de Flávio de Carvalho no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

adorador, trazendo à tona sentimentos iconoclastas. A imagem falhou e precisa ser partida, mortificada e castigada... e a imagem poderosa é castigada mesmo quando ainda hoje são flagelados até a morte certos reis africanos que falharam no seu governo (CARVALHO, 1935, in: LEITE, 2010, p. 81).

O autor sugere, portanto, que o lugar ocupado pelo fundador encontra-se vazio, assim como a imagem da divindade, segundo discutimos no primeiro capítulo, está desprovida de referência externa. Por isso nos resta descobrirmos os mecanismos para lidarmos com a ausência da origem una e com a impossibilidade da verdade. Se a arte em suas diversas instâncias consiste em uma das alternativas para o discurso fundacional (por meio da dança, da mímica e de uma literatura que reflita a impossibilidade da comunicação plena), a outra alternativa estaria em reinstaurar o crime na fundação do Estado e da comunidade, atitude que, como vimos, havia sido adotada por Jacob Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália*.

Já sabemos que a delinquência e o crime são as características do “homem do começo” (ele rouba e mata, antes mesmo de ter aprendido a andar) e, por isso, o primeiro bailarino era também criminoso e líder ao mesmo tempo (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957). Por essa razão, como vimos, a dança fora considerada por Lombroso um estigma do crime e essa arte assumiu modos violentos entre os maometanos, desdobrando-se em atentados enfurecidos, segundo o autor das “Notas” (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957). Eliminada durante o regime puritano na Inglaterra como se fosse uma forma de delito, a dança retorna somente após a restauração (CARVALHO, “O bailado e o crime”, 14 abr. 1957). Ora, se o crime apresenta essa afinidade com a arte dos gestos, com a pantomima e a dança, é porque a sua marginalização surge somente depois de o homem sair do seu estado de sonho (quando a vida dele desdobrava-se em um palco teatral, no qual cultuava o herói e desempenhava a pantomima do começo), quando todos cometiam atos que passaram, posteriormente, a serem considerados infrações, sem que fossem punidos, nem adorados por essas atitudes. O fato de o criminoso não sofrer represálias no princípio e de não haver necessidade de idolatrar o suposto infrator, reporta a um período atrás da história, quando ainda não causava

qualquer incômodo situar-se diante da impureza da origem. Esta passa a ser, paradoxalmente, coibida e estimulada pelo aparecimento das legislações, do Direito:

A Alegria está ligada ao Crime, como também o estão as manifestações de liberdade. Alegria e Crime têm as suas origens dinâmicas nos Bailado do Começo, antes do homem aprender a andar. A Alegria é uma consequência do Crime. O advento da Alegria precede o advento da Virtude. O Bailado está antes do Andar como o Crime está antes da Virtude. O andar e a virtude são consequências de maior Visão do homem. O andar é um problema de Visão Geográfica e a virtude um de Visão Ética. A evolução traz o abandono do crime que se encontra no Começo. As Forças Fundamentais da História impõem esse abandono (CARVALHO, “A alegria e o crime”, 21 abr. 1957).

A perspectiva da história recusada nesse excerto coincide com o que Walter Benjamin denominara de “história universal” nas “Teses sobre a filosofia da história”. De acordo com essa concepção, o tempo consiste em uma massificação de fatos e constitui um espaço vazio e homogêneo. Essa forma de relato, devemos salientar, se constitui por meio do sentimento de “empatia” com os vencedores que, afinal, deixaram os herdeiros que testemunharam os fatos²⁷⁷. Desse modo, a História se torna um relato de ascensão dos impérios e de eliminação das impurezas, e as lacunas deixadas pelo silêncio podem ser

²⁷⁷ Isso é o que Walter Benjamin nos esclarece na sétima tese, quando afirma que o método do historiador parte de um sentimento de acedia, ou seja, do desejo desesperado de apossar-se da imagem autêntica da História. Esse sentimento que equivale ao da tristeza, torna-se claro quando apontamos o objeto de empatia desses historiadores: “Ora, os que dominam num momento dado momento são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia para com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

encontradas mesmo contemporaneamente²⁷⁸. Isso ocorre porque, apesar de a predisposição ao delito partir da sensação de prazer e da satisfação por ele liberadas (e disso sabia muito bem o herói Macunaíma, vítima e algoz dos próprios logros e peripécias), ela consiste em um indício de liberdade que não condiz com o instinto gregário, ou seja, com a vida na civilização: “O sentimento de liberdade obtido com a execução do Crime é o mesmo sentimento de liberdade que tem o alienado ao afastar-se do mundo coletivo e ao perder o uso do instinto gregário”, afirma o autor ainda em “A alegria e o crime” (21 abr. 1957).

As comprovações da antiguidade do crime se encontrariam, por exemplo, no gesto de agarrar com as mãos da criança²⁷⁹. Esse

²⁷⁸ Podemos mencionar, nesse sentido, o temor europeu de lidar com o horror do holocausto, claro na afirmação do teórico marxista Theodor Adorno de que a poesia já não poderia existir diante da mudez imposta pela violência. O holocausto, no entanto, impeliu a arte a procurar meios de expressão que não se valessem meramente da palavra, mas o impacto dessa violência foi infalível quantitativamente. No entanto, no caso das ditaduras latino-americanas, as mortes parecem ser consideradas menos significativas quantitativamente pela história. No Brasil, as tentativas de interromper com a lei de anistia e encontrar os culpados pelas torturas e assassinados no período da ditadura ainda hoje obtiveram pouco sucesso. Lembremos que apesar da criação da Comissão da Verdade pelo governo Dilma Rousseff, a Lei de Anistia promulgada em 1979 impede que os torturadores e responsáveis pela violação dos Direitos Humanos durante a Ditadura Militar sejam processados e punidos, como observara ainda em 2011 a comissão da Organização das Nações Unidas Navi Pillay (como podemos ver em “ONU pede julgamento a torturadores da ditadura militar brasileira”, publicado no *Opera Mundi* do site Uol em 18 de novembro de 2011). Em dezembro de 2012 o jornal *Folha de São Paulo* nos fornece, ainda, um exemplo das dificuldades impostas pela Lei de Anistia, na matéria “Justiça Federal adia decisão sobre denúncia contra Brilhante Ustra”, em que trata do caso do coronel reformado do Exército Carlos Alberto Brilhante Ustra e do delegado Dirceu Gravina acusados de serem responsáveis pelo desaparecimento do líder sindical Aluizio Palhano Pedreira, em 1971. (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de dezembro de 2012).

²⁷⁹ “Ao aprender a andar, os gestos das crianças com os braços e mãos são de grande importância porque reproduzem os gestos do homem antigo e esquecido. As crianças esticam as mãos para tudo quanto aparece.

O mesmo acontece no começo com o homem que havia abandonado o Bailado do Silêncio e que penetrava nos mistérios da Marcha Hesitante, esticando os braços para tudo e tudo agarrando com as mãos.

É o início do crime e da satisfação de um desejo de posse” (CARVALHO, “A alegria e o crime”, 21 abr. 1957).

movimento, que poderia ser interpretado como a necessidade de tomar posse do alimento, segundo Cascudo em a *História dos nossos gestos*, representa, para Flávio de Carvalho, uma sobrevivência do delito de roubar ou de assassinar o semelhante, pois eleva o instinto de posse ao último grau e permite, por um lado, a “apropriação” de outros seres, de objetos alheios e, por outro, a entrega aos atos reflexos do “primitivo”, dos quais tratara Pierre Janet. Segundo o psicólogo e neurologista francês, o reflexo manifesta bruscamente a natureza humana, permitindo que surja de súbito o “tudo ou nada do primitivo”, sem o intermédio da razão e dos impulsos psíquicos (*apud*. CARVALHO, “O crime, a floresta e a memória da espécie”, 5 maio 1957).

Diante das legislações dos Estados modernos, reforça Flávio de Carvalho, as condições adversas provocadas pelo nomadismo e pelo subdesenvolvimento retornam como uma sobrevivência das privações vividas pelo “homem do começo” e provocam o reaparecimento do delito por meio de fenômenos como a reversão, esclarecido pela psicanálise. Esse fenômeno de repetição de uma memória antiga apresenta-se entre os animais quando espécies diferentes reproduzem características peculiares a determinada espécie. A reversão também ocorre, por exemplo, quando animais domesticados agem com hostilidade em um ambiente semelhante ao da floresta²⁸⁰. Ou seja, tal fenômeno aparece como uma consequência da paisagem em que os seres vivos se encontram. Isso demonstra que, em última instância, a capacidade de mimetizar o ambiente consiste em uma linha de fuga para a separação entre o corpo e a alma. Embora tal distinção tenha mais claramente reconhecida pelas culturas “primitivas”, persistiu na civilização por meio dos dispositivos legais, que instauram um aparelho legislativo que não julga com a mesma eficácia os “súditos” e os “chefes”, relegando aos primeiros a mesma condição de precariedade material que estimulou o aparecimento do crime:

²⁸⁰ “[...] Um cachorro e um gato quando situados no interior doméstico e cultivando, um pelo outro, uma amizade polida e circunspecta, quando se atiram bruscamente para um exterior, composto de árvores, capim e mato, se tornam repentinamente os maiores inimigos e em selvageria avançam um contra o outro, reproduzindo, impedidos pela paisagem, o drama do Crime do Começo. O gato refugia-se no topo da árvore para sobreviver ao ódio do amigo cachorro e, quando este desaparece, o gato volta ao interior doméstico e lá se encontra de novo com o seu velho amigo, em termos circunspectos e polidos como dantes” (CARVALHO, “O crime, a floresta e a memória da espécie”, 5 maio 1957).

A instabilidade da Reversão é uma função da paisagem. A intensidade da Reversão é antes uma função da paisagem. À medida que a paisagem avança rumo ao doméstico ou à medida que a evolução se processa, os instintos criminosos são afastados.

Rancor e ódio acontecem quando o homem é privado das aquisições da civilização que são os Direitos do Homem e, enfrentando condições adversas de vida, é ele obrigado, por um processo estimulante de imitação, a reverter a um estado antigo e selvagem e se tornar criminoso, exibindo os caracteres do Mundo do Começo e a Memória da Espécie (CARVALHO, “O crime, a floresta, a memória da espécie”, 5 maio 1957).

Ora, com a sugestão de que o crime é inerente à civilização, Flávio de Carvalho trava um diálogo anacrônico com o historiador da arte Edgar Wind, que entre os anos de 1937 e 1938 publicou no periódico do Instituto Warburg o texto intitulado “O deus-criminoso”²⁸¹. Igualmente, Wind retoma os rituais de sacrifício do deus que sobreviveram em algumas culturas primitivas por meio da substituição dos “reis mágicos” por bodes expiatórios, em geral um criminoso, o que supostamente ainda permitia que se mantivesse a eficácia do sacrifício. A sobrevivência desse ritual perdura nas formas de punição adotadas pelos Estados (antigos, como o Império Romano, mas também nos modernos) que assassinaram os criminosos através de procedimentos cruéis, empregando, desse modo, uma forma de violência organizada que é característica da guerra e dos antigos sacrifícios:

Provavelmente, o fato de essas práticas terem continuado muito após terem perdido o seu sentido é mais um sinal da inércia do que da maldade humana. Um carrasco medieval que despedaçava um homem na roda não sabia que estava repetindo uma forma de ritual por meio da qual os seus ancestrais sacrificavam uma divindade. Nem os romanos, quando crucificavam os seus criminosos, lembraram-se dos poderes

²⁸¹ A tradução para o português desse texto está publicada no número 4 da (*n. t.*) *Revista Literária em Tradução*, de maio de 2012.

sagrados que uma vez estiveram atrelados a esse procedimento cruel. Para eles, era somente uma forma vulgar de execução – ainda que a sacralidade latente na agonia da cruz fosse trazida à luz novamente pela paixão de Cristo que, ao perecer na cruz como um criminoso, reencenou o sacrifício do deus. Ao libertar o poder emocional, essa forma de morte exerceu controle sobre a imaginação e o cristianismo se tornou então o herdeiro da tradição pagã transfigurada e preservada por ele no próprio ato de superá-la. (WIND, 2012, p. 132).

Os sacrifícios discutidos por Wind se remetiam, inicialmente, à reprodução natural de uma ordem cósmica; portanto, procuravam criar a imagem de um elemento “extrassensível”. As considerações sobre o mimetismo de Walter Benjamin em “A doutrina das semelhanças”, de 1933, são esclarecedoras nesse sentido. O autor nos fala de um momento perdido na história ontogenética e filogenética do homem, que perpassa atualmente a imitação nos jogos infantis, de personagens e de objetos, como moinhos de vento. A criança ainda se valeria de uma forma de semelhança que remete à astrologia, à própria configuração do cosmo e que, por isso, retoma uma ordem extrassensível. Essa forma de imitação, que é também característica da escrita, reproduz uma imagem do inconsciente, ou seja,

[...] estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível (BENJAMIN, 1994, p. 111).

O que Benjamin está nos propondo é, justamente, o seguinte: quando buscamos uma forma de semelhança superficial como a das faces, fazemos uma opção pela origem determinada por meio da *herança*, que fundamenta, por exemplo, ciências como a criminalística, com a qual colaborara Cesare Lombroso em *O homem delinquente* (*L'uomo delinquente*, 1896-1897) Além disso, é essa forma de semelhança superficial a que compõe os anseios da comunidade. Por outro lado, a semelhança “extrassensível” é da ordem do nascimento e concebe a origem como a irrupção de um momento único, mas nem por

isso impossível de retornar por meio dos procedimentos da mímica e das metamorfoses do pensamento em *personas*, em textos.

Quando o Estado se apropria de uma forma de semelhança cósmica ou extrassensível para inseri-la nos próprios mecanismos, ele mesmo assume o papel de criminoso, pois adota, como parte de si, um elemento que deteriora e recusa os meios de que se utiliza. Isso porque o sacrifício se reporta ao tempo da *feira*, em que a distinção entre o bem e o mal não estava claramente delineada, pois não se sabia a diferença entre o prazer de celebrar e o de punir e ferir, recorda-nos Nietzsche em *Além do bem e do mal*.

Ora, um dos instrumentos empregados nos atos sacrificiais consistia, justamente, nas máscaras de punição, que muito se assemelham às máscaras primitivas localizadas em instituições como o Museu Nacional de Berlim. Feitas de metal, elas continham um pequeno bocal para que o usuário apitasse enquanto era arrastado pela rua, de modo que o escárnio se tornasse um dos objetivos da punição. Quando a punição e o sacrifício são transpostos à esfera mundana, assumem uma violência ainda mais atroz e proliferam o aparecimento de mártires crucificados. No entanto, essa forma de “sobrevivência invertida” do assassinato de bodes expiatórios pode vir acompanhada de outro comportamento deturpado: o de cultuar os criminosos que saem impunes²⁸²:

²⁸² Edgar Wind menciona os exemplos de Al Capone e do prefeito novaiorquino James (“Jimmy”) Walker (1881-1946). Aqui também caberiam casos da política brasileira e podemos mencionar o ex-prefeito da cidade de São Paulo e ex-governador desse mesmo estado Paulo Salim Maluf (nascido em 1931). Maluf se tornou conhecido pelas obras realizadas em São Paulo como a Marginal Tietê e o Elevado Presidente Costa e Silva. Sob as acusações de caso de corrupção e outros crimes como a lavagem de dinheiro, o político (também procurado pela Interpol), foi preso em 2005 e solto apenas alguns meses depois. Fundador do Partido Democrático Social (PDS), sucessor da antiga Arena, hoje denominado de Partido Progressista (PP), Maluf foi eleito ao cargo de Deputado Federal por São Paulo em 2010 e exercerá o cargo até 2014. Em maio de 2011, a versão online do jornal *Estadão* publica uma matéria a respeito da delegação de Maluf como presidente do diretório estadual do PP em que vemos ainda vestígios do culto a esse criminoso, por um lado com a exaltação desse deputado federal por Michel Temer, atual vice-presidente, e por Geraldo Alckmin (PSDB), atual governador do Estado de São Paulo, quem afirma que o PSDB se identifica com as propostas do PP (“Maluf é reconduzido à presidência estadual do PP”, 22 maio 2011).

Eis a distinção de nossa época: O deus-criminoso apenas estimula e já não expia a viciosidade das massas. Nós invertemos o procedimento dos nossos ancestrais: eles costumavam ridicularizar o criminoso e então matá-lo; nós o cultuamos profundamente – e o deixamos viver (WIND, 2012, p. 133).

Restituir a duplicidade à origem e à imagem, não podemos deixar de reforçar, se trata de uma reação que foi também warburguiana e nietzscheana, e devolve ao começo a capacidade metamórfica que lhe é inerente. Didi-Huberman (2009) nos esclarece o caráter político da sobrevivência por meio de uma metáfora sobre a luz e sobre a imagem: se esta luz é tão intensa quanto à emitida por um holofote portado pelo “chefe”, oblitera o olhar e a capacidade crítica das massas, do sujeito. Se, todavia, pisca como a emitida pelos vaga-lumes, pode ser pensada como um exercício político anti-institucional, como uma forma de atuação que não se estagna. Não seria esse o efeito, justamente, dos movimentos dos tecidos e dos jogos de luz nas *performances* da dançarina Loïe Fuller, oscilando entre uma forma e outra, uma cor e outra?

Os holofotes utilizados pela propaganda política do fascismo (ou por um Prometeu que porta, ilustremente, a sua tocha em chamas) se torna uma função pura do poder, incapaz do mínimo contra-poder, coibindo quaisquer possibilidades de insurreição. Nesse sentido, o fascismo e a democracia (que cultua as representações de políticos criminosos) tangenciam-se, reduzindo as imagens e os corpos aos processos de submissão e aos corpos submissos, respectivamente. Nesse contexto, a luz bruxuleante dos vaga-lumes oferece-nos uma dimensão da sobrevivência como gesto, como aquilo que pode ser cooptado pelo aparelho de Estado e apreendido por uma concepção de imagem que privilegie a fixidez e a representatividade. O gesto não é somente algo que caracteriza a atuação ética do sujeito, como é também a linguagem do “primitivo”, nos mostra Carvalho nas “Notas”. Portanto, já não se trata somente de uma questão da estética, na medida em que o estatuto da imagem assume um valor de uso, torna-se um dispositivo do aparelho político. Desse modo, evocar a luz dos vaga-lumes pode consistir em uma atitude política favorável à democracia e contra o fascismo, pois denuncia a permanência secular do culto das imagens e reforça o fato de

que o povo (assim como o “primitivo”) persiste como o que não encontra o seu lugar senão negativamente dentro da sociedade, conclusão a que Didi-Huberman chega a partir de Carl Schmitt, mas que poderia também ser atingida por meio do *Homo sacer* de Giorgio Agamben.

Prometeu bipolar

Com as aparições de Prometeu em *A moda e o novo homem*, Carvalho também sugere uma concepção de povo como o negativo do soberano, na criação do par “Prometeu-homem em farrapos”. Isso lhe permite reativar o paradoxo inerente à condição soberana do herói, recuperando em sua figura a única instância possível do comum: a negatividade. Desse modo, propõe um rompimento com uma relação verticalizada e genealógica (no sentido de “árvore genealógica”, familiar) com o herói, que se dá por meio do espelhamento do sujeito no “pai” de que tratara Freud em *Totem e tabu* e em *A psicologia das massas e a análise do eu*. Segundo Carvalho, quando Prometeu rejeita o poder do seu próprio interior retorna a um nivelamento que é característico do começo, quando caos e forma, passado e presente, coexistiam e se interpenetravam. Nesse sentido, o Prometeu de Flávio servirá para compreender o aparecimento desse mesmo herói em *Riverão Sussuarana* de Glauber Rocha, no qual se apresenta como um duplo que o cineasta brasileiro identifica consigo mesmo em um jogo de máscaras.

Em *A psicologia das massas e a análise do eu*, Freud amplia a hipótese sobre o herói apresentada em *Totem e tabu* a partir dos estudos sobre as multidões de Gustave Le Bon (como *A psicologia das multidões*, de 1895), para quem os indivíduos nas massas estão em um estado hipnótico, como os “bárbaros primitivos”, tão propensos se encontram a renunciarem o nível ético. Para o psicanalista vienense, no entanto, os laços que reúnem os indivíduos à horda se formam por meio de um processo de identificação, assim como no nível familiar existe uma identificação entre a criança e o pai. Esse processo pode perdurar na forma de “ideal do eu”, que se trata de uma relação ambivalente em que o sujeito exterioriza um desejo e o oprime, imita esse ideal, o pai, e refreia as próprias atitudes por considerá-las parte das atividades que só caberiam ao pai exercer.

Em *A moda e o novo homem*, já não existe uma separação entre o sujeito e o ideal ou o herói, pois, segundo as hipóteses do autor, é a figura ideal, como a do rei, que se espelha no sujeito comum, pois

As grandes mutações da moda se processam de baixo para cima na hierarquia social e quando o alto é atingido, as mutações se disseminam como moda. Por conseguinte a moda tem como berço o sofrimento e a dor porque aqueles que estão por baixo são os que sofrem (CARVALHO, 2010, p. 13).

Desse modo, o elemento mais fraco da sociedade (o povo “negativo”, segundo Didi-Huberman, ou a potência escrava, de que trata Nietzsche na *Genealogia da moral*) persiste e se sobressai em um conflito incessante com o rei, do qual, de certo modo, resulta a ascensão do mais fraco, pois o soberano atualiza a moda vestindo a roupa esfarrapada do pária social. Não é por acaso que Carvalho tenha se valido nessa série de uma imagem híbrida de Prometeu²⁸³, por meio da versão de Hesíodo, em que encontra uma evidência do movimento da moda das hierarquias mais baixas às mais altas:

Estou propenso a crer que o Prometeus da fábula, de origem árica [*sic*], cantada pelo poeta grego Hesíodo, oito séculos antes de Cristo, era um elemento popular que facilmente se identificava com o homem em farrapos e mais ainda quando consideramos que o introvertido esquizotímico Prometeus é um emancipador revolucionário, é a imagem das liberdades da Grécia, um revoltado que abandona a aristocracia celeste para se dedicar à hierarquia baixa dos homens e que termina sendo crucificado nas montanhas do Cáucaso. A sua atitude quase quixotesca para com os homens o aproxima do bobo do rei (CARVALHO, 2010, p. 94).

²⁸³ São dois os textos dessa série em que o autor evoca o mito de Prometeu: “O rei em farrapos – o bobo e os deuses moribundos – os caminhos da linguagem” e “A origem trágica das joias – O cingulum, o anel de Infibração, a castidade e o erro do Dr. Strats”.

As joias, antes instrumentos de castigo dos escravos, comprovam essa hipótese: esses objetos de adorno, que conferem esplendor ao busto, procedem de um período marcado pela “dor” e pelo “sofrimento”, trata-se de “um hábito proveniente de épocas esquecidas e que teria originado o colar da servidão e do escravo” (CARVALHO, 2010, p. 267). Assim, uma possível etimologia para a palavra anel estaria em *annulus* e *anellus*, diminutivos dos termos em latim antigo *anus* e *annus*, ou seja, círculo, originalmente “um anel de servidão” (CARVALHO, 2010, p. 265) como aquele que prendia Prometeu ao Cáucaso.

Além disso, a etnografia fundamenta as teses de Carvalho, quem nos mostra que, entre os Abipones paraguaios e os Dakotahs, “o chefe civil e o chefe da guerra são os mais pobremente vestidos da sociedade” (CARVALHO, 2010, p. 89); a sobrevivência de tal costume entre esses povos comprova que o poder pertencia, em um período arcaico, ao homem em farrapos. Este, por sua vez, exercia o domínio sobre a comunidade por meio da “força de seleção sexual”²⁸⁴, período que pode emergir mais uma vez no presente com a “bipolarização dos sexos”²⁸⁵.

Em um aberto diálogo com as considerações de Sir James Frazer sobre o sacrifício dos reis e de bodes expiatórios, bem como com os interesses de pesquisadores do Colégio de Sociologia, Flávio de Carvalho sugere que o sacrifício consista em um dos rituais empregados pelas culturas primitivas que reinstaura a proximidade entre os dois polos, e por isso o autor se refere a outras figuras contrapostas ao rei, como o “bobo do rei”, “anões, hermafroditas, corcundas, negros, personagens grotescos” (CARVALHO, 2010, p. 93). Nesses termos, Carvalho nos reporta às considerações batailleanas sobre o sacrifício e a guerra em *O erotismo* (cuja primeira edição é de 1957), livro em que esse ato ritual aparece como uma oferta que nem sempre compartilhava a violência com a guerra, mas que se insere na esfera do delírio e produz uma lacuna na ordem legal: “Em comparação com a vida calculada, morte e vida são delírio, pois que nem o respeito nem a lei, que

²⁸⁴ “A força da seleção sexual é tal que se projeta na história impedindo que numerosas proibições contra a moda requintada do traje em farrapos tivessem efeito. A importância histórica do homem em farrapos era pois dominante; a mais alta aristocracia adotara o traje durante longo período. Constatamos, contudo, que a origem dessa moda não foi percebida pelo filósofo até o presente momento” (CARVALHO, 2010, p. 91).

²⁸⁵ Carvalho trata dessa noção no texto “Vila Júlia. Sonambulismo da História”, segundo vimos na última parte de “A origem e a biblioteca”.

socialmente ordenam a vida humana, as podem deter” (BATAILLE, 1968, p. 74). Pertencendo à esfera do sagrado e sendo um antecedente do cristianismo, o ato de sacrificar os animais restabelece a continuidade entre os seres humanos e os seus supostos antepassados de outras espécies, representados nas antigas pinturas rupestres. Além disso, difere do cristianismo na medida em que o que entra em questão não é um processo puro de rememoração, mas uma transgressão da lei, que faz com que o homem regresse a um período de liberdade plena, em que a comunhão existia entre os mais diversos seres, em que as transformações incessantes eram operadas pelos atos de criação e de destruição: “Encenado no seu conjunto, a vida é um imenso movimento composto pela reprodução e pela morte, é vida que não cessa de gerar mas que não cessa também de destruir o que gera” (BATAILLE, 1968, p. 77).

A máscara prometeica

Nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o culto do herói pertencia também a uma esfera em que o homem se identificava com os seus semelhantes, por meio de rituais envoltos no transe e no delírio provocado pela proximidade com a morte, e de espetáculos caracterizados pelo excesso de “sangue, lubricidade e violência” (CARVALHO, “O culto do herói, o gótico e o barroco”, 10 fev. 1957). O autor se referia aos mistérios dionisiacos, à entrega de uma virgem (possivelmente, Ariadne) a Dioniso para garantir a fertilidade do solo, a ascensão da primavera, segundo vimos no primeiro capítulo. Essa instância que opera uma vizinhança entre o sagrado (o “primitivo”) e a tragédia (a antiguidade clássica) se situa entre o sonho e a vigília, estado que permite também um rompimento da continuidade do sujeito por meio de um efeito de *trânsito* entre as imagens do criador e do espectador.

Lembremos que, na sociologia dos jogos realizada por Roger Caillois, da qual naturalmente o efeito de simulacro da tragédia nos fala, o transe é uma das consequências da proximidade entre a simulação e a vertigem, uma tomada para si de uma máscara em tal estado de liberdade da consciência, que já não se sabe se a face vestida é a do próprio sujeito ou a do “Deus” que ocupa o corpo. Esse efeito é buscado nos rituais das sociedades que Caillois designa como “sociedades de

confusão”, as americanas, africanas e australianas, entre as quais “reinam a máscara e a possessão” (CAILLOIS, 1994, p. 146).

O cineasta baiano Glauber Rocha, com quem Flávio de Carvalho compartilhou uma visão da estética como necessidade (em textos como “A estética da fome”), levou esse efeito de transe ao cinema, oscilando entre revolucionar essa arte e situá-la em bases distintas dos centros carioca e paulista, e ao próprio *trânsito* egocêntrico do “Glauber personagem”²⁸⁶. Por essa razão, a autoanálise aparece sempre presente na epistolografia de Glauber (reunida por Ivana Bentes no volume *Cartas ao mundo*) e o cineasta invade o set de filmagem, deixando que a sua voz seja ouvida e o corpo do diretor em ação seja visto nas imagens, como se estivesse possuído pela “personagem-diretor”, em filmes como *A idade da terra* (1980)²⁸⁷.

²⁸⁶ Como consequência do transe glauberiano, a figura do cineasta encontra-se incessantemente com a do herói e com a de outros duplos, que constituem as máscaras trágicas escolhidas por ele. É desse modo que, em uma carta escrita para Cacá Diegues quando se encontra exilado em Paris, no ano de 1972, se compadece de próprio sofrimento, pois havia recentemente perdido os rolos de *Câncer* (filmado naquele ano), confiscados pela alfândega francesa. Vivendo nessa cidade sem dinheiro, o cineasta contava com o faturamento desse filme para se manter e, diante do fato de que talvez fosse impossível lançá-lo e do seu isolamento na sociedade parisiense, se compara a um pária e a um mártir ao mesmo tempo, como a figura de Prometeu em Flávio de Carvalho: “[...] difícil continuar esta carta sem chorar; a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, e parece até o prenúncio da morte. Eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo mas as estruturas sociais se fecham. Parece até que roubei o fogo; virei Prometeu” (ROCHA, 1997, p. 447).

²⁸⁷ Em “Glauber evangelista”, Luiz Felipe Soares comenta esse aspecto do cinema de Glauber Rocha utilizando-se da leitura de Peter Sloterdijke faz da obra de Friedrich Nietzsche. O filósofo alemão, que alimentaria especialmente em *Ecce homo* um discurso de autoelogio, uma máscara textual para ler o legado que está prestes a deixar à humanidade, insurge-se e retoma a linguagem dos Evangelhos (segundo Nietzsche perpassada pela misologia, ou seja, pelo horror ao raciocínio), ao colocar-se como “alegre mensageiro” e ao se elogiar sem medidas em *Ecce homo*. A falha de Glauber e a distinção com relação a Nietzsche estariam, segundo Luiz Felipe, em operar uma coincidência entre o evangelho e o autoelogio, de modo a inserir-se como o conteúdo da mensagem que procura transmitir messianicamente: “No sentido nietzscheano, porém, evidenciado por Sloterdijke, os fragmentos evangélicos do evento Glauber são bem menos evidentes, embora me pareçam os mais importantes em termos políticos e culturais. Falamos aqui de *eu-angel (i/o)*. No latim, *Angel(i/o)*,

Em *Riverão Sussuarana*, o titã da tragédia de Ésquilo compõe um dos fragmentos do “romance”, intitulado “PHROMETEU” (ROCHA, 2012, p. 194-198), escrito quase totalmente em letras maiúsculas e situado um pouco após o aparecimento da personagem Karter Bracker, o empresário estrangeiro que explora as minas de urânio, na narrativa da epopeia de Linda, Guimarães Rosa, Anjo Mauro e Riverão Sussuarana pelo sertão nordestino. O empresário, que procura descobrir o “Geo Fogo”, se refere a uma noção positivista do desenvolvimento, que o impele ao progresso a todo custo, mesmo a despeito da violência, que pode se tornar “necessária” à ocupação de territórios outros (Kraker defende o armamento brasileiro com a bomba atômica durante a guerra²⁸⁸). O fragmento antecede, além disso, um dado sobre o título do romance; “Sussuarana” é o nome da canção que a irmã morta em 1977, Nocy Rocha, cantava na adolescência, e reporta-nos a uma ferida que assume ares ficcionais no livro de Glauber Rocha²⁸⁹. Desse modo, “PHROMETEU” aparece como uma alegoria do progresso, da expansão do país ao interior com a construção de Brasília e da irrupção de conflitos como a revolução de 1930 e as guerras mundiais,

resulta em mensageiro, emissário: no grego, *áγγελος* é aquele ‘que traz uma notícia’, ou é a própria notícia. Já *eu*, no grego, como advérbio, dá bem, nobremente, bondosamente, e chega ao português como prefixo, passando pelo latim – ver eucalipto (bem coberto), eufonia (belo som). Acontece que a língua de Glauber é a única língua europeia com passado imperial em que esse prefixo coincide com o pronome da primeira [pessoa] do singular, levando a uma estranha coincidência entre o evangelho e o auto-elogio: aqui o pronome *eu* remete ao adjetivo grego *eús*, equivalente a bom, bravo, nobre. *Evangelho* em português remete portanto a *Eu-Boa-Notícia*. A tagarelice de Glauber pode ser ouvida como *A boa notícia sou eu*” (SOARES, 2005, p. 152-153).

²⁸⁸ “KRAKER BRACKER: como desenvolver o BRAZYL:

não lhe davam Direito de invadir o BRAZYL

por isto justificava a expulsão, embora não fosse partidário da violência:

– O BRAZYL SEM BOMBA ATOMYKA PERDERÁ QUALQUER GUERRA!: não quero mas precisamos nos defender... – publiquei no Correio Braziliense as contradições revolucionarias [*sic*]” (2012, p. 194).

²⁸⁹ “Ela costumava cantar uma canção, ‘Sussuarana’, que nos emocionava adolescentes e não sabia o autor, a origem, acho que ela criou a musica que depois Gal gravou em Los Angeles, 15 meses antes da morte de Nocy, as letras surgiam criando Riverão Sussuarana no pressentimento dum romance que tornasse Homem aquela Onça que saltou de mim no Domingo crepuscular na Ilha [...]” (ROCHA, 2012, p. 199-200).

[...] como se PROMETEU FOSSE O FOGO NUCLEAR,
O NASCIMENTO DOS DEUSES
O NASCIMENTO DA CONSCIÊNCIA
O NASCIMENTO DA CIVILIZAÇÃO (ROCHA, 2012, p. 195).

No entanto, ao situar-se também próxima da ferida que “arrebentou a estrutura de ‘Riverão Sussuarana’” (ROCHA, 2012, p. 177) – a narrativa de Glauber demonstra que a *história pode ser constantemente deslocada e ressignificada por meio da estória*, como afirma Guimarães Rosa no início do texto, quando se encontra no intervalo entre a história e a imaginação.

O Prometeu pirofórico, detentor das luzes da humanidade, é condenado à tortura, com o fígado devorado pelos abutres, pelos próprios homens que não compreendem a potência do fogo revolucionário: “Não troco meu sofrimento pela vossa falsa liberdade nas trevas iluminadas pelas ilusões. Eu conheci o fogo e mesmo dele exilado sou a memória do seu fulgor...” (ROCHA, 2012, p. 195). Visto como um detentor das luzes, essa alegoria prometeica do progresso não deixa de ser um eco do culto solar que se manifesta na antiguidade por meio da figura de Apolo (a divindade da criação plástica, da beleza e da aparência tranquilas, detentora de um “olho solar”, segundo Nietzsche, 2007) e aparece na religião dos povos nativos da América. Essa forma de culto foi retomada pelos modernistas com o intuito de celebrar os centenários das independências latino-americanas²⁹⁰. Em Prometeu, o

²⁹⁰ Na rapsódia *Macunaíma*, por exemplo, encontramos a personagem Vei, a Sol, a quem o herói oferece bolinhos de mandioca como parte das oferendas. Vei procura seduzir Macunaíma para que se case com as suas filhas; no entanto, ele não resiste e dorme com uma portuguesa enquanto as espera em um barco à deriva no Rio de Janeiro (em “Vei, a sol”). Após essa atitude, Vei se torna uma antagonista no relato, vingando-se de Macunaíma com o calor escaldante que o leva a se jogar no riacho e entregar-se à assassina Uiara (no capítulo “Ursa Maior”). Mário de Andrade, que como sabemos inspirou-se nas lendas da mitologia dos indígenas Taulipangue e Arekuná (do Brasil, da Venezuela e das Guianas) narradas por Koch-Grünberg, transforma o sol em uma divindade feminina a partir do mito de Wéi, o Sol (cf. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, 2012, organizado por Sérgio Medeiros). Além disso, o culto está presente no herói mexicano, o indígena Cuauhtémoc (“águia que tomba” ou “sol poente”), que remete ao passado anterior à ocupação espanhola e, por isso, é retomado pelos murais de David Alfaro Siqueiros como um

culto ao sol surge no fragmento VIII, o qual trata dos rituais animistas de devorar os mortos ou oferecê-los ao astro luminoso, que os transformaria em estrelas (destino, como sabemos, de Macunaíma e de Ci, a “mãe do mato”, na rapsódia de Mário de Andrade):

– O BARBARO PLANTA SEU MORTO OU O
QUEIMA OU O COME.
ENERGYAS DESINTEGRADAS NADA
CADA MORTO É UMA ESTRELA
ESTRELA ANJOS DO SOL (ROCHA, 2012, p.
198).

Ora, podemos constatar que essa passagem se remete à organização de disciplinas como a literatura por meio de um sistema, ordenado em torno de um astro luminoso. Para transgredi-lo, Rocha desfaz a separação entre a imaginação e a história, revisando a construção de cânones como Guimarães Rosa por esse sistema. O sol se refere a uma noção de conhecimento como saber absoluto, hegeliana (que opera cisões entre as disciplinas e se vale da necessidade de

símbolo da revolução mexicana. Esse indígena também foi o tema da escultura oferecida ao Brasil pelo México por ocasião da Exposição do Centenário de Independência brasileiro, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1922. A revista *Terra de Sol*, localizada na Biblioteca de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, publica uma resenha de Silveira Neto acerca do evento e do discurso de José Vasconcelos (1882-1959), político e escritor mexicano que acompanhou a delegação do México ao Brasil durante a exposição do Centenário, que nos permite perceber que a réplica de *Cuauhtémoc* oferecida ao país esteve implicada em um projeto nacionalista contraditório – mexicano e brasileiro – que combina um suposto progresso – sugerido pela “flecha apontada adiante” segurada pelo índio, como vemos na descrição de Silveira Neto – e o resgate do passado (NETO, 1924, p. 354-359). No mesmo número da revista *Terra de Sol* (o primeiro), encontramos a narrativa do escritor peruano Abraham Valdelomar “Em demanda do sol”, “uma novela incaica”, em que o sol aparece como uma divindade masculina: “Oh, Sol! Oh pai de nossos pais e senhores, não abandones o teu povo e protege-nos contra a fúria de Supay!...” (VALDELOMAR, 1924, p. 55). Se os incas possuem o sol como elemento unificador e como passado remoto, os estrangeiros europeus, por outro lado, são aqueles de origem duvidosa ou impura, pois ora são “bastardos”, ora “filhos de Supay”, divindade demoníaca da mitologia inca. O sol, contudo, nem acolhe os indígenas em sua morada nessa narrativa, nem os guia para a salvação, visto que só se apresenta em entardeceres, eternamente em retirada.

“iluminação”), a qual diverge do desdobramento do mundo, dos sujeitos, nos simulacros que circulam em *Riverão Sussuarana*. Lembremos que a paisagem sertaneja possui, para Glauber Rocha, múltiplos centros.

Segundo Roger Caillois em *O mito e o homem*, o mito pode possuir uma orientação centralizadora da gênese, se considerado um sistema e uma função. Os mitos, segundo o intelectual francês, possuem origem indefinida e consistem em narrativas compostas por estratos, embora a tendência seja a de interpretá-los segundo recursos homogeneizadores que tentam apreender “o Mesmo do Outro, o uno no múltiplo” (CAILLOIS, s.d., p. 17). Esse é o risco, por exemplo, de se abordar o mito como um “*sistema* de explicações”, “verdadeiro por aquilo que propõe e falso por aquilo que exclui” (CAILLOIS, s.d., p. 17), em uma análise que privilegie a investigação das condições de sua gênese. Por outro lado, o uso de outras ciências como a psicanálise e a biologia permitiriam compreendê-lo como parte dos comportamentos instintivos. Essa remontagem da gênese – ou do esvaziamento dessa ideia – se mostra presente em Glauber Rocha. Para o autor de “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, publicado em 1969, o mito é um objeto de conhecimento que se utiliza dos modos fundamentais de expressão artística e cultural como o ideograma, forma de escrita que, como vimos, se constitui por meio do traço e do vazio deixado em torno dele²⁹¹.

Poderíamos aproximar, em *Riverão Sussuarana*, a versão do Prometeu solar por Glauber Rocha e uma infinidade de outras figuras de mártires e messias, como Antonio Conselheiro, que se interpõem entre a organização da comunidade e o sistema. No entanto, apesar da presença dessa personagem messiânica, o efeito do romance é o da desmistificação – pois deturpa e reformula os nomes próprios como o de Guimarães Rosa (Major e Mestre Rosa, Embaixador Romancista, Jango Rosa, “fabricante de editoras internacionais”) e o de Glauber Rocha (Glaubiru, Grober, Glaudi, seu Roxo). É nesse sentido que mesmo o titã Prometeu decai à esfera dos homens, tornando-se um ser humano

²⁹¹ Segundo o autor, “O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas, este é o passo fundamental. O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo” (ROCHA, 1981, p. 121).

comum: “Prometeu foi um Homem qualquer que roubou o fogo dos vulcões” (ROCHA, 2012, p. 195).

Com a releitura da tragédia grega de Ésquilo, Glauber Rocha reitera o efeito alucinatório da narrativa de *Riverão Sussuarana* e perfaz uma leitura não cronológica da gênese, ao inserir no livro um proto-gênero ou anti-gênero textual que circula entre a narrativa policial, as letras de canções, o ensaio, o poema, o diálogo dramático, o roteiro de cinema. A concepção de trágico presente em Glauber, próxima da nietzscheana, difere da proposta por Aristóteles na *Poética*, quem afirmava que a tragédia compartilhava com a epopeia a imitação dos “homens superiores” e que, por meio da unidade da ação, deveria perfazer o trânsito entre a felicidade e a infelicidade, e purificar, por meio da imitação, as emoções como o horror e a piedade. Aristóteles, vale mencionar, discute pela primeira vez o caráter da mimese na literatura, afirmando que, segundo esse critério, a imitação se torne o parâmetro primordial para se estudar as obras de arte e se analisar os textos literários; desse modo, o reconhecimento do modelo imitado passa a justificar o prazer estético.

Prometeu, por outro lado, assume em Rocha a forma do absoluto – daquilo que esconde algo em que *poderia se tornar*. O absoluto, segundo vimos no primeiro capítulo, consiste em uma função não-metafísica e não-transcendental, que pode ser representada inadequada ou completamente como qualquer outra experiência, e permite ao artista e ao escritor uma invenção pura, não metafórica (EINSTEIN, 2004). Essa ideia permitiu uma revisão da linguagem, poética e da pintura, por Carl Einstein e fez parte de um questionamento sobre a representação mimética da arte clássica, por vezes resistente ainda na modernidade, que esse intelectual compartilhou, de uma forma ou de outra, com Walter Benjamin e com Roger Caillois. Por sua vez, Glauber Rocha perfaz uma interpretação do titã em *Riverão sussuarana* que esvazia as funções predominantes nas aparições desse mito, seja a de criador *plasticator* ou a de alegoria do progresso, de modo que o “Phrometeu” já não se refira a ao ato de criar como a atividade de um Deus, nem instaure a civilização entre os homens, pois aponta para o “nada”, que é característico de todo começo não-cronológico e de toda manifestação da emoção estética:

I

[...]

Mais importante do que esses dois atos é o DURANTE que preenche sentimentalmente a LACUNA.

Este durante do ENTRE é a dor de Prometeu
[...] (ROCHA, 2012, p. 195).

II

[...]
E NO PRAZER DE DAR SUBLIMA O NÃO
SER PROJETADO DA
MATÉRIA FELIZ PORQUE VIU UM NADA
LACUNAR ENTRE
O SER E O PASSADO
[...] (ROCHA, 2012, p. 196).

V

[...]
NADA É O NOME DE DEUS.
O ANTERIOR E O POSTERIOR E O
IMAGINADO
JAMAIS MATERIALIZADOS
EIS O DESEJO DE DEUS INDEFINÍVEL
NADA
ALEM DO CONCEITO DE INFINITO NÃO
SER
[...] (ROCHA, 2012, p. 197).

O procedimento alucinatório se completa, ainda, com a justaposição de paisagens diversas sem a interposição de limites entre elas (o sertão nordestino, o Piauí, o Rio de Janeiro, “o tempo sem cronologia” e sem espaço definido do culto do herói), sem que se respeite uma ordem histórica e linear do tempo. As “vozes” que interrompem constantemente a narrativa revelam as “falhas” nas montagens²⁹², as atuações e os simulacros no interior do texto, de onde emergem o “ENTRE” e o “NADA LACUNAR” delineados pelo fragmento prometeico. Por essa razão, apesar de a narrativa de Glauber Rocha valer-se de um herói da antiguidade – uma imagem muito cara à

²⁹² Segundo vemos na passagem em que o narrador Glauber Rocha relata a morte de Neco e investiga os acontecimentos e os depoimentos que não o convencem. Quando “interroga”, por exemplo, o marido da vizinha da falecida irmã, afirma, após o relato deste: “*Montagem mal feita* – respondi e o deixei” (ROCHA, 2012, p. 180 – grifo nosso).

arte do Renascimento, que afirmava *a repetição do macrocosmos pelo microcosmos* – o efeito obtido é semelhante ao da justaposição “Prometeu-homem em farrapos” no livro de Carvalho. Essas duas leituras do mito demonstram que a literatura pode ser compreendida como a concatenação de textos diversos, de fragmentos distintos sobre uma mesa-livro, o que condiz com uma noção da história da arte como a luta entre as imagens e entre os tempos anacrônicos, entre o que se apresenta visualmente e aquilo que se oculta e que não podemos preencher. Sendo assim, nos resta impulsionar o movimento do vazio por meio da interpretação e da linguagem. Será que a consequência do procedimento glauberiano não seria a de, justamente, colocar o leitor diante de uma alucinação tectônica na literatura?

Nos aforismos metódicos publicados na revista *Documents* em 1929, Carl Einstein nos fala da forma como as imagens se justapõem nas vanguardas recentes, provavelmente se referindo ao cubismo e ao dadaísmo. Estas permitiriam o regresso de um período mitológico, o do culto ao ídolo ou o do culto do herói, interpretado pelo Renascimento como uma necessidade teleológica da arte. Para o autor, no presente, o quadro deixa de ser uma representação do que é reconhecível, de um herdeiro comum da tribo, para tornar-se uma contração de sonhos e de tempos diversos:

A história da arte é a luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações. Podemos constatar nos últimos vinte anos uma diminuição da realidade mecanizada e um aumento da invenção alucinatória mitológica. O quadro é uma contração, um intervalo dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo, portanto, uma defesa contra a morte. Poderíamos tratar de uma concentração dos sonhos (EINSTEIN, 1929 b, p. 32)²⁹³.

²⁹³ “L’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations.

On peut constater depuis vingt années une diminution de la réalité mécanisée et une augmentation de l’invention hallucinatoire mythologique.

Le tableau est une contraction, un arrêt des processus psychologiques, une défense contre la fuite du temps, et ainsi une défense contre la mort. On pourrait parler d’une concentration des rêves”.

Além disso, parece estar em jogo, tanto na equivalência nas formas contrárias por Flávio de Carvalho, como na afirmação do nada como algo “entre o anterior e o posterior”, “jamais materializado”, por Glauber Rocha, o uso da negatividade como estratégia para atualizar e modificar a forma. O filósofo francês Henri Bergson, que compartilhou com Carl Einstein a ideia de que a percepção é relativa ao sujeito e o constitui, nos mostra em *A evolução criadora* (1907) que a negatividade e o objeto somente podem ser compreendidos de acordo com o aspecto da contingência, pois sempre a descrição e a determinação do seu estado são relativas. Por essa razão, por exemplo, a maneira como compreendemos a “desordem”, a despeito do prefixo de negação que compõe a palavra, não consiste em uma mera oposição à ordem vital (ao modo como se dispõem os organismos e a natureza) e à geométrica (o modo de estriamento típico das ciências matemáticas, das disciplinas exatas), senão no vínculo entre a possibilidade da desordem de manifestar-se e a superação da ordem. Novamente, estamos diante de uma instância em que a potencialidade do elemento negativo (o vazio, o nada, a força, a sobrevivência) procura superar a forma, que vimos estar presente no pensamento sobre a dança de autores como Friedrich Nietzsche, Flávio de Carvalho e Georges Didi-Huberman.

Se formos retomar a ideia de que Prometeu (a ordem) consiste em uma alegoria para a cisão do poder em sua própria interioridade, podemos concluir que a combinação desse titã com o contrário de si (ou seja, a “desordem”), reativa a máquina mitológica e oferece novas condições de emergência ao que é normalmente recusado pela sociedade (o pária, o “primitivo” que somente se insere propriamente no sistema por meio da eliminação). Recuperar a crise mesma dessa imagem é um meio de restituí-la o mundo, de proporcionar as condições para o aparecimento do Atlas (irmão de Prometeu, o mundo) na narrativa, punido com a tarefa de sustentar o firmamento sobre os ombros, nos confins da Terra. O modelo bipolar, de Flávio de Carvalho a Glauber Rocha, concebe a origem como um momento falido, que não cessa, portanto, de se efetuar no presente (assim, retornam o “primitivo” para Flávio, e a antropofagia e o modernismo para o cineasta), desestabilizando, assim, uma concepção progressiva do tempo.

Deus no mundo

Eu quis acender o espírito da vida
 Quis refundir o meu próprio molde,
 Quis reconhecer a verdade dos seres, dos
 elementos;

Me rebelei contra Deus,
 5 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,

10 Contra minhas três dimensões:
 Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrilhas de aviões
 Bicar o meu pobre fígado.

15 Vomito bÍlis em quantidade,
 Contemplo lá embaixo as filhas do mar
 Vestidas de maiô, cantando sambas,
 Vejo madrugadas e tardes nascerem
 – Pureza e simplicidade da vida! –

Mas não posso pedir perdão.
 (Murilo Mendes, “Novíssimo Prometeu”)

O Prometeu acorrentado de Ésquilo, que situa o titã ao lado da figura eternamente errante de Io, nos faz compreender que a punição de Cronos (ou Zeus) pelo roubo do fogo revela um fato oculto da história: o de que a contingência de Io e o movimento desta rumo ao fim dos tempos serão interrompidos pelo retorno dos mártires e pela incessante renovação do sofrimento. Essa qualidade do mito prometeico foi enfatizada na retomada nietzscheana da tragédia grega, que recupera a condição dilacerada e impura desse relato. Ainda demonstrando uma afinidade com a vertente romântica do mito por meio do poema de Goethe, a quem Nietzsche se remete em *O nascimento da tragédia*, o filósofo afirma que o afã esquiliano de reportar ao titã o dilaceramento do seu corpo, da carne pútrida à mostra a ser devorada pelos abutres, devolve a esse mito outra máscara possível, além da de seu irmão Atlas, a de Dioniso:

Essa afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos, e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometeico e o dionisiaco. O Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisiaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça (NIETZSCHE, 2007, p. 66).

O poeta Murilo Mendes²⁹⁴, que interpretou o mito em “Novíssimo Prometeu”, poema de *O visionário* (1930-1933), reúne em seus versos a característica de uma religiosidade quase mundana, recuperando no poema a laceração da carne e a violência dos regimes ditatoriais do período, que se apropriam dos corpos, dos gestos e fazem novo uso da vida mesma, reduzida a uma condição inumana e a um novo mecanismo de controle. Mendes aproxima a divindade do labor do poeta, que funde e refunde o molde da linguagem em sua tarefa e se manifesta politicamente, contra os regimes ditatoriais. Nessas características, encontramos vestígios da proximidade entre Mendes e o surrealismo internacional (não somente a tendência bretoniana, mas também a da vertente dissidente e acefálica à qual pertenceram Georges Bataille e Roger Caillois) e a doutrina católica do amigo e artista Ismael Nery. O efeito desse conflito (entre a acefalia e a religião) tem como

²⁹⁴ É relevante mencionar que Flávio de Carvalho é autor de dois retratos de Murilo Mendes, o primeiro deles intitulado *Retrato de Murilo Mendes*, o óleo sobre tela, de 99 x 69 cm pintado em 1951 e pertencente à Coleção Gilberto Chateaubriand (encontra-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e o grafite sobre papel do mesmo ano, *Cabeça do poeta Murilo Mendes* (o desenho de 53,6 x 68,3 cm encontra-se no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, em Juiz de Fora, Minas Gerais). Além de ambos terem compartilhado uma relação intensa com a cultura italiana (Murilo vivera em Roma por dezoito anos, a partir de 1951 e escrevera em italiano, inclusive, livros como *Ipotesi*, publicado postumamente, em 1977), tornam-se amigos durante o período em que o poeta mineiro vive no Rio de Janeiro, entre 1921 e 1952, quando então viaja à Europa em missão cultural. Dentre os exemplares localizados na biblioteca de Flávio de Carvalho, encontra-se um volume de *O visionário* dedicado ao artista brasileiro, conforme Renata Oliveira Caetano, na dissertação de mestrado “Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos”, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora em março de 2012.

resultado o que Mário de Andrade denominou, em “A poesia em pânico”, texto de *O empalhador de passarinho* (publicado pela primeira vez em 1946), de uma religião desprovida de universalismo:

Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição (ANDRADE, 1972 a, p. 46-47).

De fato, a observação de Andrade é pertinente: o que lemos na poesia de Murilo é uma concepção anacrônica da eternidade, que nem sempre se pauta na possibilidade da redenção por meio do encontro com uma figura divina, pois se insurge contra os próprios dogmas em que a religião se baseia. Isso se dá quando o autor traveste a igreja em corpos femininos, mistura o amor à virgem com o amor pela mulher mundana²⁹⁵, quando o espírito e a essência se transformam nas pedras que rolam pelos poemas de *O visionário*, o horror da guerra se espelha na carne e transforma os corpos e os santos em rochas, como podemos ver nos versos citados a seguir:

Meu coração vai sangrando,
Se desfazendo aos pedaços,
Mas assim mesmo inda tem
Uns pedacinhos de pedra
Que resistem duramente:
A pedra resiste ao vento
De aridez, que vai passando,
Vem rolando traiçoeiro,
Dos desertos da cabeça. (“O doente do século”,
MENDES, 1994, p. 236).

²⁹⁵ Como vemos nos versos de “A destruição”, de *A poesia em pânico* (1936-1937): “Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne / Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria, / Isenta, desde a eternidade, da culpa original. / Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça: Pertencemos à numerosa comunidade do desespero / Que existirá até a consumação do mundo” (MENDES, 1994, p. 287).

Uma noite – talvez avisem no jornal –
 Apertarei um botão no rochedo da carne,
 O mar jorrará assim, aos borbotões,
 Das minhas veias onde desliza
 Modesto e manso, sem fazer barulho. (“A cadeira
 elétrica”, MENDES, 1994, p. 237).

As pedras exigem teu amor
 – Vives em cima delas –
 Do contrário te apedrejarão
 Apedrejarão quem quiser viver no ar (“A
 visibilidade”, MENDES, 1994, p. 233).

As ondas amarguradas
 Encostam a cabeça na pedra do cais.
 Até as ondas possuem uma pedra na cabeça.
 Eu na verdade possuo
 Todas as pedras que há no mundo,
 Mas não descanso (“Mas”, MENDES, 1994, p.
 234).

A mulher do fim do mundo
 Chama a luz com um assobio,
 Faz a virgem virar pedra,
 Cura a tempestade,
 [...]
 Me puxa do sono eterno
 Para os seus braços que cantam (“Metade
 pássaro”, MENDES, 1994, p. 222).

Além disso, ao reconhecer-se uma fusão entre criador e criatura, em “Novíssimo Prometeu”, o poeta se recusa a submeter-se a uma hierarquia superior, assumindo-se culpado e confessando as supostas falhas (verso 20). Se há alguma comunhão nesse poema, esta se dá entre os homens e uma divindade que somente pode estar presente em retirada, como Heidegger constatara acerca da poesia de Hölderlin. No entanto, em sua rebeldia o poeta procura reinserir a possibilidade de fundamento (o “espírito da vida”, “a verdade dos seres, dos elementos”) na fusão entre o céu (que envolve o Pão de Açúcar) e a terra (a praia carioca), do verso 11 ao 16.

Vale mais uma vez recordar, nesse sentido, que a noção de tempo implicada nos poemas em Murilo deve-se em grande parte ao

essencialismo de Ismael Nery, a quem conhecera em 1922. Como sabemos, o autor de *Bumba-meu-poeta* (1930-1931) reuniu os escritos de Nery sobre essa doutrina na revista *A Ordem*, fundada por Jackson Figueiredo em 1921. O essencialismo procurava garantir a “superação” do homem por meio da abstração do tempo e do espaço, a que o ser humano deveria sujeitar-se. Além disso, o homem deveria submeter todas as suas ações e envolver-se apenas com fatos que fossem essenciais ao seu “Bem” (ou “tudo o que nos conduz à morte naturalmente sem atacar a nossa dose de instinto de conservação”). Pois, para o essencialismo, a vida seria um processo de construção do conhecimento, um

não desviar-se de um destino inevitável e preservar-se no percurso até um futuro previsto, uma reconstrução que se inicia com o nascimento e finda com a morte. *Todo o homem possui um coeficiente de energia e de tempo determinado que não poderá ser desperdiçado sem prejuízo final* (MENDES, 1935, p. 315-316 – grifo do autor).

Murilo se utiliza de alguns aspectos da doutrina, como veremos, mas opta por situar a espiritualidade de seus poemas fora do bem e do mal²⁹⁶. Já em “Novíssimo Prometeu”, a abstração do tempo e do espaço se dá com a perda das margens corpóreas, como se o Prometeu se tornasse quase plano e se fundisse mimeticamente ao Pão de Açúcar (que no poema assume o lugar do Cáucaso), pois o poeta rebela-se

²⁹⁶ Segundo vemos em outro poema de *O visionário*, “Gog”. Os primeiros versos relatam a vinda de um espírito furioso, que se senta nas nuvens e proclama, por fim, a chegada da ventania e de tornados que revirarão o mundo antigo – com os seus territórios insignificantes (“Um país é uma formiga”) e uma história que ocupa o espaço mínimo de um tempo sem memória (“Um século vale um minuto”). Somente ao dissolver o todo com um sopro forte deslocam-se os elementos (“o tempo, o amor, o espaço”) e permite-se o surgimento do novo. Citarei apenas os versos finais, nos quais vemos ao menos um lampejo desse tempo por vir, que recorda o tempo do começo descrito nas “Notas” por Flávio de Carvalho: “[...] Pra quê guardar nossa força? / Vamos à nova Criação, / Façamos um mundo azul, / Tempestade venha andando, / Cabeleiras do ciclone / Agitai-vos com furor, / Meu secretário vem cá, / Desencadeia o tufão... / Façamos um mundo novo / Fora do bem e do mal. –” (MENDES, 1994, p. 239).

contra a divindade e contra as “três dimensões” do seu corpo. Na renúncia ao próprio poder o titã entrega-se a uma necessidade de liberdade que poderia ser designada como nietzscheana e acéfala. Murilo Mendes, que acreditava ainda na comunhão com a divindade, não deixa de igualmente demonstrar uma aspiração nesse poema de *tornar-se o próprio regente* de seus domínios e deixar de funcionar como a peça servil de uma engrenagem. Nesses termos, o poeta reforça uma posição quase terrena da espiritualidade e a sua vizinhança com um Deus que combina a luz (“Eu quis acender o espírito da vida”) ao sofrimento no mundo²⁹⁷.

Carvalho nos mostra como os heróis e os mitos podem ser tomados como modelos pelos soberanos e se refere especialmente aos ditadores da modernidade em seus escritos, personagens da história, tais como Benito Mussolini, que são verdadeiros “semeadores”. Para o autor, os ditadores da modernidade, assim como os reis-mágicos “primitivos”, estimulam a rápida procriação das massas, que depois serão utilizadas na opressão às raças consideradas “inferiores”, um projeto de eugenia característico dos regimes fascistas. Portanto, o ditador é o rei-divino, quem assegura a fertilidade da terra, da prole, disseminada por ele com os objetivos de superar a própria inferioridade e lutar contra o desaparecimento de si.

No entanto, o herói pode também ser – desde que se confunda com a divindade cristã – aquele que estimula o sofrimento e a dor dos que contemplam a sua *performance*, como Carvalho nos mostra nas “Notas”. O poema de Murilo Mendes oscila, portanto, entre duas imagens: a de mártir revolucionário e a do ditador do mundo, que estiveram presentes na interpretação da tendência europeia ao sofrimento descrita por Flávio de Carvalho em “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra” (CARVALHO, 20 jan. 1957),

²⁹⁷ Nas “Proposições sobre o fascismo”, publicadas no número 2 da revista *Acéphale* em 1937, Georges Bataille faz a seguinte interpretação do conceito de liberdade em Nietzsche: “Se livre significa não ser função. Deixar que a vida se encerre em uma função é deixar que a vida se castre. A cabeça, autoridade consciente ou Deus, representa a unidade das funções servis que se oferece e se toma a si mesma como um fim; consequentemente, é a que deve ser objeto da mais profunda aversão” (BATAILLE, 2010, p. 67). [“Ser libre significa no ser función. Dejar que la vida se encierre en una función es dejar que la vida se castre. La cabeza, autoridad consciente o Dios, representa la unidad de las funciones serviles que se ofrece y se toma a sí misma como un fin, en consecuencia, es la que debe ser objeto de la aversión más profunda”].

como vimos em “A origem e a biblioteca”. Ora, esse comportamento de “beatitude arqueológica” permite que a percepção de si pelo sujeito esteja atravessada pela violência, que funciona como a força que impulsiona a identificação antiga entre o indivíduo e os sofrimentos do herói.

A dor inerente à ética europeia nos recorta que o corpo consiste numa imagem errante, que pode se mostrar alterada quando estamos atravessados pela angústia e que, como a imagem do herói carvalheana, jamais pode se apresentar em totalidade. Em *Matéria e memória* (1896), Bergson sugere que o corpo possa ser compreendido como algo que se situa entre a matéria e a imagem; quando escolhemos denominá-lo matéria, compreendemos a consistência deste entre as coisas, os objetos no mundo. Por outro lado, se pensamo-lo como imagem (uma imagem sempre “aberta”, diria Didi-Huberman em seu livro *Vênus rachada*), significa compreender que ele se constitui a partir de um centro de afecções (um microuniverso das sensações captadas em sua parte interna) e de um centro de percepções do mundo exterior. Desse mundo, de dimensões infinitas como o universo, somente percebemos, naturalmente, uma ínfima parcela por meio dos sentidos, das terminações nervosas, que ensaiam, por sua vez, as respostas que retornam ao ambiente externo, atuando também nas transformações do meio. Desse modo, conclui Bergson, o corpo pode ser visto como parte de um movimento que reconstitui incessantemente a si e ao meio:

Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material, conseqüentemente, existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só pode oferecer o que se tiver posto nela, e já que ela é, por hipótese, a imagem de meu corpo apenas, seria absurdo querer extrair daí a imagem de todo o universo. *Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação* (BERGSON, 2010, p. 14).

Se existe algo em comum entre a representação para os materialistas e os idealistas, de acordo com Bergson, está no fato de as duas vertentes da filosofia concluírem que, quando se trata do universo, esta é material e subjetiva, ou seja, que parte de nós ao invés de nós termos nos constituído a partir dela. Não somente os órgãos, o cérebro, mas todo o sujeito é uma imagem construída em algum momento do

qual já não nos recordamos propriamente. Isso pode ser constatado por meio de sensações como a dor. Existe algo na dor de “ativo” e de “passivo” que dificulta o esclarecimento do seu sentido para a filosofia, mas que pode ser explicado pelo fato de as afecções (ou sensações) se formarem a partir de uma alteração do próprio corpo causada por algo externo. Quando tocamos um “corpo estranho”, fazemos um movimento de recebê-lo por meio dos sensores nervosos e de, ao mesmo tempo, repeli-lo. No entanto, nesse corpo alterado residem elementos que funcionam em torno de um centro nervoso, o cérebro, que somente o concebe como um todo. Cada uma das terminações nervosas trabalha comandada por uma concepção do corpo em totalidade e, por isso, por vezes não pode compreender uma falha no conjunto, nem reparar a perda, apesar do esforço que direciona a essa tentativa:

Mas ainda assim permanecem expostas, isoladamente, às mesmas causas de destruição que ameaçam o organismo em seu conjunto: e, enquanto esse organismo tem a capacidade de se mover para escapar ao perigo ou para reparar suas perdas, o elemento sensitivo conserva a imobilidade relativa à qual a divisão do trabalho o condena. Assim nasce a dor, que não é, para nós, senão um esforço do elemento lesado para repor as coisas no lugar – uma espécie de tendência motora sobre um nervo sensitivo. Toda dor consiste, portanto, num esforço e num esforço impotente. Toda dor é um esforço local, e esse próprio isolamento do esforço é a causa de sua impotência, porque o organismo, em razão da solidariedade de suas partes, já não é apto senão para os efeitos de conjunto (BERGSON, 2010, p. 57).

Bem sabemos que os movimentos de vanguarda como o surrealismo e o dadaísmo reconhecem a impotência do esforço de repor a totalidade corpórea. Por essa razão, esboçam os retornos dessa percepção de maneiras diversas na arte, valendo-se das descobertas freudianas do inconsciente no uso de experimentos poéticos, tais como a escrita automática, procedimento muito empregado entre os surrealistas reunidos em torno de André Breton para criar um texto fragmentário como as bonecas desconexas de Hans Bellmer. Além disso, como

vemos nos periódicos surrealistas do período, nas revistas *Documents*, *Acéphale* e *Minotaure*, onde figuram diversas ilustrações de autoria de André Masson, o corpo humano surrealista, rasgado, expõe a carne, as deformidades, a acefalia, reportando-nos a uma condição de animalidade que desmorona com o racionalismo e com os anseios de completude.

Murilo Mendes, como vimos, aproximou-se do movimento surrealista especialmente por meio de seu contato com artistas como o pintor e escritor Ismael Nery. Além disso, em sua estada em Roma, a partir 1957, o poeta participa do círculo de Alberto Magnelli (1881-1971), René Magritte (1898-1967), Jean Arp (1886-1966) e Max Ernst (1891-1976). Esse último foi considerado por Hal Foster (2003) um autêntico mímico dadaísta, por elevar a potência do mimetismo ao mais alto grau, característica que poderíamos também atribuir a Flávio de Carvalho. Ernst também ensaia respostas às guerras vividas nas primeiras décadas do século XX na Europa por meio de dicotomias na linguagem, criando neologismos com vocábulos ambíguos como o *Die Schammade*, que nomeia o libreto publicado para acompanhar a mostra de arte Dadá Início da Primavera, de 1920, expressão que poderia significar xamã (*Schamane*) e charada (*Scharade*) ao mesmo tempo²⁹⁸.

²⁹⁸ Hal Foster trata especialmente das *performances* do artista dadaísta Hugo Ball e dos seus poemas sonoros (que guardam, por sua vez, uma similaridade com a linguagem do princípio do mundo descrita por Carvalho nas “Notas”) no texto “Mímico dadá” (“Dada mime”), publicado na revista *October* no verão de 2003. Segundo Foster, enquanto Ball introduzia o dadaísta na forma de xamã (*shaman*) em Zurique, Ernst figurava a personagem do *Scham-man* (homem-Scham) em Colônia, também na Alemanha. Também em Dadá – Início da Primavera, Ernst exibiu a sua obra *O chapéu faz o homem*, uma colagem em que apresenta a sua versão mercantilizada de um novo homem:

“Consideremos *O chapéu faz o homem*: os “homens” aqui são ao mesmo tempo mecânicos (eles lembram quatro pistões) e transformados em mercadorias (eles não são nada além de chapéus). Uma inscrição quase-esquizofrênica na colagem afirma: “homem empilhado coberto-de-semente sistema nervoso sem semente basicamente-água nervos firmemente-apertados” (em alemão) e “o chapéu faz o homem, o estilo é o alfaiate” (em francês). Talvez Ernst imagine a evolução insana de um novo tipo de homem, com um novo tipo de sistema nervoso, construído a partir de partes padronizadas e imagens de mercadorias, um ornamento em massa de um alguém. Certamente, ele leva a adaptação mimética a um extremo paródico: aqui um homem de fato se tornou um chapeleiro maluco, o único *readymade* autêntico; ele agora é um mero apêndice das suas próprias criações, um mero efeito dos automatismos de produção e consumo” (FOSTER, 2003, p. 172). [“Consider *The Hat Makes the Man*: the ‘men’ here

É possível apontar, ainda, algumas características que unem Mendes a Bataille e Caillois: o que o poeta parece propor em seu texto, não é propriamente a imagem do titã fundador da cultura, mas a de um novo homem que se ergue sobre os estilhaços da violência da guerra, talhado em pedra, carne e sangue: um Prometeu compósito, um Prometeu-Dioniso. Vale recordar que Bataille, Pierre Klossowski, Roger Caillois, André Masson, Jean Wahl, Jules Monnerot e Jean Rollin reúnem-se entre 1936 e 1939 em torno de um projeto, a revista *Acéphale*, cujo mote, não fortuitamente, deriva de uma ilustração de Masson. Esta, por sua vez, procura destituir o centro dos cultos solares “primitivos” e do mito prometeico, substituindo o sexo do acéfalo por um crânio descarnado e situando uma tocha em sua mão esquerda²⁹⁹. Além disso, os cinco números dessa revista dedicam vários textos a renegar o uso nazista da filosofia nietzscheana e enfatizar o aspecto dionisiaco desta, justamente por compreender que o corpo decomposto de Dioniso torna-se uma imagem do globo e do homem nesse período. Murilo Mendes reivindica esse mesmo aspecto da obra de Friedrich Nietzsche, apesar de discordar, naturalmente, do anticristianismo no fragmento que leva o nome do filósofo, publicado entre 1965 e 1966:

Sou grato a Nietzsche por certas palavras: “o espírito que dança”; “criação de valores novos”;

are both mechanical (they resemble four pistons) and commodified (they are nothing but hats). A quasi-schizophrenic inscription on the collage reads: “seed-covered stacked-up man seedless water-former well-fitting nervous system also tightly-fitted nerves” (in German) and ‘the hat makes the man, style is the tailor’ (in French). Perhaps Ernst pictures the crazy evolution of a new kind of man, with a new sort of nervous system, constructed out of standard parts and commodity images, a mass ornament of one. Certainly he pushes mimetic adaptation to a parodic extreme: here man has indeed become a mad hatter; the only true readymade, he is now a mere appendage to his own creations, a mere effect of the automatism of production and consumption”].

²⁹⁹ A observação é feita por Margarita Martínez no prólogo da edição argentina: “A acefalia do sol, princípio do destino trágico solar do Mediterrâneo, não havia sido redimida por Prometeu, nem encoberta com a evasiva cristã do sacrifício do touro pelo homem, nem reconstituída pelos discursos da racionalidade ausente” (MARTÍNEZ, in: BATAILLE *et al.*, 2010, p. 11). [“La acefalia del sol, principio del destino trágico solar del Mediterráneo, no había sido redimida por Prometeo, ni encubierta con la tergiversación Cristiana del sacrificio del toro por el del hombre, ni reconstituída por los discursos de la racionalidad ausente”].

“tudo o que não me faz morrer torna-me mais forte”; “o poder oculto da alma”; “no homem acham-se reunidos criatura e criador”.

[...]

Renovar sua didascália sobre o espírito grego como ponto de partida da cultura, e sobre o espírito israelita como organizador da ação. Desnazificar Nietzsche. Desprussianizá-lo.

Transcristão? Interpreta a disciplina do sofrimento. Cada cristão deveria explorar a parte de Dionísio que lhe toca (MENDES, 1994, p. 1210).

O “Novíssimo Prometeu” recupera o mito antigo do Demiurgo criador e reconstitui o castigo de seu fígado destruído, do modo como Ésquilo havia feito na tragédia *Prometeu acorrentado*. No entanto, o titã do poema de Murilo não lamenta os sofrimentos de que padece, mas carrega a punição que lhe é destinada como o Atlas levaria o mundo sobre as costas, trocando das consequências para a humanidade, pois se insurge contra os valores que o seu ato supostamente tornaria possíveis – “o trabalho, os banqueiros, a escola antiga” –, passando, assim, de Prometeu pirofórico a revolucionário anarquista. Nesse sentido, a religiosidade acefálica do poema de Murilo permite que não perpetue a ética europeia e cristã de que nos falava Flávio de Carvalho. Em contrapartida, em consonância com uma tradição nietzscheana da modernidade, preocupa-se em elaborar respostas às fissuras deixadas na personalidade, na representação, uma das consequências do deslocamento da violência da esfera do sagrado ao poder, operada tanto pelos regimes totalitários, quanto pelas guerras mundiais.

PARTE II

O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER

As consequências políticas que Flávio de Carvalho depreende das considerações sobre o culto do herói nos anos 1930 nos mostram que esta figura serviria como um espelho com o qual as massas podem se identificar, funcionando da mesma forma que um “ideal do eu”, que se baseia na tentativa de produzir um reflexo na forma de uma semelhança idêntica, a imposta pela hereditariedade. Por outro lado, quando compreendemos o herói como imagem (como atuação, de acordo com a teoria da imitação fornecida pelo autor na série de 1957 e 1958 e a da mímica, desenvolvida por Caillois em *O homem e os jogos*), ele se torna também o outro que nos contempla de nosso próprio interior, perfazendo o vazio inevitável do sujeito. A primeira leitura do herói – que privilegia o seu vínculo com uma origem vertical e com a hereditariedade – é desconstruída por Flávio de Carvalho quando o concebe como um mímico que opera a identificação entre o sujeito e o outro, o puro e o impuro, o chefe e o “primitivo”. No mundo perdido, esta era uma relação de singularidade e de heterogeneidade, que se torna homogeneizadora com a ascensão do cristianismo e dos impérios. O herói, desse modo, consiste num desdobramento da personalidade mesma, por meio da justaposição de uma máscara sobre a face. Se invertermos o procedimento do primeiro capítulo, o de fazermos emergir uma interpretação da obra de Flávio de Carvalho por Mário de Andrade através de ensaios como “O artista e o artesão”, poderemos utilizar a ficção-teórica de Flávio de Carvalho para lermos a rapsódia *Macunaíma* – e, por conseguinte, os gestos e as decisões éticas de seu autor, Mário de Andrade.

Michel Foucault, quem nos permite refletir acerca do posicionamento do autor no texto como um gesto ético, em “O ‘não’ do pai”, ensaio sobre o livro de Jean Laplanche, *Hölderlin Jahrbuch*, centraliza-se no lirismo mítico e nas “lutas na fronteira da linguagem”, um espaço comum entre a loucura e o poema, a literatura. O filósofo procura desconstruir com esse ensaio a visão “idealista” do herói, presente na interpretação freudiana desse fenômeno. E por essa razão, seguindo os passos de Jacques Lacan e de Melanie Klein, encontra nesse texto sobre Hölderlin e no método de Laplanche uma estratégia para desfazer os jogos de espelhos e as armadilhas da identificação,

apontando para o fato de que, nesse plano luminoso, a única imagem que resta é a da ausência do nome próprio e do lugar do pai.

Desse moto, ele reporta a uma tradição que na história da arte encontra correspondência na obra de Giorgio Vasari, quem vinculava o grande homem e o gênio. Essa noção de artista-herói, em certo sentido, podemos ver presente em Mário de Andrade. Segundo tal ideia,

não há nascimento mas sim aparição do gênio, sem intermediário nem duração, no dilaceramento da história; tal como é o herói, o artista rompe o tempo para reatá-lo com suas mãos (FOUCAULT, 1999, p. 189).

Assim como a obstinação pelo pai no discurso psicanalítico é uma obstinação pelo idêntico, que deveria assegurar a passagem pela obra e pelo que ela não é, o heroico transmuta-se naquele que o representa, ao passo que a obra deixa de ser monumento e se torna um gesto de nascimento do artista³⁰⁰.

Nesses termos, mesmo Andrade, intelectual modernista e um dos principais cânones desse movimento de vanguarda no Brasil, poderia ser visto como uma “imagem” ou como um “ideal”. O balanço sobre o movimento realizado pelo escritor em 1942 delinea, como “O artista e o artesão”, o papel desempenhado pelo intelectual modernista, que encontra as condições para a atualização da arte no contexto vivido pelo país, o qual progride na educação e no desenvolvimento tecnológico (ao menos em grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro). Naquele momento, surge o Partido Democrático, que apoiou órgãos da imprensa como o *Diário de São Paulo*, periódico em que estão estampadas as séries de ficção-teórica de Flávio de Carvalho, e o *Diário Nacional*, em que Mário de Andrade publicara a sua coluna “Táxi” entre os anos de

³⁰⁰ “A dimensão do heroico passou do herói àquele que o representa, no momento em que a cultura ocidental tornou-se ela própria um mundo de representações. A obra não retira mais seu único sentido do fato de ser um monumento que figura como uma memória de pedra através do tempo, ela pertence a essa lenda que recentemente ela cantava; ela é ‘gesto’, já que é ela que dá sua eterna vontade aos homens e às suas perecíveis ações, mas também porque ela remete, como que ao seu lugar natural de nascimento, à ordem maravilhosa da vida dos artistas” (FOUCAULT, 1999, p. 190).

1927 e 1932³⁰¹. No entanto, se os intelectuais do modernismo da década de 1920 abriram as sendas a serem percorridas por Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Camargo Guarnieri e Santa Rosa, os propósitos defendidos no início do movimento se mostraram falhos no que consiste “o amilhoramento político-social do homem”, para Mário de Andrade, quem assume, naquele momento, *mea culpa* pelas falhas do projeto que acreditava consolidar como intelectual (ANDRADE, 1972 b).

De acordo com a postura defendida por Flávio de Carvalho, no entanto, a imagem já se encontra rompida na medida em que ela própria reporta à separação entre o espírito e a matéria, entre o corpo e os seus hiatos – os sintomas arqueológicos que permitem que o sujeito traga em si um passado imemorial, uma ferida mais antiga que a própria personalidade. Carvalho é, como sabemos, autor do *Retrato do poeta Mário de Andrade*, de 1939, que compõe o acervo da Pinacoteca Municipal do Centro Cultural São Paulo. A figura que vemos no retrato é a de um homem calvo de meia-idade vestido com um terno azul claro, sentado sobre uma poltrona de encosto amarelo e de braços avermelhados. O pescoço está muito discretamente inclinado para a esquerda e o lado da face aparece aí um pouco obscurecido pelas sombras (mal se vê o olho esquerdo, parcialmente coberto por uma mancha avermelhada, a mesma que se encontra na porção do queixo, ainda desse lado da face). Do lado direito da imagem, por sua vez, eleva-se uma coluna acinzentada em direção ao teto; o olho está mais visível que o outro, mas também envolto em uma fina sombra avermelhada, e mira um ponto distante e abaixo do nível da cabeça, dando um aspecto entristecido e cansado a esse rosto. Ainda nesse extremo da imagem, há uma faixa, em um verde azulado e escuro, que atravessa o centro do corpo inclinando-se em direção ao ombro, onde

³⁰¹ De acordo com Nelson Werneck Sodré, o *Diário de São Paulo* foi fundado em 5 de janeiro de 1929 por Assis Chateaubriand e defendia a Aliança Liberal, fundada em 1929 por Afonso Pena Júnior e Idelfonso Simões Lopes, que se opunha à política oligárquica do café com leite. Já o *Diário Nacional* foi um dos órgãos oficiais do Partido Democrático, fundado em 1927. Tinha inicialmente Joaquim Sampaio Vidal, no cargo de superintendente, Paulo Nogueira Filho e José Adriano Marrey Júnior, diretores do jornal, Amadeu Amaral como redator chefe, Pedro Ferraz do Amaral como secretário e Sérgio Milliet como gerente. Politicamente se caracterizava, ainda, pelo apoio à Coluna Prestes. O *Diário de São Paulo* junta-se a *O Estado de São Paulo* e ao *Diário Nacional* como órgão da Imprensa Oficial que passa, então, a apoiar a candidatura de Getúlio Vargas (SODRÉ, 1977).

finalmente irrompe, arrebentando o tecido e deixando esse membro em estilhaços; a cor, então, respinga, na lateral do braço direito, em gotas pequenas e se torna, nelas, mais clara que o verde escuro inicial, pois talvez agora estejam iluminadas. Esse retrato melancólico, uma homenagem do artista ao cânone do modernismo, talvez tenha desempenhado para Mário o mesmo papel que o retrato de Dorian Gray representara para a personagem do romance homônimo de Oscar Wilde (1890): a fulguração de um lado oculto do sujeito, um “mal” ou uma impureza, o vazio que somente pode ser captado pelo retorno do olhar do outro³⁰².

³⁰² Em um depoimento sobre Mário de Andrade, publicado no número 4 da revista *Artes plásticas*, de 1948, Flávio de Carvalho comenta o apoio que o autor da *Paulicéia desvairada* lhe prestara em mais de uma ocasião de sua carreira, como quando o Teatro da Experiência é fechado pela polícia. O autor relata, ainda, o comentário de Mário de Andrade sobre o retrato pintado por Flávio de Carvalho, revelador de um lado oculto e “tenebroso” do modelo: “Com relação à minha pintura, certa vez Mário de Andrade se exprimiu: ‘Quando olho para o meu retrato pintado por Segall, me sinto bem. É o Eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois nele vejo o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros’” (CARVALHO, in: LEITE, 2010, p. 103). Mário de Andrade escreve a respeito desse retrato em uma carta a Henriqueta Lisboa, onde se vê que não se mostrava satisfeito com as cores densas e “sujas”, como designava, nos retratos que Flávio de Carvalho pintara anteriormente. No entanto, apesar da investigação psicológica que se reforça no retrato ao qual serve de modelo, o escritor paulista parece satisfeito com o apreço e respeito que Carvalho lhe destinara e com o distanciamento do modelo no momento mesmo da execução do retrato: “[...] o respeito bastante simpatizado com que eu não era para ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um mundo, um mundo desejado que, si o desnorteava completamente, se impunha gratamente a ele” (ANDRADE, 1990, p. 55). O autor da carta afirma à amiga Henriqueta Lisboa que o retrato demarcara uma mudança na pintura de Flávio, uma passagem para cores mais claras e limpas, e que durante a execução do quadro sugerira que o pintor continuasse a seguir as mesmas escolhas, temendo um retorno à “pintura suja” de antes.



Figura 9: *Retrato do poeta Mário de Andrade* (1939), por Flávio de Carvalho

A impureza incômoda que persiste nessa imagem, para Mário, é mais um indício da mudança no valor de culto da arte com a modernidade. Ela nos reporta, portanto, a um esvaziamento da instância divina da pintura e ao vestígio deixado pela divindade na sensação inevitável de que tudo aquilo que pertence à ordem da aparência oculta, como uma máscara, algo que o olhar já não pode apreender, como se abríssemos, ao contemplar a imagem, “uma janela para outro mundo”. Tal seria, justamente, o paradoxo da visão apontado por Georges Didi-

Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2005), a designação no visível, na *imago*, da antiga semelhança com uma divindade que se perdeu com o pecado, com a queda. Portanto, todo retrato traz um indício da morte do sujeito; no de Mário de Andrade pintado por Carvalho, a presença efêmera do modelo está diante das pinceladas do artista que procura captá-lo, distanciando-se de uma concepção figurativa da representação, pois reconhece em Mário a abertura que atravessa o sujeito, o passado que pulsa nas imagens.

Não nos esqueçamos, ainda, de que a rapsódia *Macunaíma* é dedicada a Paulo Prado e toma como mote o retrato sociológico da nação feito por esse intelectual em *Retrato do Brasil*, livro também publicado em 1928. No entanto, como o Andrade esclarece com o subtítulo do livro, “o herói sem nenhum caráter”, o seu impulso é o de utilizar uma máscara linguística por meio de uma figura que represente a nação somente naquilo que ela possui de contingente (os territórios fluidos, as tradições populares retomadas sem regionalismos), de comum com a América Latina e de sintomático. A “falta” de caráter, nos mostra Mário de Andrade nos dois prefácios que escreve ao romance (que permaneceram inéditos tanto na primeira edição, quanto na segunda, somente publicada em 1937), se esclarece por uma indefinição das características da personalidade, pela instabilidade no posicionamento ético³⁰³, e por uma indefinição cultural:

O brasileiro não tem caráter porque não possui uma civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e os jarubas e os mexicanos. Seja porque [possuem] civilização própria, seja porque o perigo iminente ou a consciência de séculos tenha auxiliado, o certo é que esses sim têm caráter. Brasileiro não. [...] Dessa falta de caráter psicológico [...] deriva nossa falta de caráter moral. Daí a nossa gatunagem sem esperteza (a elasticidade da nossa honradez/ a honradez elástica), o desapareço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta [...]

(ANDRADE, 1988, p. 353-353).

³⁰³ “E com a palavra caráter não determino apenas a realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior na História [...], tanto no bem como no mal” (ANDRADE, 1988, p. 352).

Essa ausência de tradição apontada por Mário de Andrade nos recorda que Carvalho afirmara em “As feridas abertas da arqueologia” (20 jan. 1957) que o sul-americano se dedica a reconstituir com as formas, os trabalhos manuais e as tradições populares, o tempo histórico que falta atrás de si, conforme vimos em “A origem e a biblioteca”. Por essa mesma razão, o corpo do herói Macunaíma se compõe de fragmentos heterogêneos (o “rosto enjoadado de piá”, o corpo de homem) e sofre metamorfoses ao longo do percurso. Desse modo, o deslocamento nômade põe em jogo os limites da identidade, da nação, que assume no livro de Mário de Andrade cores e faces diversificadas. Quando os irmãos Macunaíma, Jiguê e Maanape deixam a floresta para partirem à selva de pedras, a cidade de São Paulo, lavam-se na pegada de Sumé e clareiam a cor da pele – Macunaíma torna-se branco e loiro, Jiguê assume um moreno mais claro e apenas Maanape é ainda negro (salvo pelas palmas das mãos e pelas solas dos pés) como a tribo de onde vêm, os Tapanhumas. Esse não é, contudo, o único momento em que as personagens do texto sofrem modificações: Macunaíma assume a aparência de um “príncipe lindo” para namorar Sofará, companheira de Jiguê (no capítulo “Macunaíma”); a matriarca dos Tapanhumas é assassinada pelo próprio filho quando está convertida em uma “viada parida” (em “Maioridade”); já na cidade, o herói dá a Jiguê a aparência de telefone, que pretendia utilizar para insultar o gigante Piaimã, antagonista da história (em “Piaimã”), etc.

Além disso, seja por mera diversão ou por vingança, Macunaíma transmuta os seres e os objetos ao seu redor, seguindo os passos da divindade mítica da narrativa de Koch-Grünberg, grafada pelo etnólogo alemão como “Makunaíma”. Não é fortuito, portanto, que Eneida Maria de Souza afirme, em “A pedra mágica do discurso”, texto que compõe a edição crítica de 1988, que a linguagem da narrativa seja caracterizada pelo jogo de substituições, que permite a alteração dos sentidos das palavras com o uso³⁰⁴. Desse modo, Macunaíma cria estruturas que

³⁰⁴ Segundo a autora afirma no seguinte fragmento: “O jogo da escrita, instaurado pela articulação vicária dos signos, possibilita o exame do feito de transmutação da pedra, participando, assim, de um comércio signifiante. A perda do amuleto propicia o jogo de substituições e a produção de vários discursos com registros diferentes conforme as situações. O relato referente à perda da muiraquitã (a ‘Carta pras Icamíabas’) se transforma em metáfora da conquista da pedra preciosa do discurso retórico, artifício enunciativo que

jamais se fixam – transformando tudo em pedras como no mito de origem, inclusive a cidade de São Paulo.

Na tentativa de participar de uma civilização que lhe é estranha, Macunaíma inventa signos que sobreviverão no discurso até que o sentido inicial se perca no passado. Essa recriação linguística também faz parte do processo de delinear e desfazer as fronteiras, inclusive, da nacionalidade da personagem. Macunaíma, como sabemos, deixa a consciência na Ilha de Marapatá quando vai a São Paulo e, no retorno, incorpora a de um latino-americano, que lhe serve do mesmo modo. Mesmo a floresta que habita com os irmãos é um território de fronteiras movediças, deslocadas por ele magicamente, de acordo com o intuito de buscar terras mais férteis, ou de lograr os irmãos que padeciam de fome, transportando a casa para o lado oposto do rio e trazendo-a de volta (em “Maioridade”). A floresta pertence, portanto, a uma forma de geografia nômade que transgride as margens nacionais no fluxo do rio Araguaia, na passagem por “caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores da tabatinga matos-irgens e milagres do sertão” (ANDRADE, 2008, p. 49), e as margens regionais, quando Macunaíma se desloca em um piscar de olhos de São Paulo ao Rio de Janeiro, se embrenha pela mata em jornadas delirantes e emprega uma linguagem que reflete uma cultura “desgeograficada”, segundo a expressão de Mário de Andrade (ANDRADE, 1988, p. 380). Poderíamos afirmar que aqui, apesar da maleabilidade fronteira e genérica da narrativa marioandradiana (pois se trata de um romance, de uma rapsódia, de um canto), novamente a Geografia prevalece sobre a História.

Isso porque a Geografia é a ciência que se volta para a constituição dos acidentes, que investiga o curso das águas e a ereção e o declínio das formas rochosas, a distribuição (condição que sabemos variável) dos animais, minerais e vegetais ao longo do território, a divisão dos países e as modificações territoriais no seu interior, além da demarcação ou do apagamento de suas fronteiras externas. Já a História é a disciplina que se ergue para assegurar que os vencedores não sejam esquecidos (e por isso prolifera os monumentos de heróis e de mártires subjugados), que se identifica com o surgimento e com o triunfo dos Estados e de Impérios como o Romano (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 71). Desse modo, não podemos negar que essa última disciplina

Macunaíma utiliza para convencer as Icamiabas e para que o narrador oculto desmistifique o aparato erudito da língua escrita pelos ‘doutos’” (SOUZA, in: ANDRADE, 1988, p. 298).

constitua as suas narrativas e que hierarquize os seus valores com base em como as forças atuantes no poder concebem essas noções (NIETZSCHE, 2005 b).

O culto do herói se situa, nas “Notas” de Carvalho, no ponto onde se cruzam os nascimentos da estética e da tragédia e produz um mundo paralelo ao do trabalho cotidiano, do progresso do maquinário, do ruído dos motores, como em uma pantomima que constrói o convívio social por meio da reprodução dos gestos do outro. Anterior ao cristianismo, o heroísmo se constitui, segundo esse autor, por meio de um delírio mimético, que opera a ligação entre o herói e o sujeito comum:

O homem comum estava mais ligado ao delírio do herói, cuja ação dramática o fazia vibrar, do que ao Reino do Céu onde ele penetraria com o título de Santo já adquirido em vida (CARVALHO, “O culto do herói, o Gótico e o Barroco”, 10 fev. 1957).

Situado entre o sonho e a vigília, em um momento de transe frenético e dionisiaco, o culto do herói produz uma instância paralela à das instituições, onde o sujeito pode atuar de acordo com regras próprias e, até mesmo, entregue à liberdade inconsciente da vertigem: esse é o espaço do palco, da clareira e do jogo. Também nos anos 1950, Roger Caillois dá início à sociologia dos jogos em dois ensaios publicados na revista *Anhembi*, periódico brasileiro dirigido e fundado por Paulo Duarte³⁰⁵. Somente em 1967, dez anos após a teoria da imitação que Flávio de Carvalho apresenta em sua série, o escritor francês amplia as suas hipóteses com *Os jogos e o homem. A máscara e a vertigem*, livro que toma como ponto de partida a definição de jogo por Johan Huizinga em *Os limites do jogo e da seriedade na cultura*, de 1933 e, mais tarde, em *Homo ludens*, de 1938. Segundo Caillois, o jogo exige habilidades particulares e está sempre se definindo e se manifestando por meio do trânsito entre dois polos, o dos limites impostos por suas regras, pela predisposição ou não para desempenhar as competências, e o da liberdade. Essa atividade propõe e propaga, desse modo, “estruturas abstratas, imagens de ambientes fechados e protegidos, em que podem

³⁰⁵ Trata-se de “A guerra cortês”, publicado no número 31 da *Anhembi* (jun. 1953, p. 57-83) e de “Estrutura e classificação dos jogos”, que compõe o número 72 da mesma revista (nov. 1956, p. 446-459).

ser exercitadas competências ideais” (CAILLOIS, 1994, p. 13)³⁰⁶. De maneira distinta de Huizinga, que considerava o Direito um jogo, o autor de *Os jogos e os homens* distingue essa forma de atividade das instituições e a classifica em quatro categorias: o *agon* (que considera a competência uma habilidade fundamental, como o futebol e o xadrez), a *alea* (na qual se onde se inserem os jogos que contam com o acaso, como a roleta e a loteria), a *mimicry* (a simulação e a interpretação de personagens), e a *ilinx* (atividades que provocam vertigem, um estado de “desconcerto orgânico ou de confusão”, como muitos brinquedos dos parques de diversões contemporâneos).

Dessas categorias que muitas vezes se aproximam na contração entre um elemento passivo e um ativo, interessam-nos, sobretudo, a *mimicry* e a *ilinx* na medida em que permitem outra leitura da teoria do mimetismo proposta por Roger Caillois em 1937. Essa combinação pertence ao domínio do sagrado (como a possessão), quando o sujeito está prestes a perder consciência do simulacro em que atua. Nesse processo que pode se operar por meio do transe (“uma *mise en scène* de sonho de *féerie* e de fantasia”) o uso da máscara multiplica a persona do ator e o papel que ele representa, criando uma indecidibilidade entre o sonho e a fantasia. Desse modo, o mimetismo, invenção incessante, também funciona como uma ilusão e como uma entrada em jogo. Nesse simulacro que recria a presença de uma máscara que quase adere à face, ao corpo, o sujeito passa a formar um composto heterogêneo com o seu herói e com a divindade:

Não obstante, nela não podemos apreciar a contínua submissão a regras imperativas e precisas. Segundo já vimos, ocupam o seu lugar a dissimulação da realidade e a simulação de uma segunda realidade. A *mimicry* é invenção incessante. A regra do jogo é única: para o ator, consiste em fascinar o espectador, evitando que um erro o leve a recusar a ilusão; para o espectador, consiste num prestar-se à ilusão sem recusar desde um princípio a cenografia, a máscara, o artifício aos quais é convidado a dar crédito, durante um tempo determinado, como a

³⁰⁶ “[...] estructuras abstractas, imágenes de ambientes cerrados y protegidos, en que pueden ejercitarse competencias ideales”

uma realidade mais real que a realidade (CAILLOIS, 1994, p. 58)³⁰⁷.

A máscara pode ser uma expressão calcificada de Ódio que serve de proteção ao homem dos primórdios, procurando, além disso, ocultar ineficientemente uma neurose que encontra na simulação teatral um dos seus sintomas, a histeria³⁰⁸. Esse objeto seria, inclusive, um meio de suprir a separação entre o homem e o herói, reunindo ambos no mesmo indivíduo. Como vemos na série das “Notas”, a máscara pode adquirir uma vida independente através de uma anomalia da psique: o fenômeno da dupla personalidade, que resulta de uma indistinção entre o ser, a alma (ou o seu princípio vital) e a imagem. O indício desse período antigo novamente é justificado por Flávio de Carvalho por meio da linguagem, a partir do termo *Loakal* do vocabulário dos Abipones paraguaios:

As ligações existentes entre as noções de alma e a imagem são percebidas entre os povos primitivos por meio da linguagem antiga. Entre os Abipones a palavra *Loakal* significa ao mesmo tempo: sombra, alma, imagem e eco (“A dupla personalidade e a alma”, 11 ago. 1957)³⁰⁹.

³⁰⁷ “No obstante, la continua sumisión a reglas imperativas y precisas no se deja apreciar en ella. Ya lo hemos visto: ocupan su lugar la disimulación de la realidad y la simulación de una segunda realidad. La *mimicry* es invención incesante. La regla del juego es única: para el actor, consiste en fascinar al espectador, evitando que un error conduzca a éste a rechazar la ilusión; para el espectador, consiste en un prestarse a la ilusión sin recusar desde un principio la escenografía, la máscara, el artificio al que se le invita a dar crédito, durante un tiempo determinado, como a una realidad más real que la realidad”.

³⁰⁸ Em “O brinquedo, a História e o Homo Faber”, Flávio de Carvalho descreve o mecanismo da histeria como uma sorte de espetáculo que necessita de espectadores (reais ou imaginários) para se manifestar, que surgiria no final da Idade do Sonho e no fim da esquizofrenia. Ela consistiria numa terceira etapa no desenvolvimento da esquizofrenia, o do catatonismo, período da simulação e do medo já desenvolvido em que, “sob uma máscara, aparecem os primeiros sintomas da histeria na evolução, surgem os primeiros germes do teatro” (CARVALHO, 17 ago. 1958).

³⁰⁹ Vale mencionar que esse termo foi empregado contemporaneamente pelo artista neozelandês Paul Amlehn que intitulou de “Loakal” o vídeo que cria em resposta à perda prematura de seu filho Cassiel. Essa obra utiliza uma filmagem

De acordo com o missionário Martin Dobrizhoffer, o termo *loakal* percorre o vínculo entre a imagem e o seu culto, o que vemos na composição “*loakal lëëriki*”, que designa igreja, ou “a casa das imagens, [...] onde as graças são oferecidas ao Deus” (DOBRIZHOFFER, 1822, p. 193)³¹⁰. Além disso, esses indígenas se utilizam da mesma expressão (como Carvalho observara) para a sombra, o eco e a imagem, que podem ser denominados de *loákal* ou de *ilkhi*. A etimologia dessa palavra permite a Dobrizhoffer encontrar uma afinidade com o termo *imago*, do latim:

Eles expressam uma alma, uma sombra, o eco e uma imagem, tudo com a mesma palavra, *loákal* ou *ilkhi*. Os latinos também utilizavam a palavra *imago* para o eco, Valerio Flaccos, no terceiro livro do Argonauta, afirma:

Rursus Hylam, et rursus Hylam per longa
reclamat

Avia, responsant sylvae, et vaga certat imago.

O eco é uma representação da voz, assim como uma imagem é da figura [...] (DOBRIZHOFFER, 1822, p. 194).

de ultrassom de um feto no útero, combinada à vocalização de um discurso sem sentido (como o de um esquizofrênico) alterada por meio de processos eletrônicos. O vídeo também se compõe da atuação de Amlehn em um ritual xamânico como se procurasse, ele próprio, tomar para si o princípio vital do feto, metamorfoseando-se na criança perdida: “*Loakal* foi o primeiro vídeo que eu fiz. Nós gravamos algumas imagens do ultrassom de nosso filho Cassile, que não nasceu, no hospital, como sabíamos que não poderia viver por muito mais tempo. Foi logo após ele ter morrido que eu me senti instigado a criar algo, para trabalhar os sentimentos de perda, luto e tristeza. Agora, o trabalho se transmutou em algo mais, algo maior, mais universal, ainda que permaneça extremamente pessoal”. [“*Loakal* was the first video work I made. We recorded some ultrasound footage of our unborn son Cassiel at the hospital, as we knew he may not live much longer. It was only after he died, that I felt compelled to create something, in order to work through the feelings of loss, grief, and sadness. Now, the work has been transmuted into something else, something greater, more universal, while still remaining extremely personal”]. O vídeo faz parte de coleções públicas de prestígio, como a do Museu de Arte Moderna dos arquivos da exposição “documenta”, em Kassel, Alemanha (in: “Paul Amlehn exhibits at the 51st Venice Biennale”, 15 nov. 2005).

³¹⁰ “They call a church *loakal lëëriki*, the house of images, [...] where thanks are given to God”

Não podemos nos esquecer de que a expressão *imago* se tornou cara à psicanálise lacaniana na década de 1930. Inicialmente, esse era o nome do periódico fundado por Sigmund Freud, Otto Rank e Hans Sachs em 1912, que se inspiraram no romance de Carl Spitteler (*Imago*, de 1906). Ainda em 1912, Ernst Jung introduz a sua interpretação do termo ao conceito de arquétipo (DIDI-HUBERMAN, 2007) e, em 1933, Jacques Lacan publica o texto “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência” na revista *Minotaure*, em que, como vimos, Roger Caillois estampara o ensaio sobre a fêmea louva-a-deus³¹¹. O psicanalista francês, nas suas considerações sobre o estágio do espelho e o desenvolvimento do eu, retomou a reflexão sobre o mimetismo desenvolvida por Caillois na década de 1930, no ensaio “O estágio do espelho como formativo da função do eu” (apresentado publicamente em 1936 e publicado em 1949), e sugere, a partir do entomologista, que o ser possa se tornar, ele próprio, um espelho.

Essa breve genealogia das aparições da *imago* na psicanálise nos mostra que, ao formular a sua reflexão sobre a origem, o autor das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” dialoga com uma tradição dessa disciplina que, procurando distanciar-se da lógica da pesquisa da origem dos complexos, devolve a potencialidade de transformação ao sujeito por meio da ideia de que os limites corpóreos e a personalidade vinculam-se à percepção do mundo, de si e do outro. No entanto, como a percepção se vale de recursos fadados ao fracasso – a visão e a linguagem – pode somente captar a parte mínima de um *iceberg* que, ora alterna as suas facetas, ora as revela em multiplicidade, imprevisivelmente na escala do tempo.

Salientemos que essas características pertencem ao escopo da imagem, tal como a concebe Georges Didi-Huberman. Se, em *O que vemos o que nos olha*, esta aparece como uma sutura no próprio olhar por meio do espelhamento de si nos olhos de um outro prestes a desaparecer, é porque, já no livro de 1992, o historiador da arte francês encontrava na imagem a presença da vida e uma potência de morte, de desvanecimento. É nesse instante que nem a representação, nem a linguagem, dão conta daquilo que experimentamos, quando nos tornamos capazes de compreender o silêncio das imagens, adquirindo um conhecimento que já não seria o saber total.

³¹¹ Esse número da revista, vale mencionar, encontra-se localizado na biblioteca de Flávio de Carvalho, que muito provavelmente tivera contato com o ensaio que Lacan publica na *Minotaure*.

Mais de uma década mais tarde, em *A imagem borboleta* (2007), Didi-Huberman se vale da figura desse inseto para afirmar que a simetria existe somente em relação com a assimetria, prestes a ser desarticulada em um bater de asas. A simetria estaria presente, como vimos, no jogo do duplo e no fenômeno do espelho, discutidos por Flávio de Carvalho na série que focamos nesta tese, na qual compõem o processo de descoberta da imagem pelo homem do começo e de criação de laços sociais como os semelhantes.

De acordo com Freud, no ensaio em que parte do livro *A dupla personalidade* (escrito em 1914), de Otto Rank, o sentimento de que estaríamos sendo perseguidos por um duplo produz uma sorte de “estranheza inquietante”, a *Unheimlich*. Com esse termo, Sigmund Freud designa um sentimento que se situa entre o estranhamento e a familiaridade, que pode originar-se de uma dúvida com relação aos limites da própria personalidade e do ego (aquilo que apresenta em comum com o “ideal do eu” a imposição de regulamentos éticos ao sujeito, de como este deve ou não agir, de como será visto pelo outro, no qual a ética se funde a uma posição *moral imanente ao ser*). Após os estágios primários do desenvolvimento do ego, segundo Freud, o fenômeno do duplo pode ainda persistir como uma ilusão patológica de *estar sendo observado*, uma regressão a um momento antigo em que o ego ainda não havia marcado propriamente *os seus limites com relação às outras pessoas e ao mundo exterior* (FREUD, 1984), do qual Carvalho trata nas “Notas”.

Ora, haveria uma distinção entre o que Freud afirma a respeito do duplo e o que a metáfora da borboleta significaria na concepção de imagem apresentada por Didi-Huberman em seu texto. A borboleta exhibe com a sua estrutura um espaço comum entre a arte e a natureza, o desejo e a morte com o seu ir e vir produzindo o que Michelet denominou de “energia sensível”. Sendo assim, esse inseto contradiz, por meio do trânsito e da aparição, a nossa experiência como seres vivos. Por essa razão Didi-Huberman (2007) a compara, ainda, à bailarina Loie Fuller, que dança produzindo uma espécie de crisálida de seda que se abre e fecha ligeira e ritmicamente, dobrando e desdobrando a sua aparência orgânica. É a mesma metáfora, vale reforçar, de que a escultora Maria Martins se apropria nas considerações sobre o Zen Budismo e o taoísmo chineses estampadas em *Ásia Maior: o planeta China*, o relato de viagens a esse país publicado em 1958. Segundo vemos no texto, essas doutrinas defendem a união do homem à natureza

e denunciam o engano das aparências, reproduzindo um mundo de sonho semelhante ao reconstruído por Flávio de Carvalho³¹².

Se a simetria existe para ser constantemente deslocada, é porque essa figura ideal em que, segundo Freud, o sujeito se espelha para constituir a personalidade (*a imagem do herói*) não se apresenta fixamente, assim como a própria personalidade se recria no contato, em grande parte das vezes, sem poder estabelecer uma relação de simetria com o outro. Por isso Flávio de Carvalho afirma que, embora o culto do herói anteceda as formações das hierarquias na sociedade, ressurgem nas constantes tentativas de espelhar-se no chefe e de destituí-lo da posição elevada que ocupa.

Não é por acaso, portanto, que a teoria da imitação proposta por Flávio de Carvalho nas “Notas” investigue os laços criados durante a descoberta do outro e a descoberta da própria imagem, que se dá por meio da reprodução dos gestos do chefe, o primeiro ator e substituto do

³¹² “As aparências são sempre enganadoras. O conhecido apólogo de Tchouang Tseu ilustra brilhantemente esse aforismo: ‘Um dia sonhei, eu Tchouang Tseu, que era borboleta, e voava daqui, dali, como uma verdadeira borboleta. Seguiu consciente de minha condição humana. De repente despertei. Aqui estou deitado, eu mesmo, de novo. Agora, já nem sei mais ao certo se era um homem que sonhava ser borboleta, ou se sou uma borboleta que sonhou ser homem.’ ‘Entre o sonho e a realidade, segundo Tchouang Tseu, difícil é distinguir onde um começa e outro termina, e acrescentou – existe um sonho que nos espera a todos nós e então, só então, saberemos se sonhamos um grande sonho’” (*apud*. MARTINS, 1958, p. 67).

Lacan que, como vimos, estudou chinês com François Cheng, recupera o mesmo aforismo em “Do olhar como objeto *a* minúsculo”, em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, texto em que o psicanalista francês demonstra a sua discordância com relação à fenomenologia de Maurice Merleau Ponty. Isso se dá quando o psicanalista reforça a essência do olhar como um “dar-a-ver” (ou um dar-se a ver pelo outro), que vimos estar presente em Georges Didi-Huberman e que se revela no comentário de Andrade sobre o retrato pintado por Carvalho: “Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé. Aliás, ele tem razão, e duplamente, primeiro porque é isso que prova que ele não é louco, pois ele não se toma por absolutamente idêntico a Chuang-Tsé – e, segundo, porque não acredita dizer tão bem. Efetivamente, foi quando ele era a borboleta que ele se sacou em alguma raiz de sua identidade – que ele era, e que é em sua essência, essa borboleta que se pinta com as suas próprias cores – e é por isso, em última raiz, que ele é Chuang-Tsé” (LACAN, 1987, p. 77).

herói³¹³. O chefe aparece na história do mundo perdido quando o pré-homem abandona a vida solitária na árvore (o período da Defesa Passiva) e passa a dar vazão à necessidade de jogar com o semelhante, de produzir simulacros do outro (o chefe) e do mesmo (por meio do espelho). Esse aspecto demonstra uma afinidade, ainda, entre o homem do começo e a criança (“A imagem do chefe no espelho”, 7 jul. 1957). O líder exerce a função de “Alma do grupo” e, como tal, é um reflexo dos antigos descendentes que habitavam as árvores cultuadas, pois consiste em “uma imagem telúrica com raízes profundas no mundo vegetal” (“A dupla personalidade e a alma”, 11 ago. 1957).

De acordo com a doutrina animista investigada por Frazer em *O ramo de ouro*, cada forma de vida abriga em seu interior uma pequena versão de si que a movimenta: a alma. Assim como as atividades e as ações dos homens e dos animais são explicadas pela presença da alma, o sono e a morte se esclarecem por sua ausência. Nesses termos, uma série de tabus que são comentados por Frazer se baseiam no intuito de preservar e guardar a alma³¹⁴. A alma pode, ainda, ser considerada a sombra ou o reflexo do ser, que também é o seu princípio vital, de modo que qualquer mal que seja causado à alma ou à sombra afetaria o portador desta. Por essa razão, pode ser perigoso tocar a sombra de um

³¹³ “O advento do novo movimento no pré-homem que deparava com o mundo da floresta ao rés-do-chão, isto é, um mundo que oferecia Visão Geográfica pela locomoção, traria não somente a primeira concepção de Chefe, mas também os primórdios da estrada e da direção e a noção de pontos de referência. O estado de ser chefe é uma condição essencialmente humana e por isso o advento do chefe só pode ter-se processado como consequência de uma origem dinâmica proveniente do próprio começo. O homem primitivo mesmo, como acontece com o Histérico de hoje, só apalpa o mundo objetivo através do seu próprio corpo” (CARVALHO, “O primeiro chefe e a floresta”, 31 mar. 1957).

³¹⁴ Segundo Frazer (1945), nas culturas comentadas por ele, deve-se guardar quem dorme para que não fique privado de sua alma, jamais acordá-lo subitamente. Pelo mesmo motivo, não se pode movimentar ou alterar a aparência daquele que dorme para que alma não tenha dificuldade de encontrá-lo ao retornar. Além disso, a alma também pode abandonar o corpo quando o homem está acordado, fazendo com que este fique doente ou morra. A partida da alma nem sempre é voluntária, podendo deixar um corpo contra a vontade impulsionada pela ação de fantasmas e demônios, que são especialmente temidos pelas pessoas que acabam de entrar em uma nova casa. Também se acredita que, por vezes, a alma retorne em uma forma visível e alguns povos pensam que os feiticeiros poderiam extrair as almas deles e temem esse risco (ibid.).

homem e de um animal que não sejam confiáveis. Alguns povos, além disso, acreditavam que a alma de um ser estaria no reflexo projetado na água e no espelho, o que explicaria o costume difundido de cobrir os espelhos das casas de mortos e moribundos – para que a alma dos vivos não seguisse nenhum espírito errante, nem a dos frágeis enfermos resolvesse tornar-se, por fim, um reflexo e escapasse pelo espelho (FRAZER, 1945).

Essa crença também se apresenta na rapsódia de Mário de Andrade. Após terem recuperado o amuleto muiraquitã em São Paulo e terem navegado ao alto do Rio Araguaia, Macunaíma e os seus irmãos retornam finalmente ao Uraricoera e se deparam com a escassez de alimentos. A única saída que resta aos últimos descendentes dos índios tapanhumas para a subsistência é a magia, da qual Jiguê, o irmão do meio, faz uso com a cabaça furtada do feiticeiro Tzaló e, posteriormente, com a viola do feiticeiro Caicãe – instrumentos que lhe permitem apreender uma infinidade de peixes e de animais. Macunaíma que, apesar das dificuldades vividas evitava subterfúgios para não caçar, descobre os meios mágicos de Jiguê e invalida-os (atira a cabaça mágica no rio e esta é devorada pela pirandira Padzá; parte em pedaços a viola em sua fuga dos animais que ele mesmo atraira com a música encantada). Quando Jiguê desiste de sustentar a tribo com o trabalho, Macunaíma produz um anzol falso com um dente de sucuri e ordena ao objeto que fira o irmão quando este for prová-lo. Tendo o corpo todo devorado pela ferida que resulta do veneno, resta de Jiguê somente a sombra maligna, que tenta vingar-se do herói transformando-se em frutas. Diante da falha de suas tentativas e da falta que a família lhe faz, pede luz para retornar à tapera e devora Maanape, a princesa (companheira de Macunaíma); tenta também devorar o herói, por fim apropria-se dos alimentos de um boi que se extingue com a fome, dando origem à dança do bumba-meu-boi.

A sombra e a alma consistem, portanto, em um vestígio da impureza que reside inevitavelmente em cada indivíduo e que os “primitivos” supostamente compreenderiam como um “apêndice” da personalidade, como o desdobramento de si em outro, formando uma imagem de simetria deslocada ou invertida. O psicanalista austríaco Otto Rank, também autor de *O mito e o nascimento do herói* (1907), tratou da dupla personalidade no citado por Freud, publicado em português em 1933. Em *A dupla personalidade*, livro que de Carvalho

se vale fartamente nas “Notas”³¹⁵, o autor afirma que este fenômeno surge do medo do sujeito do próprio desaparecimento, da morte (como se a sua extensão vital, a alma, pudesse desprender-se do corpo). Nesses termos, Rank se vale da hipótese de que a dupla personalidade não resulte meramente de uma paixão pelo igual, mas consista em uma convivência com o contrário de si. O autor nos recorda de uma versão do mito de Dioniso segundo a qual Perséfone, a sua mãe, concebeu o Deus do vinho e o seu duplo, Zagreus³¹⁶.

Segundo Rank, o temor da morte suscitado pelo duplo provém da aparência extrema com outro indivíduo, de uma compreensão de que a semelhança analógica é uma forma de apropriação da vida e da alma. Por essa razão, entre algumas sociedades que se valem do totemismo como sistema religioso, haveria a crença de que o filho pudesse ser considerado uma continuidade do pai (e, portanto, o seu duplo), de que pudesse substituí-lo por meio da equivalência: “Quando o filho se parece muito com o pai, está destinado a morrer dentro de um curto prazo, porquanto a criança lhe absorveu a imagem ou sombra” (RANK, 1934, p. 118).

Vale salientar que Macunaíma pode ser compreendido como o elemento negativo de um duplo que se perdeu, se nos recordarmos da explicação etimológica trazida pelo etnógrafo Koch-Grünberg para esse

³¹⁵ Na biblioteca de Flávio de Carvalho, localizamos o exemplar *A dupla personalidade* (traduzido por Mary B. Lee e publicado pela editora Marisa, do Rio de Janeiro, em 1934) que citamos neste capítulo. O exemplar está abundantemente anotado por seu leitor que, inclusive, incorpora algumas das considerações que Rank elabora sobre a alma, a partir de Frazer, nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”.

³¹⁶ “A sua mãe, Persephone, concebeu Zagreus, enquanto se mirava num espelho. [...] Conta-se que, quando Zagreus nasceu novamente sob a forma de Dionísio, saiu da coxa de Zeus, contrariando assim a sua antiga origem feminina. Nesta história de renascimento, o espelho também representa um papel. O polimorfo Zagreus estava prestes a admirar-se, sob a forma de um touro, no espelho feito por Hephaistos, quando os Titans, enviados pela inimiga Hera, despedaçaram-no não obstante sua metamorfose. Apenas foi salvo seu coração e por intermédio de Semele, Dionísio renasceu da maneira acima descrita. Proclus narra outro mito significativo, procedente do poder criativo de Dionísio, no qual ao mirar-se no espelho, feito por Hephaistos, seduzido pela sua imagem, criou um mundo exterior à sua própria imagem. Esta concepção Grega da criação do mundo encontra um paralelo na cosmogonia Hindu, segundo a qual o reflexo do primeiro ente foi a causa do mundo material” (RANK, 1934, p. 142-143).

nome próprio. Segundo ele, o nome do herói principal dos indígenas taulipangue e arekuná aparentemente se compõe de *Maku* (que significa mau) e de *Ima* (que equivale a grande); *Makunaíma* seria, portanto, “o grande mau”. Os missionários ingleses empregaram uma versão semelhante desse nome (*Makonaíma*) para designar o deus cristão na tradução da Bíblia para a língua dos Arawoio, etnia próxima dos taulipangue e arekuná (KOCH-GRÜNBERG, in: MEDEIROS, 2002). Além disso, como observa Telê Porto Ancona Lopez na edição crítica da rapsódia de Mário de Andrade, um dos volumes de Koch-Grünberg possivelmente consultados para a redação do texto se intitulava *Indianern arehen aus Südamerika* (1927), onde se encontra o relato “Macunaíma e Piá” (“Makunaíma und Piá”) sobre dois deuses gêmeos, filhos que o Sol concebe em uma mulher comum, morta por um tigre (LOPEZ, in: ANDRADE, 1988, p. 335).

Isso esclareceria o porquê do caráter “funesto” desse herói, de ele remeter tão intensamente a uma ordem não-hierárquica, que se encontra licenciado para o crime e, por isso, raramente recebe punição pelos seus atos. A personagem de Mário de Andrade entrega-se sem medidas às suas vontades, como nos mostram muitos dos exemplos já citados dessa rapsódia. Ainda podemos acrescentar a estes que o herói mantinha relações sexuais com as companheiras de Jiguê (Sofará, Iriqui e Suzi); manipulou as Icamiabas para obter apoio financeiro com uma linguagem rebuscada que elas não poderiam compreender³¹⁷ e procurou pregar peças até mesmo no governo, vestindo-se de pintor com o intuito de conseguir uma bolsa de estudos para viajar ao exterior, onde pretendia encontrar o gigante Piaimã e resgatar a muiraquitã. Especialmente nessa última ação, vemos como o herói marioandradiano torna-se um insurgente, tanto nas instituições que derivam da civilização (como o

³¹⁷ Em “A carta pras Icamiabas”, Maria Augusta Fonseca trata do capítulo IX que leva esse título e serviria de *intermezzo* na narrativa de Mário de Andrade interrompendo, com a linguagem formal da escrita, a oralidade predominante no texto. É dessa autora que emprestamos a sugestão de que a carta funciona como um discurso do poder, um instrumento de controle. Macunaíma, um indígena praticamente não alfabetizado, um inculto, procura, na missiva direcionada às amazonas, igualar-se aos cânones da língua portuguesa por meio de uma linguagem aparentemente erudita, mimetizando a norma culta: “Pedante, pretensioso, citando os clássicos, Macunaíma dá vazão à sua cultura semi-letrada, e acoberta com a linguagem livresca e as alusões eróticas o principal objetivo da carta (conseguir dinheiro) crivando de subentendidos todo o discurso” (FONSECA, 1988, p. 279).

Estado), como nas que passam a receber classificação com a cultura (o totemismo, a exogamia), tornando-se um contraponto à interpretação iluminista do mito clássico de Prometeu, emblema da educação, do trabalho e do progresso histórico.

Os heróis nos recordam de um momento “autonomização da lei”, ou seja, do limiar em que se toma consciência da necessidade dessa e, ao mesmo tempo, de sua arbitrariedade inextricável³¹⁸. Flávio de Carvalho também se refere a esses limites, bem como ao caráter que configura o poder no interior da sociedade, quando afirma, em “O bem, o mal e a carícia” (21 set. 1958) que a condição necessária para a configuração das classes sociais não seria meramente a da expiação da culpa (um sentimento, sobretudo, do cristão que persegue dogmas morais), mas o medo imposto pelas condições de formação e de expansão do Estado (tais como a violência da guerra, a fome, a punição ao crime):

A ausência de medo no Trimestre Bobo é uma indicação de ausência de esquizofrenia e o fato de não serem encontradas formações hierárquicas no Trimestre Bobo indica não somente que o medo é necessário para a formação de classes sociais, mas também que essas só aparecem após o medo (CARVALHO, “O bem, o mal e a carícia”, 21 set. 1958).

Poderíamos afirmar que mundo perdido restitui o vínculo entre os heróis diletantes Prometeu e Macunaíma ao traçar a aproximação entre o antigo (a Europa civilizada) e o “primitivo” (as Américas, a África, a Ásia e a Oceania). Por essa razão, Flávio de Carvalho afirma que o culto do herói antecede a civilização, pertencendo às aspirações de um “primitivo” solitário, ainda por construir a convivência em sociedade e o reconhecimento dos semelhantes. Nesse momento, não havia uma oposição clara entre o bem e o mal, pois esses valores constituíam as

³¹⁸ Vale salientar que Marc Augé (1994), no verbete sobre o herói publicado na *Enciclopédia Einaudi*, afirma que os heróis demarcam um período de indistinção originária, que se reflete na androginia, na instabilidade sexual e nas relações incestuosas estabelecidas entre eles e que, ao mesmo tempo, agenciam a ruptura com esse período. Dessa maneira, o herói mítico, em especial, representa ambos um fundador revolucionário do estado social e a anterioridade a esse momento, ao passo que o herói trágico, que também institui a ordem social, refere-se à passagem à autonomização da esfera legislativa.

duas facetas de um mesmo sujeito que imitava a si mesmo, por ainda não ser capaz de reconhecer os limites e a aparência do próprio corpo:

O bem e o mal seriam representados pelo homem e o seu adversário, e seu semelhante que é o seu imitador: duas imagens iguais que se destroem uma à outra, defensivamente se imitando em espelho. Esse espetáculo de luta do homem consigo mesmo satisfaz plenamente a dualidade de personagens encontradas no homem. Esta dualidade de personagens é uma formação da ideia de alma que seria uma imagem do passado, uma imagem reproduzindo o homem da Idade do Sonho, ou, colocando de outra maneira; o mal é um estado e evolução do homem que ao alcançar a idade do sexo se transforma na ideia concreta de alma ou dupla personalidade (CARVALHO, “O bem, o mal e a carícia”, 21 set. 1958).

O indivíduo do começo estaria alheio às noções de bem e de mal porque o mal pertence a um momento em que a normalidade se torna um valor preponderante, quando se classificam e se diagnosticam anomalias da psique como a esquizofrenia. Contraditoriamente, é nesse momento que são criadas as instituições que procuram proteger o homem de sua natureza e regulam as relações entre eles, estimulando, ao mesmo tempo, o aparecimento das neuroses, das quais nos fala Flávio de Carvalho.

Como parte de uma tentativa de apaziguar esse paradoxo, o autor afirma que o “bem” é o estado do homem que cumpre o papel esperado pela sociedade, adequando-se às leis que formam o aparato da cultura: “[...] seria um reflexo condicionado do ‘totalmente aceito; uma forma evoluída em contraste com o mal que é a força básica” (CARVALHO, “O bem, o mal e a carícia”, 21 set. 1958). No entanto, basear-se somente na conduta apropriada aos desejos do Estado e ao “ideal do eu” consistiria em optar pela estagnação e imitar fidedignamente um modelo prescrito (a semelhança seria, então, meramente a analógica e a linguagem a da moral, a palavra divina). Por conseguinte, a onipresença do bem encerraria a abertura para a cena e para a extensão das clareiras, pois

[...] estabiliza o homem não o conduzindo a nenhum lugar mas, pelo contrário, firmando o conceito de “homem sem rumo”, homem a caminho da eternidade pela repetição (CARVALHO, “Nas fronteiras do bem e do mal”, 18 ago. 1957).

Não por acaso, Flávio de Carvalho é reincidente no argumento de que a necessidade de se afirmar o “bem” é uma consequência da vida na civilização e que o seu parâmetro estaria demarcado pela figura do chefe, um “produto do mundo gregário” assim como o Ódio (CARVALHO, “Nas fronteiras do bem e do mal”, 18 ago. 1957).

Vale reforçar que com essas considerações o autor das “Notas” novamente se insurge contra as afirmações de Keyserling nas *Meditações sul-americanas*. Conforme vimos em “A origem e a biblioteca”, o “mal” consistia, para esse pensador, na força telúrica da terra primordial e equivaleria ao homem “primitivo”. Por outro lado, Carvalho sugere que esse valor resulte da violência e do poder coercitivo do Estado. Ao mesmo tempo, segundo Keyserling em “O medo original”, a segunda das meditações, instituições como o Direito surgiriam da necessidade de abrandar a instabilidade e a precariedade extrema em que viviam os homens no começo:

Podemos, inclusive, dizer da raiz telúrica do sentimento do Direito, que o seu último fundo telúrico não tem nada a ver com a Justiça; a justiça compara, o que não pode tornar cego nenhum instinto; o Direito afirma sinceramente uma demanda pessoal de segurança (KEYSERLING, 1933, p. 55)³¹⁹.

A vida primitiva, que se caracteriza, de acordo com o filósofo, pela convivência com uma fome extrema, podendo mesmo levar à autofagia, renasceria com a descoberta do ouro e com a delimitação das propriedades pelo poder.

³¹⁹ “Puedo incluso decirse que la raíz telúrica del sentimiento del Derecho no tiene su último fondo telúrico nada que ver con la Justicia; la justicia compara, lo cual no puede hacer ningún instinto ciego; el Derecho afirma sencillamente una demanda personal de seguridad”.

Ora, evocar a indistinção originária de valores como o “bem” e o “mal” consistiu, também, no ponto de partida do procedimento nietzscheano para propor uma “genealogia da moral”, um tema que tangencia as conclusões de Flávio de Carvalho apresentadas acima e que não passou incólume a Mário de Andrade. O autor de *Macunaíma* temia o impacto que o seu livro produziria em uma sociedade demasiadamente católica como a brasileira no final da década de 1920 e, por isso, se empenha em justificar a “imoralidade” do herói nos dois prefácios inéditos, além de modificar algumas passagens do texto publicado na segunda edição³²⁰. No primeiro deles, esclarece que o estilo musical da linguagem empregada consistiria em um meio de moldar a sensualidade, para que o livro não parecesse meramente pornográfico (ANDRADE, 1988). Já na segunda versão do prefácio, escrita no mesmo ano, a “imoralidade” surge como um traço do nacionalismo do livro, cujo vestígio poderia ser encontrado nas “lendas dos primitivos em geral e nos livros religiosos” (ANDRADE, 1988, p. 372).

Com Friedrich Nietzsche, compreendemos que a moral se sustenta por meio da tentativa de mitigar qualquer possibilidade de conflito, o que na instância da linguagem equivaleria à crença na supervalorização do signo e ao controle da *poiesis* por meio de sistemas como a métrica e o ritmo (o autor se remete, com isso, ao estoicismo, ao puritanismo e à *Port Royal*) (NIETZSCHE, 2005 b). Outra forma de apaziguamento estaria na mera identificação entre a força (daquele que

³²⁰ Além disso, naquele contexto, Mário de Andrade escreve a Alceu Amoroso Lima, autor de um dos primeiros comentários do livro, escrito a partir dos prefácios, uma carta em que demonstra a preocupação de justificar a coerência do livro com a religião, comparando a transformação de Macunaíma na Ursa Maior com o êxtase místico: “[...] Analisando essas palavras que eu não entendo intelectualmente bem o que eu percebo é essa ânsia de divindade que jamais não me abandonou um segundo, o desprezo pela noção fatigante de Deus que a nossa inteligência (*Intelligentzia?*) precária pode ter, e principalmente aquele estado extático de misticismo (religioso) que terá de ser a contemplação da Divindade, que é a minha esperança e que botei no final de *Macunaíma*, me pareceu tão claro e ninguém percebeu *hélas!* Macunaíma vai pro céu, conforme o pensamento dele: procurar Ci. Vai, chega lá e seria tão fácil acabar o livro uma apoteose gostosa (pro público), descrevendo os amores celestes dele com Ci. Mas chegado o céu ele nem pensa mais em Ci e vira no brilho inútil das estrelas (falo cá da terra) de mais uma estrela do céu. Não me parece que isso seja tão vaguíssimo num livro em que tudo é segunda intenção. [...]” (ANDRADE, 1988, p. 412).

se encontra no topo dos mecanismos de poder) e a ação, e a fraqueza e a passividade, como se a submissão aos desejos e ao poderio alheio fosse inevitável e consistisse em um valor necessário à conservação da vida. Tal seria a relação complementar entre aquilo que Nietzsche denomina de “moral escrava” e de “moral do senhor” em *Genealogia da moral* (NIETZSCHE, 1998).

Igualmente, o herói Macunaíma aparece como a ascensão do elemento negativo – a potência do “fraco”, do povo ou do “homem em farrapos” – que ironiza (porque deforma, parodia) a moral das instituições da São Paulo civilizada, pondo em xeque os monumentos celebrados pelos feriados nacionais (em “Pauí Pódole”), o sistema de saúde (no dístico “Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são”), bem como as instituições financeiras através do uso de uma moeda independente, o cacau.

No mesmo ano em que sai a segunda edição do livro de Mário de Andrade, como vimos no primeiro capítulo, é instaurado o Estado Novo e o escritor paulista abandona compulsoriamente o cargo no Departamento de Cultura de São Paulo. No entanto, não assume uma postura diletante com relação às instituições vinculadas ao governo, pois funda, com Rodrigo de Mello Franco, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e organiza o Congresso Nacional da Língua Cantada no mesmo período. Poderíamos afirmar, portanto, que a segunda edição de *Macunaíma* marca um período de transição no percurso intelectual de Mário de Andrade. Dessa trajetória, destacam-se duas etapas fundamentais: na primeira delas, de maior afinidade com o ideal antropofágico, o autor se vale na ficção do chiste e da paródia, ou seja, da semelhança como visão deformadora e da afirmação de valores estéticos universais. Na segunda, cuja conferência sobre o balanço do modernismo representaria o ápice, o autor reafirma a necessidade de independência, onde a nacionalidade e a valorização da literatura popular se tornarão preponderantes para a transformação da realidade (ANTELO, 1986; LOPEZ, 1972). Pertencem a essa segunda etapa os ensaios sobre arte publicados em *O baile das quatro artes*, como “O artista e o artesão”, além das considerações mais maduras de Andrade sobre o folclore popular, que discutimos em “Perséfone, Dioniso, o nó”, parte do primeiro capítulo.

Existiria, contudo, um vestígio que percorre essas duas etapas e que estivera presente na rapsódia de 1928, que poderíamos caracterizar como o cruzamento entre aspectos do idealismo e do realismo no projeto intelectual e estético de Mário de Andrade, a despeito das inovações

estéticas propostas em *Macunaíma*. Detenhamo-nos brevemente nesse vestígio. Embora o nosso herói sem nenhum caráter se valha de procedimentos para modificar a realidade que o cerca, provocando metamorfoses variadas no seu corpo e no das outras personagens, causando estranhamento na linguagem de que se vale, a opção por uma ficção centralizada na figura do herói ainda significa um resquício, como nos lembra Raúl Antelo (1986), da literatura realista e com isso evoca uma perspectiva de se analisar a literatura pautada na mimese, na representação, como valor preponderante. Não é por acaso que a obra de Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), lance o foco na personagem (ou seja, no herói) e na forma como critério para se analisar o romance, inserindo-se, desse modo, em uma concepção autônoma da literatura característica da modernidade³²¹. Embora o livro de Mário de Andrade esteja longe de ser considerado naturalista, o autor se aproxima de um tom realista (que, no entanto, deforma com um “realismo primitivista”) presente no ultraísmo espanhol. Andrade entra em contato com esse movimento de vanguarda por meio da obra de Ramón Gomez de la Serna e de periódicos como

³²¹ Por essa razão, em ensaios como “A cicatriz de Ulisses”, que compõe *Mimesis*, Auerbach parte de um detalhe aparente – a cicatriz na coxa de Ulisses, o herói da *Odisseia* de Homero – que serve para o reconhecimento dessa personagem por sua antiga ama, Euricleia. O autor percebe esse detalhe como um fenômeno de origem, reconstituindo as digressões de Homero e a recordação de Ulisses, unindo esse passado à falsa sensação de que o relato se constitui somente por meio do presente, de modo que a cicatriz saia à luz, à aparência, como a juventude do herói, apesar da “concepção iluminada” do presente que atribui a Homero. Esse procedimento reestabelece a forma por meio dos resultados produzidos e, ao adotá-lo, o autor de *Mimesis* busca apreender e explorar em sua totalidade o poema épico grego: “Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, deslindam as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põem simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, também as suas relações, os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, antitéticos e condicionais, vêm à luz perfeitamente acabados; de modo que há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (AUERBACH, 2009, p. 4).

Ultra (jan. 1921-mar. 1922) e *Grécia* (12 out. 1920-1 nov. 1922). De acordo com Antelo, o ultraísmo esteve distante, até 1927, de um procedimento estético que pretendesse articular arte e sociedade, interpretando o imaginário como um elemento desligado da fantasia popular. Desse modo, se torna uma estética que revela os próprios limites de uma vanguarda que não formula uma prática que exceda o texto e, por isso, ainda está confinada à representação. O escritor paulista, por sua vez, não renuncia ao realismo, mas chega a ele pela via do maravilhoso e, por isso, em *Macunaíma* retoma a imagem antropomórfica do herói para destituí-la da totalidade por meio da estratégia da metamorfose:

Lembre-se, para tanto, que o personagem funcionou, até o Realismo, como o elemento narrativo que fornecia maior inteligibilidade e projeção antropomórfica. Essas categorias estouram no caso de Macunaíma – personagem destituída de qualquer excepcionalidade heroica e da mais absoluta continuidade física (ANTELO, 1986, p. 24).

Entretanto, na sua tentativa de aliar o projeto ético ao estético, a arte à vida, Mário de Andrade ensaia uma proximidade entre o intelectual e a representação da realidade (por meio da arte) que possui afinidades com o realismo no âmbito da filosofia. Como crítico de arte, mais significativamente após a segunda edição dessa obra e a ida ao Rio de Janeiro, Andrade se vale continuamente da tentativa de aproximar a atuação política dos artistas focados em seus textos e a concepção estética de que se valem em suas obras. Isso se mostra nos ensaios que dedica a Lasar Segall, em *Aspectos das artes plásticas do Brasil*, e a Candido Portinari, em *O baile das quatro artes*. A seu ver, o pintor lituano se torna um artista que, no contexto brasileiro, abdica do individualismo ao valorizar uma essencialidade vital que direciona à humanidade. Desse modo, Segall promoveria em si o encontro entre o “grande artista” e o “grande homem” (ANDRADE, 1984). Por sua vez, o pintor de Brodowski esteve fiel ao “princípio primeiro das artes” de “realizar a sua própria natureza”. Com isso o autor se refere a uma conjunção entre o realismo intelectual e o realismo psíquico de G. H. Luquet, habilidade que confere aos retratos uma essência pictórica que soluciona a “parecença” com o modelo. Portinari lidaria, portanto, com um problema exclusivo da plástica e se remeteria a uma afinidade com a

tradição retratista holandesa de Brueghel (ANDRADE, 1963). Sendo assim, o intelectual paulista interpretou a representação pela pintura como uma passagem do universo material à tela centralizada na imagem do sujeito, operando o cruzamento entre a transcendência e o realismo.

De maneira diversa, ao compreender o culto do herói como uma pantomima, a mímica de uma figura que nada representa e que, por isso, pode ser substituída e ressignificada, Flávio de Carvalho perpassa a constatação de que o próprio sujeito se constitui e se transforma por meio da representação e do olhar do outro – daí o misto de incompreensão e surpresa de Andrade diante do retrato pintado por Flávio de Carvalho. Em outras palavras, esta leitura pretendeu demonstrar que Macunaíma, por meio de seu anti-heroísmo e do realismo deformador, poderia ser considerado o reverso do intelectual para Mário de Andrade. Esse herói critica as instituições a partir do exterior e aponta os sintomas da cultura e da civilização que o país compartilha com a América Latina, ultrapassando os limites da nacionalidade. Quando compreendemos que todo herói, assim como a imagem, se constitui também a partir da negatividade, pelos sintomas que são anteriores ao sujeito, devolvemos a Macunaíma a sua potência trágica e metamórfica. Por sua vez, oferecendo a Mário de Andrade a própria máscara e o seu negativo – o (anti)herói –, deslocamos a simetria da imagem do escritor paulista para dele fazermos uma leitura mais livre e menos regrada.



Figura 10: Fotografia de Mário de Andrade (1927)

5 UM MUNDO DE CLAREIRAS EXTENSÍVEIS

[O grito] foi, provavelmente, o início de um processo de pensamento, mostrando ao homem o brilho de uma nova visão. Pode também ser considerado como um renascimento, um novo ciclo, mas pouco importa onde e quando começa.
(Flávio de Carvalho)

Este trabalho motivou-se, especialmente, pela constatação de que a crítica sobre Flávio de Carvalho, diante da infinidade de sendas propostas pela atividade plural desse artista e dos inúmeros diálogos que estabeleceu com intelectuais da vanguarda internacional e do modernismo brasileiro em vida, teria optado por abarcá-lo em uma perspectiva que lhe confere uma totalidade. Além disso, devido à necessidade de se documentar os seus textos, correspondências, etc. (ainda não solucionada até o momento), ainda não havia perseguido as discussões possíveis sobre o conflito entre Carvalho e os seus contemporâneos, sugerindo apenas breves aproximações com o momento presente.

Com o intuito de desempenhar essa tarefa, ainda que parcialmente, procuramos em “A origem e a biblioteca” recriar os conflitos e as afinidades entre os textos de Flávio de Carvalho e os seus colegas da antropofagia, em especial o escritor Mário de Andrade, com quem compartilhou o interesse por disciplinas e campos da expressão artística (a dança, a estética, a filosofia, a antropologia e a psicanálise freudiana) e estabeleceu uma relação baseada em reciprocidade e disparidade. Poderíamos afirmar, com isso, o mesmo que Esposito (1999) havia sugerido acerca de Simone Weil e de Hannah Arendt: que a aproximação entre Carvalho e Andrade se dá por meio de um encontro das negatividades recíprocas, de onde se dissipam energias assonantes e dissonantes. Isso quer dizer que os dois apresentam posições e interesses que poderiam ser considerados contrários – penso no caso do folclore, ao qual Flávio de Carvalho certamente não se dedicou com o mesmo afino³²². Com relação à dança, que vimos em “Dança e genealogia”, o

³²² Embora Carvalho tenha participado do Primeiro Congresso de Folclore em 1958, a convite de Câmara Cascudo (cf. TOLEDO, 1994), não deixou

escritor brasileiro voltava essa arte ao estudo do folclore, sobretudo, às modalidades nacionais (como o samba, os congos, as danças do boi, as cheganças, o maracatu, etc.), ao passo que o artista realiza nas “Notas para a reconstrução do mundo perdido” uma combinação entre as manifestações nacionais (a capoeira de angola, o samba) e as danças originadas em regiões espanholas que se caracterizam, na verdade, por sua marginalidade e pelo fato de serem identitariamente híbridas, como a Andaluzia, de forte influência árabe. Ao mesmo tempo, o autor contempla essa forma de expressão a partir de outras ciências, como a biologia e a psicanálise, fazendo assim um cruzamento entre a história da cultura e a história natural, encontro que sugere que a vida é mais ampla do que os limites que a natureza lhe impõe, pois se dá em um fluxo que ignora as barreiras produzidas pelo corpo, pela espiritualidade, não mais se reduzindo às obras, aos grandes homens, como pensara a história da arte até Giorgio Vasari.

No que diz respeito à abordagem que Carvalho e Andrade escolhem para lidar com a pintura, podemos dizer que o primeiro deles afirmou a sua defesa do expressionismo (na pintura encarnada, sangrenta) e dialogou com o surrealismo internacional na tentativa de transpor os ciclos do inconsciente às telas. Por sua vez Andrade, mais experimentalista no que diz respeito à poesia e à prosa, apegava-se aos valores defendidos pela arte do Renascimento, como o belo artístico, e concebia o retrato como uma arte que deveria ser valorizada de acordo com a sua capacidade de reforçar o vínculo entre a pintura e a realidade, como vimos em diversos momentos desta tese.

Isso não impede, todavia, que tenham travado um tênue encontro e que os textos de ambos tenham se acercado mutuamente, que eles tenham, em um dado momento, sabido dizer, reciprocamente, algo do que era a falta constitutiva do outro. Isso deve se tornar mais claro ao final destas breves considerações.

Voltemos, contudo, à inquietação que motivou este trabalho. Devemos salientar que esse impulso provinha de um “estranhamento” causado pelo fato de as experiências e atividades desempenhadas por Flávio de Carvalho terem sido consideradas, predominantemente, “contemporâneas” do modernismo brasileiro quando, na verdade, essa figura apenas poderia ser considerada “contemporânea” no sentido que denota o filósofo Giorgio Agamben a essa palavra. Isso significa dizer

contribuições significativas nessa disciplina, nem partiu em defesa desta como Andrade.

que esse artista, mais do que procurar instaurar rupturas ou seguir a corrente de seu tempo, antecipou as atitudes que somente emergiriam na arte brasileira décadas depois (como foi o caso dos *happenings*, característicos dos anos 1960) e soube perscrutar os sintomas da sua época, lançando o foco ao impulso destrutivo que assolava a Europa ainda durante a guerra fria, ao fato de a história repetir, incansavelmente, os aspectos de seu começo. O artista retomou, assim, o momento anterior a uma determinação arbitrária das leis, o nascimento da civilização com o crime que é, contudo, atribuído hoje aos povos e aos indivíduos que apenas podem estabelecer uma relação de marginalidade com o sistema. Se porventura é necessário voltarmos ainda por um instante breve ao passado, é porque esse mundo supostamente esquecido continua a atuar ainda no presente (e, não por acaso, tentamos direcionar as reflexões carvalheanas ao tempo que vivemos hoje, à nossa década e ao nosso século). Esse tempo outro – que mal podemos tentar inserir em uma cronologia, apesar deste também portar em si os dados da história – caracterizava-se, inicialmente, pela solidão imposta ao homem e, depois, por uma potência infinita de mobilidade. A sua rememoração sugere a formação de laços sociais que privilegiariam a esfera do jogo (e da ética), a criação de novos espaços e dos disfarces variados do homem nos seus semelhantes e no mundo em torno. Esse homem do passado, que reconhece no poder um simulacro (uma representação da representação, nomes próprios que repetem outros nomes e que perdem, na repetição do que é minimamente distinto, o seu significado unívoco) e na divindade somente o seu rastro; por isso, não se esquiva de profanar as imagens, de depredar os templos e de troçar das instituições.

Se, inegavelmente, podemos constatar muito em comum entre o autor das “Notas” e os antropófagos, havia uma singularidade em Flávio de Carvalho que saltava aos olhos: talvez por ser mais europeizado em formação do que os dois Andrades e por ter vivido distante do país durante toda a década de 1910, Carvalho não parecia compartilhar do anseio primitivista de reconstituir uma identidade nacional presente no modernismo, que obviamente apresentava-se com peculiaridades nas variadas vertentes (antropofagia, grupo anta, verde-amarelo, etc.). Todavia, revela-se em seus textos um anseio de investigar a origem – que vinculava à estética, aos museus, às culturas, à moda, etc. – tornado evidente nos livros publicados ou organizados para a publicação em vida, como o relato de viagens *Os ossos do mundo* (1936) e *A origem animal de Deus* (publicado em 1973, após o falecimento do autor).

Poderíamos esclarecer, então, a singularidade de Carvalho dentro do primitivismo modernista com os seguintes termos: os autores mencionados valem-se do impulso de refazer as raízes (termo que, sabemos, deu título a uma das mais importantes obras sociológicas publicadas no período, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda). Essa metáfora vegetal prevalece como a tentativa de direcionar o impulso telúrico ao passado e fincar a árvore ao rés do chão, por meio do intuito de superar o processo de submissão política e cultural à Europa no encontro com o ancestral comum: o totem, o espírito vegetal, o boi-bumbá. Daí que tenhamos mencionado que o modernismo brasileiro foi movido por um impulso “comunitário”. A comunidade se encerra, de acordo com Roberto Esposito, por meio da posse, da propriedade: de um território que se quer delimitar como nacional, de uma linguagem que conserve a identidade das etnias englobadas por esses limites, mas que, ainda assim, possa ser compreendida “universalmente”. Eis de onde surge o paradoxo presente no modernismo brasileiro, o de procurar apropriar-se de algo que já possuía inextricavelmente, como uma memória inscrita na pele:

[...] é comum o que une em uma única identidade à propriedade – étnica, territorial, espiritual – de cada um de seus membros. Esses têm em comum o que lhes é próprio, são proprietários do que lhes é comum (ESPOSITO, 2007, p. 25)³²³.

Por sua vez, quando a investigação perscruta os ossos, os fósseis, rompe a pele de todos os corpos suturados, as membranas oculares e, nessa abertura, revela-se um corpo sem as camadas da superfície, soterrado por pesadas porções de terra que o reuniram ao mundo. A chamada ao trabalho arqueológico por Carvalho em 1936, em *Os ossos do mundo*, permite que o autor, mais de vinte anos mais tarde, tenha se dedicado ao esforço de reconstruir um mundo que se perdeu. Devemos reconhecer que essa tarefa de reconstrução, diga-se de passagem, está fadada ao fracasso – pois ela evoca um mundo anterior à linguagem do homem e à história e, por isso, somente foi possível ao seu autor esboçá-lo em notas. ‘Notas’ consistem em adjacências de um texto que se

³²³ “[...] es común lo que une en una única identidad a la propiedad – étnica, territorial, espiritual – de cada uno de sus miembros. Ellos tienen en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es común”.

prolifera rizomaticamente, crescendo desproporcional e irregularmente nas bases das páginas. ‘Notas’, e isso quem nos esclarece é o escritor catalão Enrique Vila-Matas, em *Bartleby e companhia* (2001), são também o comentário de um texto que somente pode existir em sua potencialidade de ser, escritas entre a indecisão de redigir-se ou não um livro. As “Notas” não são uma obra, são um texto, uma textura. Os textos de Carvalho se situam entre esses dois sentidos e, por isso, são o comentário de uma história silenciosa que se vale, na estrutura, dos procedimentos empregados antes da linguagem, como o gesto e a pantomima (características inerentes, como vimos, à linguagem ideogramática), por meio dos quais se expandem sem reproduzirem o “tempo” que comentam (este permanece, como vimos, indefinível e nos remetendo a caminhos infundáveis) e conservam a impossibilidade de exaurir o seu conteúdo.

Além disso, procuramos com esta tese nos valermos dos dados que estavam já disponíveis sobre esse artista, nos arquivos depositados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio e nas obras sobre ele a que recorreremos, especialmente às de Rui Moreira Leire e a biografia escrita por Júlio Toledo, e optamos por incluir a biblioteca na discussão. Cremos que a partir dela foi possível perfazermos o cruzamento entre Carvalho e os autores contemporâneos de que nos valem (especialmente Georges Didi-Huberman, mas também Gilles Deleuze e Felix Guattari, Michel Foucault, Raúl Antelo). Acreditamos que a biblioteca possa ser mais uma figuração do espaço da clareira, na qual a obra volta a se dar em qualquer lugar, pois fez parte desse intuito não somente retornar às fontes, como captar parte do movimento de distanciar-se das mesmas, de abrir clareiras.

Foi a partir da biblioteca que se tornou possível, ainda, armar diálogos que se perderam ou que jamais existiram de fato – traçando encontros entre Flávio de Carvalho e o nosso presente, entre ele e historiadores da arte como Edgar Wind, Carl Einstein e Aby Warburg – e imaginar os murmúrios de uma conversa silenciada (entre outros fatores, pela ausência de correspondências) com o intelectual francês Roger Caillois. Isso porque nos utilizamos de uma concepção de biblioteca semelhante à warburguiana, que não idolatra as suas obras, mas busca as afinidades móveis. Essa biblioteca que dança somente acumula poeira por breves instantes e permite que um passado antigo tenha retornado e se atualizado nesta tese – o final do século XIX com Friedrich Nietzsche, Jacob Burckhardt e Sir James Frazer, o princípio do

século XX com Sigmund Freud, as décadas de 1930 e 1940, com Martin Heidegger, Freud e Keyserling, etc..

Flávio de Carvalho nos mostra que a estética reconstrói um espaço comum e silencioso com o pensamento e estimula a abertura do presente e da visão. Por isso procuramos demonstrar que a sua compreensão do fenômeno da origem está de acordo com as revisões modernas da noção de semelhança, sugeridas especialmente pelas considerações sobre o mimetismo desenvolvidas por Roger Caillois e pela teoria da linguagem e da tradução de Walter Benjamin. O que procuramos enfatizar é que a identidade não pode ser constituída *a priori*, nem a identificação se baseia meramente na aparência das coisas, dos indivíduos, mas está sempre passível de ser alterada por meio da relação entre os seres. O começo, por fim, se oferece no trânsito entre uma forma e outra e se apresenta imprevisivelmente na história.

Nesse sentido, a estética busca paridade com as teorias científicas de que se vale o autor das “Notas” (antropologia, psicanálise, neurologia, biologia), de modo que a história do mundo e do homem possa surgir na forma de história das ideias. Procuramos deixar claro que nesse encontro a ficção subverte e remodela o fato, ao passo que o dado denota uma falsa aparência de verdade à ficção. O gênero da ficção-teórica permitiu que desvendássemos o sentido da dança para Carvalho e que esboçássemos uma possível comunidade entre as suas considerações acerca da emoção estética e a *esthesis* de Paul Valéry. Como vimos, existe a possibilidade de que Carvalho tenha tomado conhecimento das considerações sobre a *esthesis* desenvolvida pelo poeta quando participaram do Segundo Congresso Internacional de Estética e Ciência da Arte em Paris; contudo, importa-nos especialmente *imaginar* esse encontro possível. Ao romper com os dogmas da vida diária e abrir às janelas para outro mundo onde reina a linguagem da pantomima, a emoção estética pode deparar-se, ainda, como o que Jacques Rancière havia proposto com a *aisthesis* (uma instância comum entre arte e vida). Rancière, como Carvalho e Valéry, voltou-se aos experimentos coreográficos e luminosos da dançarina finesseccular Loïe Fuller.

Toda forma de arte (literatura, dança, desenho), nos leva a concluir Flávio de Carvalho, se encontra no espaço comum da cena-clareira, onde o primeiro bailarino e ator executa o seu jogo de simulação, soluça os primeiros poemas. É também ali que o homem do começo se utiliza da pantomima ou da *mimicry* (mimetismo), estratégia que nos permite depreender algumas conclusões sobre o que a política

representara para esse artista. O chefe estabelece com as massas, com os súditos, um jogo de mímica, como nos mostram as considerações carvalheanas que dialogam com Sigmund Freud (em *Psicologia das massas e análise do eu*), Gustave Le Bon e Roger Caillois. Se no mundo perdido essa pantomima deixa dúvida o efeito de verdade e reconhece-se o interdito no seio mesmo do poder – pois esse é o momento da tragédia, do culto do herói e do Prometeu criminoso – com a modernidade ela se veste de uma suposta uniformidade na relação entre o ditador e as massas e na tentativa de se aniquilar qualquer possibilidade de conflito hierárquico. Desse modo, o mimetismo reconstitui, por um lado, um laço entre o humano e o não-humano e, por outro, levanta um questionamento das instituições que esteve presente na genealogia nietzscheana e que novamente se torna presente no discurso pós-fundacional e pós-histórico³²⁴. Ou seja, as reinterpretações anacrônicas do tempo presentes em Caillois e no anarquista Carvalho operam, como a genealogia, por meio da investigação das negatividades, que Carvalho

³²⁴ Em um ensaio de 2000, intitulado “Genealogia do mimetismo: estudos culturais e negatividade” (“Genealogía del mimetismo: estudios culturales y negatividad”), Raúl Antelo nos mostra por meio dos escritos de Caillois que o saber e o excesso são formas de ultrapassar o poder e que, o mimetismo, por outro lado, ensina que o papel da crítica literária e cultural consiste em questionar o tipo de negatividade ainda possível. Na genealogia do mimetismo na obra de Caillois, que Antelo perfaz por meio do confronto com a formulação desse conceito por Walter Benjamin e com a contribuição dessas ideias para a reflexão de Jacques Lacan sobre o estágio do espelho, o autor conclui que o mimetismo depois sustenta a simulação e o pastiche entre os intelectuais latino-americanos (tais como Sarduy, Puig e Perlongher) e que a força do simulacro estaria em, justamente, não poder adaptar-se ao tempo presente: “Nesse poder retórico do simulacro, que não se adapta ao vazio contemporâneo, evocando uma plenitude esquiva; no esgotamento de todo mito, transformado em religião e, por último, na compreensão da verdade como estratégia do desastre residem os pressupostos de um conjunto de práticas pós-iluministas que desbordam a razão, transpõem os limites da experiência e nos propõem, paradoxalmente, a ambivalência de todo valor” (ANTELO, 2000, p. 385). [“En ese poder retórico del simulacro, que no se adapta al vacío contemporáneo, evocando una plenitud esquiva; en el agotamiento de todo mito, transformado en religión y, por último, en la comprensión de la verdad como estrategia del desastre residen los presupuestos de un conjunto de prácticas post-iluministas que desbordan la razón, transponen los límites de la experiencia y nos proponen, paradójicamente, la ambivalencia de todo valor”].

concebeu, como vimos, ao modo de uma restituição das bipolaridades ao sujeito.

Poderíamos afirmar que, nem Mário de Andrade, nem mesmo Glauber Rocha muitos anos mais tarde, talvez em decorrência da proximidade de ambos com a filosofia marxista e com o pensamento hegeliano, conceberam a política como um jogo de máscaras³²⁵. Por esse motivo, o escritor paulista não pensou nem a literatura, nem o papel do intelectual como independentes do Estado e interessou-se em defender um projeto ideológico para o movimento modernista. Mesmo a linguagem “desgeograficada” de *Macunaima* se vale das aspirações de universalizar as peculiaridades regionais (pois predomina, ainda, um ideal da forma). Além disso, esse intelectual pretendia, como se sabe, elaborar uma gramática brasileira que conservasse as características da fala nacional, demarcando assim a distinção com a cultura da Península Ibérica. Intuito semelhante se mostra presente quando planeja a *Enciclopédia Brasileira*, encomendada pelo Instituto Nacional do Livro, cujo anteprojeto é publicado em *O observador*. O objetivo do empreendimento da *Enciclopédia Brasileira* seria o de “prover a cultura em geral” com um estilo que não fosse nem excessivamente erudito, nem demasiadamente popular para que o homem comum conhecesse a cultura nacional, estabelecendo-se assim uma comunidade por meio do

³²⁵ Sabe-se da desilusão do cineasta baiano com João Goulart e com o golpe de 1964, acontecimento que o destituiu do cargo de presidente e o impossibilitou de concluir o mandato. Em *Cartas ao mundo*, vemos uma carta enviada por Darcy Ribeiro a Glauber Rocha esclarecedora nesse sentido. Darcy procura oferecer um retrato de João Goulart a Glauber Rocha e escreve, a respeito do político e do contexto do golpe, que todos nós representamos e interiorizamos as expectativas dos outros indivíduos. No entanto, “É óbvio que há lugares para graus maiores ou menores de autenticidade nessas representações. O homem comum se constrói com as projeções externas interiorizadas, mas o faz de forma tão genuína que chega a convencer-se de que são suas todas as suas crenças. Um cínico gostaria de construir-se seletiva e racionalmente, escolhendo aqueles traços cuja exibição fosse mais vantajosa em cada situação. Mas nem mesmo o homem comum, ingênuo, escapa totalmente de si próprio, convertendo-se num reflexo mimético das expectativas alheias [...]”

“Para que tanta confusão? O que quero dizer é tão-somente que um homem não exprime, no poder, a sua ideologia pessoal, mas a conjuntura entre o papel representado e a personalidade que o encarna. Mas, via de regra, as personalidades são suficientemente flexíveis para se acomodarem aos papéis que ordinariamente são chamados a viver” (RIBEIRO, in: ROCHA, 1997, p. 440).

conhecimento e da comunicabilidade entre o intelectual e o povo (ANDRADE, 1993). É possível percebermos nesses projetos a aspiração em comum com a vanguarda modernista de desvencilhar-se de um passado (europeu) e de reviver “o primitivo”, ativando o conflito entre a Europa das feridas arqueológicas e o latino-americano desprovido de tradição. No entanto, procuramos mostrar que o retorno de tempos outros e do “primitivo” é inconsciente e pertence à perspectiva com que analisamos o mundo no presente – e por isso o olhar é falho: nem sempre ele pode detectar os vestígios do passado.

Ora, nesta tese também vimos que existe algo na dimensão do signo, da linguagem, que escapa à capacidade de representar (de apreender os sujeitos por meio dos nomes próprios, de esclarecer os sentimentos e as sensações) e é nessa instância indeterminável que a fissura da palavra se encontra com o hiato da imagem. Andrade esteve muito próximo de desvendar o aspecto enigmático e ininteligível do signo, o que implicaria, contudo, excluir a figura do chefe e ignorar a lógica institucional.

Talvez seja em “A meditação sobre o Tietê” (poema escrito entre novembro de 1944 e fevereiro de 1945, reproduzido nas *Poesias completas*) que a insuficiência da palavra esteja mais afim da linguagem gutural, vocálica e soluçante característica do começo, segundo Flávio de Carvalho. Nesse poema reúnem-se novamente os conceitos que evocamos no pensamento de Mário de Andrade ao longo deste texto: os rituais dramáticos do boi, o culto vegetal e a possível concepção do verde como o sentimento de “esperança” e de renascimento (“Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança”, ANDRADE, 1986, p. 317) que se deparou com o cansaço e com a desilusão. A fala se silencia diante das instituições porque se constatou fadada ao insucesso; não poderia almejar um discurso verdadeiro ou mesmo que arrematasse os limites de um saber que se tornasse finalmente popular: “[...] Não me escutam? Por que não me escutam / Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?” (ANDRADE, 1986, p. 315). É como se o poder finalmente se tornasse uma pantomima performatizada por surdos que vestem “máscaras” de “profunda comoção” (ANDRADE, 1986, p. 315). O rio Tietê nesses versos, tal como o rio Alfeu em Caillois, faz o poeta perder-se das fontes e deslindar os hiatos em si mesmo, adivinhar os olhares que se voltam para ele e que perscrutam a sua dor (e a inevitabilidade do seu vazio) – “Olhos que me intrigam, olhos que me denunciam, / Da calda do pavão, tão pesada e ilusória” (ANDRADE, 1986, p. 314). As águas enegrecidas como a noite que as cerca, não

permitem entrever as embarcações, escondem no seu fundo os segredos pútridos no conflito entre o Hades e a primavera (a flor, Perséfone) – afogada e transtornada pelas águas – que aparece constantemente no poema:

Eu não enxergo sequer as barcas da noite.
 Só a enorme cidade. E a cidade me chama e
 pulveriza,
 E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
 Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência
 Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
 Não quer sair, enche o peito de ardência arditosa,
 Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um
 tilintar
 Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
 No reflexo das nuvens.

São formas... Formas que fogem, formas
 Indivisas, se atropelando, num tilintar de formas
 fugidias
 Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor,
 informes, inacessíveis,
 Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso
 fazer!...
 [...]
 (ANDRADE, 1986, p. 317).

Vimos que Newton Freitas encontrara um parentesco entre Mário de Andrade e Flávio de Carvalho no texto de 1948, referindo-se ao anti-especialismo de ambos, mas poderíamos ainda lembrar de outra passagem do texto de Freitas com o qual o poema citado traça uma sorte de comunhão. Freitas nos recorda que, no que diz respeito à série de desenhos *Minha mãe morrendo* (ou a *Série trágica*, de 1947), o artista extirpa da carne materna “algo familiar a todos que nos obriga a dizer é um corpo vivo e sangrento” (FREITAS, 1948, in: LEITE, 1994, p. 143). Dessa familiaridade surge uma potência de saber (como as feridas arqueológicas de Carvalho) que desconhece o uso da linguagem e evoca o direito ao grito. O grito é o que expressa a sensação sem a linguagem, que atravessa o corpo e o impele a escapar pela boca aberta. O grito faz com que, finalmente, o ser deixe de consistir no sujeito de uma comunidade (garantida por meio da língua oficial e da lei) e seja visto como uma figura que se funde ao espaço por meio das sensações,

somente encontrando algum lampejo de sentido na relação com as outras imagens, com os outros textos. Não seriam o grito, o vazio e a ferida outros nomes para “o primitivo”?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. Notes on gesture. In: _____. *Means without end. Notes on politics*. Tradução de Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Reimpressão.

_____. Aby Warburg e la scienza senza nome. In: _____. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 123-146.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastró Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Anablume, 2002.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1975.

AMARAL JR., Amadeu. Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.

AMARAL, Tarsila. Pintura pau-brasil e antropofagia. *Revista Anual do Salão de Maio – RASM*, n 1, São Paulo, 1939.

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a exposição antropológica brasileira de 1882. In: STEPHAN, Beatriz González. ANDERMANN, Jens (Org.). *Galerías del progreso*. Museos,

exposiciones y cultura visual en América Latina. Edição bilíngue castelhano-português. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 151-194.

ANDRADE, Mário. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972 a.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972 b.

_____. *O turista aprendiz*. Texto, intr. e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 a.

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê P. Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976 b.

_____. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v.6).

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga, 1982-1984 e Flávia Camargo Toni, 1984-1989. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2^a série; v. 162).

_____. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira Carvalho. Tradução de Rozani do Nascimento. Versão de Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

_____. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Giordano; Loyola, Universidade de São Paulo, 1993.

_____. Machado de Assis I; Última jornada II; Machado de Assis III. In: _____. *Vida literária*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

_____. Folclore (1941). In: MORAIS, Rubens Borba. BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998. v. 1, p. 421-443.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Org. Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. “Primitivos” (1944). In: RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Florianópolis, 2003. 1 v. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, p. xiii-xvi.

_____. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto: Telê Porto Ancona Lopez, Tatiana L. Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008. Reimpressão.

_____. *Obra imatura*: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não é Isaura. Texto: Aline Nogueira Marques. Coord.: Telê Porto Ancona Lopez. Agir: Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 6. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 353-360.

_____. *Estética e política*. Intr. e notas: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL-Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

_____. Genealogía del mimetismo: estudios culturales y negatividad. In: MABEL Moraña (Org.). *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina*. El desafío internacional de literatura iberoamericana, 2000.

_____. Carl Einstein: a construção de uma realidade mitológica. *Crítica Cultural*, Florianópolis, v. 3, n 1, jan./jun. 2008.

_____. Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de estética*, ano V, n 10, p. 5-34, jun. 2009.

_____. A era do abutre: modernismo e contra-modernismo. 2010. No prelo.

_____. Só centros: elipses. Conferência apresentada no Congresso da ABRALIC, São Paulo, 2011. No prelo.

_____. *Algaravia*. Discursos de nação. 2. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Intr. Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d..

ASTON, Margaret. English ruins and English history: the dissolution and the sense of the past. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. XXXVI, p. 231-255, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUGÉ, Marc. Heróis. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994 (v 30: Religião, Rito).

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984.

BASÍLIO, Dom. Companhia de Bailados Phantasticos “Loite Fuller”, no Sant’Anna, *Jornal do Comércio*, São Paulo, 28 jul. 1926. Theatros e Música.

BATAILLE, Georges. Œil. Friandise cannibale. *Documents*, n. 4, p. 215-216, 1929 a.

_____. Le langage des fleurs. *Documents*, n 3, p. 160-164, 1929 b.

_____. Informe. *Documents*, n 7, p. 382, dez. 1929 c.

_____. L’art primitif, *Documents*, n. 7, p. 389-397, 1930.

_____. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

_____. Propositiones. In: _____. [et al]. *Acéphale*. 3. ed. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2010 (p. 63-70).

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do espírito com o corpo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de José Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).

_____. Analogía y afinidad. Tradução espanhola de Omar Rosas de “Analogie und Verwandtschaft”. *Gesammelte Schriften*, Band VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S., p. 43-45, 2009.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas: Susana Kampf Lages. Tradução de Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

BENTES, Ivana (Org.). ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Org. e Tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Formless. A user's guide*. Cambridge, Ma.; Londres, Inglaterra: MIT, 1997.

_____. The semiology of cubism. In: RUBIN, William (Org.). *Picasso and Braque: A Symposium*. Museum of Modern Art: Nova Iorque, 1992, p. 169-208.

BOPP, Raúl. *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BORGES, Thassio. ONU pede julgamento a torturadores da ditadura militar brasileira. *Opera mundi*, 18 nov. 2011. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/17931/onu+pede+julgamento+a+torturadores+da+ditadura+militar+brasileira.shtml> Acesso em: 11 dez. 2012.

BRAVO, Álvaro Fernandez. Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la independencia (Buenos Aires, 1910- Rio de Janeiro - 1922). In: STEPHAN, Beatriz González. ANDERMANN, Jens (Org.). *Galerías del progreso*. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina. Edição bilíngue castelhano-português. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006 (p. 331-372).

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Um ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. Intr. Peter Burke. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Las Pathosformeln de lo cómico y el grabado europeo a comienzos de la modernidad*. Palestra proferida na Ecole de Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris, 2008.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*. Tradução de Virgina Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s.d..

_____. *Los juegos y los hombres*. La máscara y el vértigo. Tradução de Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura económico, 1994. Reimpressão.

CAMAYD-FREIXAS, Erik. GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity in Latin America*. Essays on art, culture and literature. Tucson: The University of Arizona, 2000.

COMPANHIA de Bailados Fantásticos Loïe Fuller. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 8 jul. 1926. Telas & Palcos.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, USP, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

_____. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Global, 2010.

CÉSAR, Osório. *A expressão artística nos alienados*. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo: Oficinas Graphicas do Hospital de Juquary, 1929.

CHENG, François. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Tradução de Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila, 1985.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Reimpressão.

COMPANHIA de Bailados Loïe Fuller. *A Gazeta*, São Paulo, p. 4, 27 jul. 1926. Palcos & Telas.

CUADRA, Antonio. Horizonte patriótico del Folklore. *Boletín del Folklore*. Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria, Buenos Aires, n. 2, p. 14-23, 1940.

CURRENT, Richard N., CURRENT, Ewing Marcia. *Loïe Fuller. Goddess of light*. Boston: Northeastern University Press, 1997.

DARÍO, Rubén. *Peregrinaciones*. Prólogo de Justo Sierra. Paris; México: Librería de Ch. Bouret, 1915.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés, s. d..

_____. GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 35, 2005, v. 5.

_____. *A lógica do sentido*. 4. ed. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DE MARTINO, Ernesto de. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Org. Carlos Feixa. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

_____. *The land of remorse. A study of Southern Italian tarantism.* Tradução e notas de Dorothy Louise Zinn. Pref. Vincent Crapanzano. Londres: Free Association Books, 2005.

DERRIDA, Jacques. La doble sesión. In: _____. *La diseminación*. 7. ed. Tradução de José Martín Arancibia. Madri: Fundamentos, 1997, p. 265 - 426.

DANÇA, música, phantasia. Luiz Hillier, um dos mais populares compositores parisienses e diretor musical dos bailados Loie Fuller, fala-nos do teatro moderno. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 1, 31 jul. 1926.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. Tradução de C. Frederico da Silva Ramos. In: *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, v. 2, org. P. Herkenhoff e A. Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 190-196.

_____. El punto de vista anacrónico. Tradução de Crispín Salvaterra. *Revista de Occidente*, Madri, mar. 1999.

_____. L'ímage-fantôme. Survivance des formes et impureté du temps. In: _____. *L'ímage survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2005. Reimpressão.

_____. *La imagen mariposa*. Tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & CO, 2007.

_____. *El bailaor de soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência: Luis Santangel, 2008.

_____. *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit, 2009.

_____. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madri: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2010.

DOBRIZHOFFER, Martin. *An account of the Abipones*. An equestrian people of Paraguay. Londres: John Murray, 1822. v. II.

DESPITE Good intentions, a fresco in Spain is ruined. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html?_r=1> Acesso em: 24/08/2012.

DICIONÁRIO Aurélio básico da língua portuguesa. (1988) Aurélio Buarque de Holanda e J. M. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Folha de São Paulo, 1994-1995.

DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. Pref. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.

EARLE, Rebecca. Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombiano durante el siglo XX. In: STEPHAN, Beatriz González. ANDERMANN, Jens (Org.). *Galerías del progreso*. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina. Edição bilíngue castelhano-português. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 27-64.

EINSTEIN, Carl. Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928. *Documents*, n 1, p. 35-47, abr. 1929 a.

_____. Aphorismes méthodiques. *Documents*, n 1, p. 32-34, abr. 1929 b.

_____. Rossignol. *Documents*, n 2, p. 17-18, maio 1929 c.

_____. Notes sur le cubisme. *Documents*, n 3, p. 146-155, jun. 1929 d.

_____. On primitive art. Tradução de Charles W. Haxthausen. *October*, n 105, p. 124, Verão 2003.

_____. Revolution smashes through history and tradition. Tradução de Charles W. Haxthausen. *October*, n 107, p. 139-145, Inverno, 2004.

_____; MEFFRE, Liliane. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

ESPOSITO, Roberto. *El origen de la política. ¿Hannah Arendt o Simone Weil?* Tradução de Rosa Rius Gatell. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. *Communitas. Origen y destino de la comunidad.* Tradução de Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ÉSQUILO. Prometeo encadenado. In: In: GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura.* Madri: FCE, 2009, p. 49-82.

ESTREIA hoje no Rio a Companhia de Bailados Fantásticos Loie Fuller. Telas & Palcos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 9 jul. 1926.

FEIXA, Carlos. Más Allá de Éboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura subalterna en Italia. In: DE MARTINO, Ernesto de. *El folclore progresivo y otros ensayos.* Org. Carlos Feixa. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam. *Primitivism and twentieth century art. A documentary history.* Londres; Los Angeles: University of California Press, 2003.

_____. Introduction. In: _____. DEUTCH, Miriam. *Primitivism and twentieth century art. A documentary history.* Londres; Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 1-22.

FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamíabas. In: In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.* Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 329-345 (Coleção Arquivos, v.6).

_____. *Oswald de Andrade (1890-1954).* Biografia. São Paulo: Art, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

FOSTER, Hal. *Recodings.* Art, spectacle, cultural politics. Seattle: Bay Press, 1989. Reimpressão.

_____. Dada mime. *October*, n 105, p. 166-176, Verão 2003.

_____. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: MIT Press, 2004.

FORSTER, Kurt W. Introduction. In: WARBURG, Aby. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Introd. Kurt W. Forster. Tradução de David Britt. 1999.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

_____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999 (Ditos & Escritos I).

_____. O *Mallarmé* de J.-P. Richard (1964). In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 183-193. (Ditos & Escritos III).

_____. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FRAZER, James. *Les origines de la famille et du clan*. Tradução de Comtesse Jean de Pange. Paris: Paul Geuthner, 1922.

_____. *Le rameau d'or*. Tradução de Lily Frazer. Paris: Paul Geuthner, 1923.

_____. *The golden bough. A study in magic and religion*. Londres: Macmillan, 1933.

_____. *The golden bough. A study in magic and religion*. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition).

FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo. Metapsicología. El yo y el ello*. Tradução de Luis López – Ballesteros y de Torres. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1958.

_____. Lo ominoso. In: _____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984, p. 215-251. v. 17.

_____. Totem e tabu [1912-13]. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIII.

FREYRE, Gilberto. *Ingleses*. Prefácio: José Lins do Rego. Rio de Janeiro, José Olympio, 1942.

_____. *Modos de homem & modas de mulher*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

FULLER, Loïe. *Fifteen years of a dancer life*. Introdução de Anatole France. Londres: H. Jenkins Limited, 1913.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*. Tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GHIGI, Alesandro. Mimetismo. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Instituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Instituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p. 338-339.

GOMBRICH, Ernst. *The preference for the primitive*. Episodes in the history of western taste and art. 2. ed. Nova Iorque; Londres, Phaidon, 2003.

GIDE, André. Persephone. Tradução de Jorge Luís Borges. In: *Sur*, v.19, p. 8-53, abr. 1936.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 3. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GRIMAL, Pierre. Perséfone. In: _____. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouville. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madri: FCE, 2009.

HAXTHAUSEN, Charles W. Reproduction/ Repetition: Walter Benjamin/ Carl Einstein. *October*, n 107, p. 47-74, Inverno 2004.

HESÍODO. Teogonía (v. 507-616). Trabajos y días (v. 42-105). In: GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madri: FCE, 2009, p. 27-35.

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. Tradução espanhola de Helena Cortés e Arturo Leyte. In: _____. *Caminos de bosque*. Madri: Alianza, 1996 a.

Disponível em:

<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm>

Acesso em: 2 set. 2010.

_____. ¿Y para qué poetas? Tradução de Helena Cortés y Arturo Leyte. In: _____. *Caminos de bosque*. Madri: Alianza, 1996 b, p. 241-289.

Disponível em: <<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm>>

Acesso em: 20 mai. 2012.

HOLLIER, Denis. La valeur d'usage de l'impossible (Préface). In: *Documents* 1. (Edição Facsimilar). Paris: Jean-Michel Laplace, 1991, p. VII-XXXIV.

INHESTA, Susana. Maluf é reconduzido à presidência estadual do PP. São Paulo, *Estadão*, 22 maio 2011. Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,maluf-e-reconduzido-a-presidencia-estadual-do-pp,722614,0.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2012.

ISTRABADI, Juliet Graver. Ernst Hans Josef Gombrich. In: MURRAY, Chris (Org.). *Key writers on art: the twentieth century*. Londres: Routledge, 2003, p. 136-142.

_____. Erwin Panofsky. In: MURRAY, Chris (Or.). *Key writers on art: the twentieth century*. Londres: Routledge, 2003, p. 221-228.

JACKSON, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira*: Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism or, The cultural logic of late capitalism*. 5. ed. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

JUNYK, Ihor. The face of the nation: state fetishism and the *métissage* at the Exposition Internationale, Paris 1937. *Grey Room*, 23, Primavera, 2006.

JUSTIÇA Federal adia decisão sobre denúncia contra Brilhante Ustra. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 11 dez. 2012.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/1199641-justica-federal-adia-decisao-sobre-denuncia-contr-brilhante-ustra.shtml>>

Acesso em: 11 dez. 2012.

KEYSERLING, Hermann Graf. *Meditaciones sudamericanas*. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. 1. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1933.

KILGOUR, Maggie. *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

KLEIN, Ernest. *A comprehensive etymological dictionary of the English Language. Dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture*. Amsterdam, Londres, Nova Iorque: Elsevier Publishing Company, 1967 (V. II – L-Z).

KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge; Londres: MIT, 1988.

KUPER, Adam. *The reinvention of primitive society. Transformations of a myth*. 2. ed. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2005.

KWINTER, Sanford. *Architectures of time. Toward a theory of the event in modernist culture*. Cambridge: MIT Press, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J B. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1981.
- LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. Brasília. in: SCHWARTZ, Jorge. *Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP, Cosac Naify, 2002.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOÏE Fuller – Bailados fantásticos. *A Platea*, São Paulo, p. 2, 28 jul. 1926. Theatros, Música, Cinema.
- MADAME Curie. As homenagens de S. Paulo à grande cientista. *Diário de Noite*, São Paulo, 22 jul. 1926.
- MADAME Curie embarcou para a América do Sul. *A Gazeta*, São Paulo, 1 jul. 1926.
- MADAME Curie inaugurou ontem na Escola Polythecnica o seu curso sobre radio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1926.
- MADUREIRA, Luís. *Cannibal modernities*. Postcoloniality and the avant-garde in Caribbean and Brazilian literature. Virginia: University of Virginia Press, 2005 (New World Studies).
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- MALRAUX, André. *Museum without walls*. Tradução de Stuart Gilbert and Francis Price. Nova Iorque: Garden City, 1967.
- MARITAIN, Jacques. Sign and Symbol. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. I, p. 1-11, 1937.
- MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MCGRATH, Elizabeth. Short history of the journal. s.d..

Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/publications/journal/short-history-of-the-journal/>>

MEDEIROS, Sérgio. *Makunáima e Jurupari*: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENDES, Murilo. Comentários aos poemas de Ismael Nery. In: *A Ordem*, p. 315-317, abr. 1935.

_____. *Poesia completa e prosa*. Org., prep. do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Formação de discoteca*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

MENKE, Christoph. *The sovereignty of art*. Aesthetic negativity in Adorno and Derrida. Tradução de Neil Solomon. Cambridge; Londres: MIT, 1998.

MME Curie no senado. *A Gazeta*, São Paulo, 30 jul. 1926.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Tradução de Sophie Hawkes. Nova Iorque: Zone Books, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *Coloquium*. In: ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Tradução de Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 9-19.

NETO, Silveira. Monumentos do centenário. *Terra de sol*, Rio de Janeiro, n 1, p. 354-359, jan. 1924.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Reimpressão.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Reimpressão.

_____. *Escritos sobre História*. Tradução, apresentação e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O crepúsculo dos ídolos*, ou como filosofar com o martelo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos*. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio. São Paulo: Hucitec, 2005.

OS BAILADOS Fantásticos da trupe de Loïe Fuller. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.8, 6 jul. 1926. Telas & Palcos.

PAUL Amlehn exhibits at the 51st Venice Biennale”. 15 nov. 2005.

Disponível em: <<http://lumiere.net.nz/reader/item/289>>

Acesso em: 15 nov. 2010.

PICASSO, Pablo. Discovery of African art. In: FLAM, Jack. DEUTCH, Miriam. *Primitivism and twentieth century art*. A documentary history. Londres; Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 33 – 34.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Éditions Galilée, 2011 a.

_____. *The politics of literature*. Tradução de Julie Rose. Polity: Cambridge, Reino Unido; Malden, Estados Unidos, 2011 b.

RANK, Otto. *A dupla personalidade*. Tradução de Mary B. Lee. Pref. Dr. Euryalo Cannabrava. Rio de Janeiro: Marisa, 1934.

RAFFE, W. G (org.). *Dictionary of the dance*. Compilador: W. G. Raffé; Assistente: M.E. Purdon. Nova Iorque, Barns and Company. Londres: Thomas Yoseloff, 1975.

_____. Fandango. In: _____. *Dictionary of the dance*. Compilador: W. G. Raffé; Assistente: M.E. Purdon. Nova Iorque, Barns and Company. Londres: Thomas Yoseloff, 1975, p. 175.

RAULFF, Ulrich. Epílogo. In: WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Tradução de Joaquín Etoarena Homaèche. México: Sextopiso, 2004, p. 66-114.

RELLA, Franco; MATI, Susanna. *Georges Bataille, filósofo*. Tradução de Davi Pessoa. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

REYNOLDS, Dee. The dancer as a woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé. In: HOBBS, Richard (Org.). *Impressions of French Modernity*. Art and literature in France 1850-1900. Nova Iorque: Manchester University, 1998, p. 156 – 172.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. *Riverão sussuarana*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

- ROUSSEL, Raymond. PADGETT, Ron. *Among the blacks*. Bolinas: Avenue B, 1988.
- ROUANET, in: Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RUBIN, William. Modernist primitivism. An introduction. In: *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the modern*. v. I. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1984, p. 1-79.
- RUMOLDT, Rainer. Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/1930. *Comparative Literature Studies*, v. 37, n 1, p. 45-67, 2000.
- _____. "Painting as a language. Why not?" Carl Einstein in *Documents*. *October*, n 107, p. 75-94, Inverno 2004.
- SAXL, Fritz. The history of Warburg's library (1886-1944). In: GOMBRICH, Ernst. Aby Warburg. *An intellectual biography*. With a memoir on the history of the library by F. Saxl. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- SANT'ANNA. *A Gazeta*, São Paulo, p. 4, 2 ago. 1926. Palcos & Telas.
- SOARES, Luis Felipe. Glauber Evangelista. In: *Cinemas, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- SOMMER, Sally R. FULLER, Loïe. In: *International encyclopedia of dance: a project of dances perspectives foundation*. Organizador: Selma Jeanne Cohen. Organizador da área. George Dorris et. al. Consultor: Thomas F. Kelly. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998, p. 90-96.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOUZA, Eneida Maria. A pedra mágica do discurso. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la

Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v. 6).

STOCKING, George W. *After Tylor*. British Social Anthropology (1888-1951). Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

SCHWARTZ, Jorge. *Brasil [1920-1950]: Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: FAAP, Cosac Naify, 2002.

TYLOR, Sir Edward Burnett. *La civilisation primitive*. Tradução de Pauline Brunet. Paris: Ancienne Librairie Schleicher, 1920.

_____. Survival in culture. In: _____. *The origins of culture*. Nova Iorque: Harper and Brothers, 1958. (Parte I de *Primitive culture*).

VALDELOMAR, Abraham. Em demanda do sol. *Terra de sol*, Rio de Janeiro, n 1, p. 51-58, jan. 1924.

VALÉRY, Paul. *Degas dance drawing*. Tradução de Helen Burlin. Nova Iorque: Lear Publishers, 1948.

_____. *Dance and the soul*. Trad. Dorothy Bussy. Londres: J. Lehmann, 1951.

_____. *Aesthetics*. Tradução de Ralph Manheim. Introdução de Herbert Read. Nova Iorque: Parthenon Books, Random House, 1964.

VEROLI, Patrizia. *Loïe Fuller*. Palermo: L'Epos, 2009.

WARBURG, Aby. A lecture on serpent ritual. Tradução de W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939.

_____. El arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares (1902). BURUCÚA, José Emilio. [et. al]. *Historia de las*

imagines e historia de las ideas. A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini. Introdução e seleção de textos por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

_____. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Introdução de Kurt W. Forster. Tradução de David Britt. 1999.

_____. *El ritual de la serpiente*. Tradução de Joaquín Etoena Homaeche. México: Sextopiso, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Observações sobre “O ramo de ouro” de Frazer. Tradução e notas comentadas por João José R. L. Almeida. *Revista Digital AdVerbum*, v.2, n 2, p. 186-231, Jul. a Dez. 2007.

WIND, Edgar. Dürer’s “Männerbad”: A Dionysian mystery. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 269-271, 1938-1939.

_____. ‘Hercules’ and ‘Orpheus’: two mock-heroic designs by Dürer. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 206-218, 1938-1939.

_____. *Pagan mysteries of Renaissance*. Penguin Books: 1967.

_____. *Arte y anarquía*. Tradução de Salustiano Masó. Madri: Taurus 1967.

_____. O deus-criminoso. Tradução de Larissa Costa da Mata. (n. t.) *Revista Literária em Tradução*. n 4, mai. 2012.

YALE UNIVERSITY. *History of the class 1910*. New Haven, Conn.: Class Officers Bureau, 1926. v. 6.

YEATS, William Butler. Nineteen hundred and nineteen. In: BLACK, Joseph et al. (Org.). *The Broadview anthology of British literature*. Ontário, Canadá; Plymouth, Reino Unido; Sidney, Austrália: Broadview Press, 2008. v. 6 A, p. 151-153.

Filmografia

CAVE of forgotten dreams. Produção de Werner Herzog. Canadá, França, Estados Unidos, Alemanha. 1 DVD (89 min.): IFC Films, son., col. Ing.

Bibliografia de Flávio de Carvalho

Sobre o autor

CAETANO, Renata Oliveira. *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História.

CANONGIA, Ligia. O artista plástico Flávio de Carvalho. In: MATTAR, Denise (Curadora). *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 13-16.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

_____. *Flávio de Carvalho. A volúpia da forma*. São Paulo: Edições “K”: MWM Motores, 1984.

FLÁVIO de Carvalho vai participar de uma expedição do S.P.I. ao Rio Negro. Belém, *Província do Pará*, 18 jan. 1958.

FREITAS, Valeska; ANTELO, Raúl. *Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho*. 1997. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

_____. Flávio de Carvalho, leitor dos gráficos da cultura. In: *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 60-65.

FREITAS, Newton. Flávio de Carvalho (1948). In: LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho (1899-1973). *Entre a experiência e a experimentação*. 171 f. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, p. 141-144. (v. I).

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: CARVALHO, Flávio Rezende de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 8-9.

LEITE, Rui Moreira. ZANINI, Walter. *A experiência sem número*. Uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho. 1987. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes.

_____. *Flávio de Carvalho (1899-1973)*. Entre a experiência e a experimentação. 171 f. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. (v. I).

_____. *Flávio de Carvalho (1899-1973)*. Entre a experiência e a experimentação. Bibliografia e catalogação. 210 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. (v. II).

_____. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

_____. (Curador) *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MATTAR, Denise (Curadora). *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

_____. Suntuoso, lúbrico, dramático. In: _____. *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 8-12.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANGIRARDI JUNIOR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: PHILOBIBLION, 1985 (Coleção Visões e Revisões, v. 2).

STIGGER, Veronica. Retratos dentro da morte: a *Série Trágica* de Flávio de Carvalho. *Crítica cultural*, v. 4, n. 2, jun./dez. 2009.

_____. Flávio de Carvalho: experiências romanas. In: *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, v. 4 (1 sem. 2010). São Paulo: FASM, 2010, p. 109-128.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho*. O comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

ULTIMAM-SE os preparativos da expedição. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1958.

ZANINI, Walter, LEITE, Rui Moreira (Curadores). *Flávio de Carvalho*. 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Maria Otília Bocchini, 1983.

_____. Introdução a Flávio de Carvalho. In: _____, LEITE, Rui Moreira (Curadores). *Flávio de Carvalho*. 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Maria Otília Bocchini, 1983, p. 3-14.

Livros do autor

CARVALHO, Flávio Rezende de. *A origem animal de Deus e O bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

_____. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

_____. *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. *A moda e o novo homem*. Org. Sergio Cohn. Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

Datiloscritos

CARVALHO, Flávio Rezende de. *Southern Meditations*. (193?)

_____. *O mecanismo da emoção amorosa*. (1934-1938).

_____. *Meditações do rio Camanaú*. (1958)

Entrevistas

CARVALHO, Flávio Rezende de. Uma nova forma poética: uma conversa com Tristan Tzara. *Diário de São Paulo*, 27 ago. 1935.

_____. A pintura moderna; uma entrevista com o pintor inglês Ben Nicholson. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1938.

_____. Surrealismo: entrevistando André Breton. (1939) In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

_____. Ciência e lirismo. Entrevista com Roger Caillois. In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Artigos em livro

CARVALHO, Flávio Rezende de. Notes for the reconstruction of a lost world: Age of hunger. In: WILSON, Roger. H. L. FARBER, Seymour M (Orgs.). *Man and civilization. Conflict and creativity*. Part two of Control of the mind. Universidade da Califórnia; San Francisco Medical Center, Mc Grill Hill: Nova Iorque, 1963, p. 315-327.

Artigos e colaborações em periódicos

CARVALHO, Flávio Rezende de. Dançando (Impressões do bailado de Loïe Fuller, pelo engenheiro Flávio de R. Carvalho). *Diário da Noite*, São Paulo, p.1, 31 jul. 1926.

_____. A escultura culinária. Alguns exemplares do século XVII. *Vãitas*, 1935.

_____. L'aspect psychologique et morbide de l'art moderne. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1938. p. 6.

_____. Viagens I – Meditação na Cordilheira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1947.

_____. Restabelecimento da antiga dinastia inca entre os objetivos políticos do aprismo. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1947.

_____. O silêncio da grande altitude. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1947.

_____. A resistência passiva no Altiplano. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 1947.

_____. I – Os gatos de Roma. O sorriso inicial do Império Romano. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1957.

_____. II – Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1957.

_____. III – Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1957.

_____. IV – Os gatos de Roma. Os céсарes do Império Vermelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1957.

_____. V – Os gatos de Roma. As forças fundamentais do destino histórico. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1957.

_____. VI – Os gatos de Roma. O culto do herói, o Gótico e o Barroco. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1957.

_____. VII – Os gatos de Roma. O sonho e o herói. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1957.

_____. VIII - Os gatos de Roma. A floresta e o Gótico. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1957.

_____. IX – Os gatos de Roma. A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1957.

_____. X – Os gatos de Roma. A mentira e o soluço do mundo. A dança nasceu na floresta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1957.

_____. XI – Os gatos de Roma. O Bailado do Silêncio. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1957.

_____. XII – Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1957.

_____. XIII – Os gatos de Roma. O samba, a praça e a floresta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1957.

_____. XIV – Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1957.

_____. XV – Os gatos de Roma. A alegria e o crime. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1957.

_____. XVI – Os gatos de Roma. O crime, a floresta e a memória da espécie. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 maio 1957.

_____. XVII – Os gatos de Roma. Ritmo e memória. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 maio 1957.

_____. XVIII – Os gatos de Roma. Atrás da linguagem. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 maio 1957.

_____. XIX – Os gatos de Roma. Sono, pensamento e sonho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 26 maio 1957.

_____. XX – Os gatos de Roma. O homem-árvore. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1957.

_____. XXI – Os gatos de Roma. O espelho do homem. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1957.

_____. XXII – Os gatos de Roma. A imagem no espelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1957.

_____. XXIII – Os gatos de Roma. A pantomima e o espelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1957.

_____. XXIV – Os gatos de Roma (Notas para a reconstrução de um mundo perdido). Imitação e espelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1957.

_____. XXV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A imagem do chefe no espelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 jul. 1957.

_____. XXVI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O pânico, o aplauso, o chefe. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1957.

_____. XXVII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O homem e a sua alma. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1957.

_____. XXVIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A dupla personalidade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1957.

_____. XXIX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A dupla personalidade e a alma. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1957.

_____. XXX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Nas fronteiras do bem e do mal. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1957.

_____. XXXI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Nas portas do país do sonho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 1957.

_____. XXXII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Ainda nas portas do país do sonho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1957.

_____. XXXIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Dentro do país do sonho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 set. 1957.

_____. XXXIV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Trimestre Bobo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 set. 1957.

_____. XXXV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O frio, o som e o Trimestre Bobo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 1957.

_____. XXXVI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O sorriso e o Trimestre Bobo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1957.

_____. XXXVII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O estado crepuscular e o Trimestre Bobo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 out. 1957.

_____. XXXVIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Ainda o Trimestre Bobo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1957.

_____. XXXIX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O grito lancinante. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 nov. 1957.

_____. XL – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1957.

_____. XLI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome e a sensibilidade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 1957.

_____. XLII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome e o sexo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1957.

_____. XLIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome e a deglutição. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 dez. 1957.

_____. XLIV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome e o alimento. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1957.

_____. XLV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome e o latido do cão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1957.

_____. XLVI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A estrutura do Monólogo da Fome. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1957.

_____. XLVII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O Monólogo da Fome, o ritmo e o controle. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 maio 1958.

_____. XLVIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O sonho, a cor e a linguagem. *Diário de São Paulo*, 26 jan. 1958.

_____. XLIX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A Idade da Fome e a Idade do Sexo. *Diário de São Paulo*, 02 de fev. 1958.

_____. L – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O período dos homens sem alma e os materiais básicos da psicanálise. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 fev. 1958.

_____. LI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Antes da linguagem. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1958.

_____. LII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O homem risonho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1958.

_____. LIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os alienados da evolução. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1958.

_____. LIV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O som e o gesto da alegria e da tristeza. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 1958.

_____. LV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A quimera e o triunfo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1958.

_____. LVI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O bailado, o soluço e o medo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1958.

_____. LVII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O bailado do animal. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1958.

_____. LVIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O bailado do homem rancoroso. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1958.

_____. LIX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O bailado e o eu. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 maio 1958.

_____. LX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958.

_____. LXI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A Idade do Sonho e a Idade do Sexo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1958.

_____. LXII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A descoberta do vermelho. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1958.

_____. LXIII – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. A defesa passiva. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1958.

_____. LXIV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O brinquedo, a História e o Homo Faber. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1958.

_____. LXV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. O bem, o mal e a carícia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1958.

_____. Idade da fome. Para a reconstrução de uma idade perdida. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1962.

_____. Idade da fome. Bailado do silêncio. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 de jul. 1962.

_____. Uma análise da exposição de Tarsila (1929). In: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1975.

_____. A única arte que presta é a anormal (1936). In: MATTAR, Denise (Curadora.). *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 71-73.

_____. Quatro períodos de Tarsila (1940). In: MATTAR, Denise (Curadora.). *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 77-78.

_____. Considerações sobre o desenho (1948). In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

_____. Flávio de Carvalho por ele mesmo (1963). In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Larissa Costa da Mata [edição e transcrição do texto]
Flávio de Carvalho

II

**GENEALOGIA E PRIMITIVISMO NO MODERNISMO
BRASILEIRO: O MUNDO PERDIDO DE FLÁVIO DE
CARVALHO**

**TRANSCRIÇÃO DA SÉRIE OS GATOS DE ROMA / NOTAS
PARA A RECONSTRUÇÃO DE UM MUNDO PERDIDO**

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do grau
de doutor em Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis, 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.

da Mata, Larissa Costa

II - Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho [Transcrição da série Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido/ Larissa Costa da Mata; orientador, Raúl Antelo - Florianópolis, SC, 2013.

221 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Flávio de Carvalho. 2. Primitivismo. 3. Modernismo Brasileiro. I. Antelo, Raúl. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

RESUMO

Este volume consiste na transcrição da série de Flávio de Carvalho intitulada, de “Os gatos de Roma” do número I ao XXIV e, deste número ao LXV de “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada no *Diário de São Paulo* entre 6 de janeiro de 1957 e 21 de setembro de 1958. O texto transcrito está com a ortografia atualizada segundo a última resolução e acompanhado por notas de rodapé com informações sobre os autores citados e com o registro das correções do original. A série está seguida, ainda, de dois textos que compunham inicialmente a conferência que Flávio de Carvalho apresentou no Congresso Mente e Controle do Cérebro que aconteceu na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, em 1962. Nesses textos, o autor resume parte das hipóteses já apresentadas na série dos anos 1950.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho. Os gatos de Roma. Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Primitivismo. Modernismo Brasileiro.

ABSTRACT

This volume consists in a transcription of the series of texts by Flávio de Carvalho designed, from number I to XXIV as “The cats from Rome” and, from number XXIV on, as “Notes for the reconstruction of a lost world”, published on *Diário de São Paulo* between January 6th, 1957 and September 21st, 1958. The orthography of the originals has been updated according to the current Portuguese Language Orthographic Agreement and footnotes with information concerning the authors quoted and the text edition were added to this transcription. The series is also followed by two texts which corresponded to the lecture Carvalho presented in the Seminar Mind and Brain Control which took place at California University in the United States in 1962. On those texts, Carvalho summarizes the hypothesis presented by the 1950’s series.

Keywords: Flávio de Carvalho. The cats from Rome. Notes for the reconstruction of a lost world. Primitivism. Brazilian modernism.

ÍNDICE

Sobre o trabalho de transcrição.....	9
I – O sorriso inicial do Império Romano	10
II – Vila Júlia. Sonambulismo da História.....	12
III – As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra	14
IV – Os césares do Império Vermelho.....	17
V – As forças fundamentais do destino histórico	20
VI – O culto do herói, o Gótico e o Barroco.....	24
VII – O sonho e o herói.....	26
VIII - A floresta e o Gótico.....	28
IX – A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore.....	31
XI – O bailado do silêncio.....	36
XII – O primeiro chefe e a floresta.....	38
XIV – O bailado e o crime.....	43
XVI – O crime, a floresta e a memória da espécie	49
XVII – Ritmo e memória	51
XVIII – Atrás da linguagem.....	54
XIX – Sono, pensamento e sonho.....	57

XXI – O espelho do homem	62
XXII – A imagem no espelho.....	65
XXIV – Imitação e espelho	72
XXV – A imagem do chefe no espelho.....	75
XXVII – O homem e a sua alma	80
XXVIII – A dupla personalidade.....	83
XXIX – A dupla personalidade e a alma.....	87
XXX – Nas fronteiras do bem e do mal.....	90
XXXII – Ainda nas portas do país do sonho.....	95
XXXIII – Dentro do país do sonho	97
XXXIV – O Trimestre Bobo.....	101
XXXVII – O estado crepuscular e o Trimestre Bobo.....	109
XXXVIII – Ainda o Trimestre Bobo	112
XXXIX – O grito lancinante.....	114
XL – O Monólogo da Fome	116
XLI – O Monólogo da Fome e a sensibilidade	119
XLII – O Monólogo da Fome e o sexo	122
XLIV – O Monólogo da Fome e o alimento	129
XLV – O Monólogo da Fome e o latido do cão.....	132

XLVI – A estrutura do Monólogo da Fome.....	137
XLVII – O Monólogo da Fome, o ritmo e o controle.....	140
XLVIII – O sonho, a cor e a linguagem	142
L – O período dos homens sem alma e os materiais básicos da psicanálise	148
LIII – Os alienados da evolução.....	158
LIV – O som e o gesto da alegria e da tristeza.....	163
LV – A quimera e o triunfo.....	165
LVI – O bailado, o soluço e o medo	168
LVII – O bailado do animal	171
LVIII – O bailado do homem rancoroso.....	174
LXI – A Idade do Sonho e a Idade do Sexo	182
LXIV – O brinquedo, a História e o Homo Faber.....	196
LXV – O bem, o mal e a carícia	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS NOTAS DE RODAPÉ	220

Sobre o trabalho de transcrição

Neste trabalho de transcrição considerei necessário, em muitos momentos, não só efetuar a atualização ortográfica, mas também agregar alguns elementos essenciais para a compreensão do texto. Além disso, foi importante realizar algumas intervenções de correção gramatical, em especial no uso da pontuação. Creio que essas intervenções ainda deverão ser revistas para que não se tornem excessivas e continuem a manter as peculiaridades da escrita carvalheana, embora acredite que a falta delas possa ser um dos problemas de edições da obra desse autor, como *A moda e o novo homem*, pela editora Azougue, que se limitou a transcrever a série de 1956. No caso em que foi necessário inserir algum termo ou símbolo, utilizei “[]”, ao passo que me vali de “< >” para demarcar as supressões. Utilizei “*” quando uma palavra não era compreendida ou quando havia sido apagada mesmo do original impresso no *Diário de São Paulo*. Algumas das correções foram feitas com base nas erratas publicadas pelo autor nos artigos subsequentes da série. Quando havia errata, indiquei em nota de rodapé que a alteração fora feita por sugestão do próprio autor. Vale ainda observar que algumas expressões costumavam ser grafadas nos textos com letras maiúsculas ou minúsculas – como “Monólogo da Fome”, por exemplo – nem sempre mantendo a coerência ao longo dos ensaios ou no mesmo texto. Optei padronizar essas oscilações na escrita de Flávio de Carvalho. Mantive, no entanto, algumas expressões utilizadas por ele, mesmo quando não encontradas no dicionário e quando grafadas de maneira diversa em textos subsequentes, tais como tamborinagem, motilístico, certitude e kinésico e quinésico, *camouflage* e *camuflagem*.

I – O sorriso inicial do Império Romano

Há sempre turistas sul-americanos que querem cair de branco as velhas fachadas de Roma. A população turística, no momento em que escrevo, é quase exclusivamente americana do norte, havendo poucos ingleses e franceses. O turista é sempre tratado com a maior deferência porque ele traz para o país uma das suas maiores rendas e a amabilidade italiana se concentra e se dirige sempre rumo à sua majestade o turista. Até a gasolina para o turista custa menos que para o italiano.

Um carro com uma chapa U. S. A., pintada em letras bem grandes, pode cometer as maiores barbaridades contra os regulamentos de trânsito sem ser molestado e certamente sem ser multado.

Guiei um carro nestas condições durante algum tempo e nunca sequer me perguntaram pela minha licença e os documentos, pois não os tinha.

Roma é conservada rigorosamente limpa, por dentro e por fora. Mesmo nos locais mais humildes, a população sadia, bem vestida, tem a beleza e o porte da estatuária do Império Romano, e a todo o momento cruzamos com homens e mulheres que poderiam estar nas páginas da história há 2.000 anos atrás. Não há mendigos e nas ruas asfaltadas não se vê um buraco e [,] contudo [,] os romanos reclamam sempre.

Vestígios de um sorriso antigo são vistos fora da estatuária, nos seres vivos que se locomovem por a toda parte. É o célebre sorriso da civilização arcaica, importado pelas invasões gregas 700 anos antes de Cristo. É o mesmo sorriso encontrado nas cariatides do Tesouro dos Sifnianos¹, nos Kouros de Kalyba e Milos², nos Kouros³ de Thera da Escola Jônica, na Kora do Erecteion e na Niké⁴ alada de Delos. Esse importante sorriso já existia no início do arcaico e a sua influência na península torna-se preponderante, marcando a expressão do habitante através de milênios e se distribuindo em diversas formas pela escultura e pela pintura. O próprio sorriso da Mona Lisa, de Da Vinci, é um derivado do importante sorriso arcaico e se associa tanto ao sorriso feminino da célebre Kora, do Museu da Acrópole, como ao sorriso

¹ No original, lê-se: “Sifnianos”.

² No original, lê-se: Melos.

³ No original, lê-se: Kuros, nesta ocorrência e na anterior desta mesma linha.

⁴ No original, lê-se: Nikeia.

masculino do Kouros⁵, de Kalyvia. Da Vinci se utilizou de um homem como modelo para a sua Gioconda e não da mulher Mona Lisa e no Museu do Louvre encontramos esse fato bem comprovado quando observamos as diversas obras de Da Vinci, lá expostas.

Todos os sorrisos que permaneceram na história da Itália e ainda hoje encontrados na península são derivados do famoso sorriso arcaico proveniente⁶ das invasões gregas. É importante notar a parte enigmática desse sorriso que parece ter alguma ligação com a expressão dos lábios do Fênix, dos fenícios, e que esta expressão parece ser um fator comum da orla do Mediterrâneo e do mar Adriático ou mais precisamente da orla do Império Romano.

Se assim for estabelecido, o sorriso arcaico seria um sorriso inicial do Império Romano como também seria o primeiro sorriso do Ocidente, inteiramente formado pela influência cultural do Império Romano.

É interessante notar que esse sorriso se conservou na sua forma bruta primitiva na orla dos mares internos, tendo se⁷ aperfeiçoado somente com a sua penetração no Ocidente. O aperfeiçoamento consistente em burilar o sorriso, em patiná-lo, em torná-lo menos agressivo conservando a sua feição enigmática.

Há⁸ influência desse famoso sorriso, a fundo, em toda a Europa; o sorriso é encontrado petrificado tanto na Alemanha como na Inglaterra, como na França e constitui a sobrevivência mais atraente da escultura na formação cultural europeia.

O italiano explora intensivamente a menor peça arqueológica e faz com que a grandeza do passado se encontre sempre onipresente. A importância do passado é a importância de Roma, todas as camadas históricas se encontram representadas na capital do cristianismo, Roma é um livro de história que apresenta em forma ainda viva as circunvoluções⁹ de uma nação desde o começo. A cidade toda é um gráfico demonstrativo e de grande beleza sugestiva da vida e dos desejos da nação. Foi ela o epicentro que propagou os abalos e os temores de um império que se estendia, elípticamente, em redor. O anel elíptico do Império Romano, sem interrupção, adquiriu a sua morfologia como consequência das pressões culturais sofridas pelas invasões etruscas,

⁵ No original, lê-se: Kuros.

⁶ No original, lê-se: “provenientes”.

⁷ No original, lê-se: “tendo-se”.

⁸ No original, lê-se: “A”.

⁹ No original, lê-se: “circumboluções”.

gregas, fenícias, celtas e ilíricas¹⁰, de 500 a 800 anos a. C.. A forma elíptica do Império Romano é uma razão às invasões culturais guiadas pela fisionomia do *Mare Internum* (Mediterrâneo) que tem a forma elíptica.

Fechar a elipse era tão necessário ao Império quanto contornar uma cidade antiga com um muro alto sem interrupção a fim de atender à sua defesa.

II – Vila Júlia. Sonambulismo da História

É aconselhável se aproximar de Vila Júlia em fiacre aberto ou a pé e[,] ao primeiro contato visual, sorrir e gracejar à companhia do sexo oposto se dirigindo ao céu azul e ao ar leve e apontando alegremente para os ramos de vegetação que enquadram o portão de entrada.

O visitante motorizado iniciaria a sua visita fora de ritmo com o mundo visitado e o cheiro de gasolina interfere com a tranquilidade do céu azul destruindo o perfume exalado pela vegetação. A própria morfologia do veículo a motor perturba as relações rítmicas dos volumes que se apresentam à aproximação.

A companhia do sexo oposto é útil porque provoca a bipolarização dos sexos e esta precipita o salutar gracejo natural cujas caretas resultantes aparecem como resíduo e sobrevivência da própria luta entre os sexos; resíduo da fera antiga em atitude de ataque e raiva que é visualmente interpretada como uma atitude amável para com a paisagem imediata.

Esta bipolarização é aconselhável porque sendo de natureza basicamente sexual coloca todo o organismo em estado de alerta, de expectativa e agitação ampliando em magnitude e espécie a sensibilidade e a receptividade para com o mundo em frente.

Evite o uso de guias, pois uma terceira pessoa alheia à ideia de visitar diminuiria a sensibilidade do visitante para com a paisagem imediata e aquilo que conta em Vila Júlia é precisamente a qualidade arquitetônica e a expressão estética que seriam perturbadas por informações cronológicas de um guia.

¹⁰ No original, lê-se: ilyrias.

A qualidade arquitetônica e a expressão estética são sentidas por – ao que parece – um processo de associação de ideias com camadas filogênicas do inconsciente coletivo. A natureza da emoção estética só pode ser localizada numa das encruzilhadas filogênicas. As emoções estéticas tomam parte nas mutações revolucionárias que conduzem à eclosão do homem como indivíduo e por esse motivo devem ser localizadas nos pontos direcionais da filogenia. A emoção estética não é explicável por um raciocínio lógico ou pertencente ao mundo imediato da vida e da consciência... e não deve-se tentar fazê-lo sob pena de desperdiçar um precioso tempo sem resultados. A emoção estética deve ser considerada como uma brecha nas malhas da consciência e do mundo organizado e estabelecido, como um rompimento do dogma diário: é como abrir uma janela para um outro mundo.

Não discuta com o cocheiro do fiacre [,] pois pode perturbar os laços afetivos que começam a nascer no visitante já em primeiro contato com Vila Júlia. Um cocheiro de fiacre geralmente é um personagem alheio às emoções do visitante e pertence ao mundo pré-estabelecido da consciência imediata e do dogma e se encontra de tal maneira engaiolado nesse mundo que dificilmente respeitaria as emoções impostas pelo ambiente ao visitante. Somente uma ou outra vez na vida se visita Vila Júlia e por esse motivo a visita deve ser contornada de todo carinho estético tomando-se precauções para impedir que o devaneio da meditação venha a ser perturbado por qualquer realejo da vida diária. A meditação em marcha quando interrompida pelo processo “realejo” tem dificuldades em retomar o seu caminho e se ausenta do visitante, criando um vazio expressivo onde o visitante é ritmado a uma espécie de dança de São Guido provocada pelo nocivo processo [de] realejo da vida diária. Sair dessa dança de São Guido é salutar e retomar a meditação, embora com dificuldades, é aconselhável.

Vila Júlia deve ser visitada de estômago vazio, antes de uma refeição, por exemplo, e o pretendente à visita não deve levar bengala, pois há uma necessidade de se sentir leve como um pássaro para enfrentar convenientemente e com contraste suficiente as pedras de centenas de anos. Vila Júlia não tem idade definida porque é uma expressão estética e uma expressão estética pertence ao sonambulismo da História. Sem dúvida esse sonambulismo aparece para mostrar aos homens as grandes encruzilhadas da sua vida e aquilo que foi destruído e desapareceu sem traços e que não surge no sonambulismo<, > deixou de fazer parte essencial do organismo da História, não oferecendo a estrutura de uma encruzilhada.

Há um pé de louro entre dois jardins; esmague na mão algumas folhas e aspire profundamente o perfume oferecendo-o à uma companheira de preferência de cabelos tingidos cor de cobre brilhante, por motivos de contraste com as pedras antigas. Não dirija palavra articulada à companheira (podendo usar grunhidos se a decência o permitir) e conserve-se a distância [,] pois ela deve funcionar como um enfeite das pedras e não deve perturbar a maior comunhão telúrica estabelecida.

Não convém levar folhas de louro no bolso, nem mesmo por motivos sentimentais, pois o perfume não se conserva e a folha logo seca torna-se desagradável e inútil como um cadáver.

III – As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra

Querer cair de branco as fachadas de Roma deve ser considerada uma manifestação de pacifismo e talvez como uma manifestação de pureza de alma ou de infantilismo. É pacifismo não pela cor, mas sim pelo desejo de fechar as feridas da arqueologia. Esse desejo sul-americano que aparece com frequência alertadora indica uma tendência continental. O pacifismo é peculiar ao sul-americano. O sul-americano não tem tradições e por isso não está preso aos laços afetivos do passado, não está preso a um artesanato¹¹ que em si tem um sentido quase erótico mesmo porque o sul-americano não possui¹² artesanato, não está preso ao escrúpulo moral que é uma consequência da tradição. A ausência de escrúpulo moral faz com que o sul-americano seja um indivíduo malcomportado, um ser frequentemente com exuberância vulgar, às vezes sem *rastacoère*. Seria isto um futuro traço de superioridade? O escrúpulo moral é essencialmente um atributo do beato e o funcionamento da beatitude tem, como infraestrutura, o espetáculo do passado.

Querer conservar as feridas do passado abertas ou perpetuar a arqueologia é um desejo de perpetuar o sofrimento e a dor e é peculiar ao europeu. Esse masoquismo do europeu, incitando em magnitude pelo grande espetáculo de dor do Cristo em feridas, crucificado e exposto à concupiscência dos espectadores, no teatro da História, impressionou o Ocidente orientando-o no seu comportamento ético.

¹¹ No original, lê-se: “artezanato”.

¹² No original, lê-se: “possue”.

As feridas são apresentadas na arqueologia da História como um espetáculo de beatitude e de contemplação, num espetáculo apropriado a produzir sofrendores e masoquistas e, por conseguinte, um espetáculo capaz de formar piedosos aglomerando-os em torno da dor e da mutilação. As feridas, além de induzir um desejo estético marcado pela sugestão heroica em forma de espetáculo daquilo que ficou e sobreviveu, as feridas não se alteram e funcionam cataliticamente para o europeu a fim de apontar rumo a um comportamento definido, algo como¹³ o frio trágico¹⁴ de um Calvino¹⁵ ¹⁶ ou de um Savonarola¹⁷, um

¹³ No original, lê-se: “com”.

¹⁴ Muito provavelmente, o texto se referisse a um “*fim trágico*” de Calvino e Savonarola.

¹⁵ No original, lê-se: “Cavino”.

¹⁶ **Jean Calvin ou João Calvino** (Noyon, 10 de julho de 1509 — Genebra, 27 de maio de 1564). Filho de Gérard Cauvin, que em 1480 abandona a profissão familiar – barqueiro – para ir a Noyon, onde se casa com uma francesa rica chamada Jeanne Le Franc com quem tem quatro filhos e duas filhas, dentre eles Jean Calvin. Jean vai à Paris em princípio de 1528, onde aprofunda os seus estudos de teologia e filosofia. Estuda direito em 1529 com Pierre de l’Estoile em Orleans, que o influenciou na sua luta em favor da Reforma Protestante. Ajudou a estabelecer um governo teocrático em Genebra e a fundar a academia onde ensinou teologia. Os seus escritos e o governo de Genebra foram fundamentais para a defesa do Protestantismo e para a unificação das ideias da reforma. A edição de sua obra esteve a cargo, fundamentalmente, de G. Baum, E. Cunitz e E. Reuss no *Corpo reformado* (*Corpus reformatorum*, do volume XXIX ao LXXXVII) sob o título de *Ioannis Calvini opera quae supersunt omnia*, vol. 59, Brunswick, 1863-1900. Deve-se a l’*Institution chrétienne* o conhecimento da edição de A. Le Franc, H. Chatelain e J. Pannier, que testemunham a existência da primeira edição francesa (Paris, 1541) em 1911. A sua correspondência está editada nas *Obras completas* (*Opera omnia* vol. X-XXX) e também por Herminjard com a *Correspondência dos reformadores nos países de língua francesa* (*Correspondence des réformateurs dans les pays de langue française*, vol. 9, Genebra e Paris 1866-1897 (precisamente os volumes IV-IX). (ENCICLOPEDIA ITALIANA, vol. VIII; BENJAMIN, 2002, p. 286).

¹⁷ **Girolamo Savonarola** (Ferrara, 21 de setembro de 1452 — Florença, 23 de maio de 1498). Aos dezessete anos deixou as doutrinas humanísticas para preparar-se para a medicina e se dedicou assiduamente à lógica e à filosofia, estudando Platão, Aristóteles e, sobretudo, S. Tomás de Aquino. Aos vinte anos, aflito com a corrupção dos costumes, escreveu *A ruína do mundo* (*De ruina mundi*) e, três anos depois, *A ruína da Igreja* (*De ruina Ecclesiae*). Após um sonho simbólico e um sermão que escuta em Faença decide-se pela vida monástica, recolhendo-se em Bolonha. Em 1479, é mandado a Ferrara para

comportamento capaz de satisfazer a todos os escrúpulos morais, gerando este certo sentido ético, sem o qual a tradição jamais seria mantida. Toda a ética europeia provém desse espetáculo de dor e de sofrimento, apresentado à contemplação beatífica pela arqueologia e, em consequência, o europeu é um ser essencialmente masoquista, um homem¹⁸ que deseja sofrer e que baseia o seu comportamento na recuperação do ser pela dor.

O escrúpulo moral do europeu ou a sua ética do dever, que é uma consequência da tradição, produz um jogo de comportamento que o leva ao masoquismo como forma obsessiva¹⁹ e em seguida neurótica. Esse comportamento funciona [para] o europeu como uma forma de auto-fustigação, como um desejo de dor e de sofrimento e o seu escrúpulo moral se transforma num prazer voluptuoso. A beatitude arqueológica [,] que visa conservar as feridas abertas, torna-se uma manifestação de masoquismo e narcisismo onde o contemplador se admira a si mesmo como herói, sendo a sua pessoa transformada para esse fim em ruína arqueológica. O beato-contemplador é sempre consequência do escrúpulo moral. Há um destino da ferida na arqueologia europeia; ela deve ser mantida aberta para conservar sempre vivo o espetáculo voluptuoso da dor, sustentando dessa maneira a ética proveniente dos escrúpulos morais gerados na tradição.

Expição e castigo se encontram de maneira marcante na estrutura anímica do europeu e o seu sentido ótico quando, considerado como parte do fluxo do organismo social, se apresenta como uma imposição brutal da história, uma forma de ditadura da História,

estudar teologia na universidade; começou a pregar em 1482, no monastério de Murate, e depois em 1483, em Orsanmichele e em 1484 em San Lorenzo. Nos dois anos seguintes, enviado a San Gimignano enuncia as três proposições que se tornaram a base de sua pregação futura: a Igreja deve ser castigada e, em seguida, renovada e isso era iminente. Em 1492, compõe o salmo *Como Deus é bom para Israel (Quam bonus Israel Deus)* e, no mesmo período a sua obra é variada, com o *Livro da vida virtuosa (Libro della vita viduale, 1492)*, o *Tratado devoto e útil da humildade (Trattato devoto e utile della umiltà, 1491)*. Em 1491 torna-se o superior do convento de São Marco. As suas pregações cada vez mais violentas contra a Igreja Romana e a sua recusa a obedecer às ordens do papa Alexandre VI, além da sua oposição ao governo de Carlo VIII fizeram com que fosse excomungado em 12 de maio de 1497 e, por fim, preso por ordem papal e condenado à morte em 1498, após uma sucessão de processos forçados contra ele (PALLUCCHINI, 1949, p. 973-975).

¹⁸ No original, lê-se: “pomem”.

¹⁹ No original, lê-se: “obcessiva”.

inevitável e pertencendo a um ciclo evolutivo, e o seu escrúpulo moral é conservado e exercido como defesa própria. A ditadura da História é exercida por forças dramáticas de grande potencialidade visual e emotiva que parecem, periodicamente, no panorama cultural, como por exemplo o advento de Cristo, e que se prolongam o tempo necessário para sublimar uma angústia antiga ou corrigir erros que visariam prolongar a continuação da espécie. Um período masoquista não é necessariamente um período de autodestruição [,] mas sim de auto-expição e de auto-castigo. No momento que passa, o europeu é eticamente um masoquista e os seus escrúpulos morais se conservam e são provenientes do espetáculo da dor e talvez seja este um dos motivos pelos quais o europeu no seu íntimo deseja e acata a guerra como sendo parte da sua defesa anímica.

IV – Os césaes do Império Vermelho

Os escrúpulos morais do europeu são conservados vivos pela presença telúrica, isto é, pela permanência do habitante no seu solo ancestral e pelas forças do erotismo artesanal²⁰ [,] enquanto que o sul-americano, sendo um imigrante seccionado do seu centro telúrico, não conserva a força ancestral e nem tão pouco os laços que o amarraram e o escravizaram²¹ à sua ética ancestral e ao seu comportamento artesanal²² e folclórico. Exceção feita ao importante *substratum* mongoloide sul-americano [,] que se encontra localizado nas alturas dos Andes, aquele elemento estatuesco que não conhece o sorriso em virtude da altitude e cuja tristeza é uma submissão fatalista às forças telúricas. O *substratum* mongoloide continua sendo a primeira força étnica do continente apesar dos esforços do imigrante de aniquilá-lo; só os portugueses queimaram cerca de três milhões de índios no Maranhão, que preferiram esse destino ao de ser escravo.

A ausência de escrúpulo moral do sul-americano traz uma forma de baixeza espiritual que pelo seu imediatismo é quase existencialista em estrutura.

Toda a ética e todo o conseqüente escrúpulo moral do europeu têm como incubadeira a península Itálica e como veículo de transporte o cristianismo.

²⁰ No original, lê-se: “artesanal”.

²¹ No original, lê-se: “escravizaram”.

²² Idem.

A ética do atual europeu é baseada em processos masoquistas de sofrimento e auto-expição firmados na península itálica pela oficialização do cristianismo no séc. IV efetuada por Constantino o Grande (muitos duvidaram dessa grandeza de Constantino) e que se propagou por toda a península acelerando poderosamente a decadência do Império Romano entre os séculos V e XII.

A decadência do Império proveniente da expansão do cristianismo trouxe consigo o abandono do culto do herói. Na antiguidade, toda vez que o culto do herói era abandonado ou negligenciado, surgia, diziam, como consequência, a peste, as más colheitas, e a desgraça geral, isto é, um castigo à nação apoiado pelo oráculo Delfico.

Portanto, o abandono voluntário do culto do herói era um acatamento à desgraça e ao sofrimento. Era mais que uma coincidência o aparecimento juntos da entrada do cristianismo e o abandono do culto do herói. Tanto o abandono do culto do herói como o cristianismo se apresentam com estruturas anímicas masoquistas, isto é, solicitando voluptuosamente o sofrimento e a dor como método de expiação e quando ambos os fenômenos surgem e se desenvolvem simultaneamente, temos tudo para acreditar que ambos se encontram poderosamente ligados na sua existência. Essa negligência do culto do herói, mesmo quando acontecendo antes de Cristo, deve ser tomada como uma manifestação primitiva de cristianismo.

O abandono do culto do herói trazia desgraças para o povo e a nação as trouxe na forma da decadência do Império concomitantemente com o advento do cristianismo. Foi o Império Romano Cristão que provocou a desintegração do Império Romano em si. As perdas das províncias do Império Romano começaram no séc. V com a implantação oficial do cristianismo.

Tanto o cristianismo como o abandono do culto do herói se encontravam em incubação muito antes dos seus adventos efetivos. Há mesmo um período de transição bem observável; Nero, o místico anticristo e o último dos Césares, se fazia adorar como um deus, Octaviano se fazia adorar na Ásia e no Egito e proibia oferendas e o culto divino de sua pessoa na Itália. Contudo, até o momento da oficialização do cristianismo por Constantino o Grande, perdura a adoração ao imperador proveniente do mundo Grego e Romano.

No início da era cristã mais da metade da população de Roma era constituída de escravos, por conseguinte já possuía o elemento humano adequado a receber uma religião baseada na dor e no sofrimento, um

elemento humano estereotipado na direção do masoquismo. O abandono do culto do herói com consequentes desgraças à nação já era coisa desejada como volúpia por uma população de²³ escravos afeita ao sofrimento e que recebia como visão estética o espetáculo de um Cristo em feridas e a expiação pela dor. O período que marca o desenvolvimento do masoquismo no Ocidente se processa entre os séculos V e VII, isto é, precisamente o período que marca o início do desmembramento e decadência do Império Romano.

Hoje assistimos ainda aos últimos movimentos das forças emanadas do Império Romano Cristão e que por sua natureza de fim de ciclo, de degenerescência endogenética, provocam o aparecimento de um Império Anticristão. São precisamente as forças masoquistas do cristianismo que precipitam o advento do Império Vermelho como um herdeiro natural do Império Romano Cristão.

O momento que passa presença na realidade a fase final de desintegração do Império Romano. O cristianismo nada mais é senão as últimas mágoas do Império Romano, o Império em estado de luto e dentro da História é a força motriz que provoca o aparecimento do Império Vermelho. Nascido dentro do Império, o cristianismo é uma cria do Império e a sua existência está ligada à existência do Império Romano e é por esse motivo que, quando surge o Império Anticristão, surge com todas as características do culto do herói do mundo Grego e Romano e este aparecimento deve ser ligado ao cristianismo que o repudiou²⁴ e o substituiu e deve ser considerado como uma consequência do cristianismo, talvez do fim deste. O novo Império Vermelho se choca contra o cristianismo por ser este o seu parente mais próximo e o seu antepassado natural.

Impérios como o britânico e o francês pertencem ao cristianismo; são constelações que abandonaram a órbita elíptica do Império Romano e representam [as] últimas fagulhas do Império Romano; não têm a importância histórica do advento do Império Vermelho.

Coisa curiosa e importante: todos esses Impérios procuram as suas forças vitais na Ásia e na África.

O convite permanente ao sofrimento e à dor, cantado na paz sepulcral do mundo, tinha que culminar no reaparecimento do culto do herói e num processo de ação que produziria o espetáculo de miséria e

²³ No original, lê-se: “e”.

²⁴ No original, lê-se: “repudiou”.

de dor, tão desejado pelo beato milenar, a fim de ocupar a sua vontade de expiação e sua santidade, sob pena do beato se tornar um *chômeur*.

O Império Romano sempre exerceu uma enorme influência sobre os povos eslavos e a História apresenta hoje a concretização de uma doutrina antiga pela qual os Tzares da Rússia seriam os herdeiros naturais dos Césares Romanos.

A instituição política tzarista de recente atualidade era uma filosofia política teocrática que derivava a sua autoridade da Divindade e do culto do herói, o mesmo acontecia com [o] Estado autoritário Hegeliano-Prussiano dos séculos XIX e XX que deu origem aos tipos *Duce*, *Fuhrer* e *Caudilho*, todos sobrevivências do antigo culto do herói.

Os Césares vermelhos Marx, Lenin, Stalin e talvez Khrushchev²⁵ não derivam a sua prática de autoridade do marxismo [,] mas sim do culto do herói.

As encantações sepulcrais do cristianismo despertam as danças, os cânticos, a mímica que deram origem à Tragédia, executadas frente ao túmulo do Herói Grego.

V – As forças fundamentais do destino histórico

O tenaz e taciturno Bergson, o homem sem sorriso, que poderia perfeitamente ser colocado em cima dos Andes, via na sugestibilidade iconográfica representações religiosas destinadas a defender-nos contra os empreendimentos dissolventes da inteligência. Bergson em muitos aspectos era um ser mono-rioi²⁷ os escrúpulos morais e uma genialidade pertencente mais à raça nórdica do que à sua própria raça.

O Barroco, contudo, aparece na História não como meio de defesa [,] mas<, > sim<, > para sugestiva e magicamente precipitar certos acontecimentos que felizmente são manifestações dissolventes da inteligência e que culminam

²⁵ No original, lê-se: Kruchtchev.

²⁶ **Nikita Serguêievitch Khrushchov**, também grafado como **Khrushchev** (Oblast de Kursk, 17 de abril de 1894 — Moscou, 11 de setembro de 1971) foi secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) entre 1953 e 1964 e líder político do mundo comunista até ser afastado do poder por sua perspectiva reformista e substituído na direção da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas pelo político conservador Leonid Brejnev.

²⁷ Erro de tipografia do *Diário de São Paulo*. Sentença repetida e suprimida: “dissolventes da inteligência. Bergson, em muitos aspectos, era um ser mono*”

com a Revolução Francesa. O Barroco, uma representação religiosa, colabora com as forças dissolventes da inteligência, contrariando o pensamento de Bergson. O Barroco, nascido em Roma, no séc. XVI, surge no fim da decadência do Império Romano Cristão, que se deu nos sécs. XII e XIII. Deve, pois, o Barroco ser considerado como um dos primeiros sintomas do início da decadência do cristianismo e como uma consequência do Império Romano Cristão, mesmo como o Império Vermelho o é.

São vários os sintomas que marcam o início da decadência do cristianismo e que apontam para a Revolução Francesa que se aproxima e que em si é uma manifestação anticristã. Destacam-se entre os sintomas: as revoluções camponesas comunistas na Alemanha, nos sécs. XII e XIII, concomitantemente com a decadência total do Império Romano Cristão; o aparecimento do Barroco no séc. XVI; o aparecimento da moda espanhola do colarinho com forma de prato, em fins do séc. XVI, separando a cabeça do corpo e apontando magicamente para o trágico futuro funcionamento da guilhotina. O Barroco que contém nas suas formas voluptuosas a satisfação de todos os prazeres e que em si é um limite de volúpia, aparece na iconografia cristã num momento máximo de ascetismo religioso, ascetismo esse que, sem dúvida [,] se manifesta como uma forma de expiação pelas perdas sofridas com a decadência do Império Romano Cristão.

Bernini²⁸ e Borromini^{29 30} aparecem como dois nomes apontados pelas forças do Destino da História e que viriam alterar completamente o panorama cultural do mundo.

²⁸ **Gian Lorenzo Bernini** (Nápoles, 7 de dezembro de 1598 – Roma, 8 de dezembro de 1680). Arquiteto, pintor e escultor, foi o grande mestre da sua arte por mais de um século, dando forma ao ideal artístico do seu tempo. Interpretou a magnificência imperial do papado, a exuberância seiscentista de virtude criativa, dando ao período um impulso de renovação. As suas primeiras obras foram feitas entre 1614 e 1619, como o grupo *Enéias, Anquise e Ascânio* (*Enea, Anchise ed Ascanio che fuggono da Troia*, Roma, Galeria Boghese, 1616), a estátua *Davi* (*David che scaglia la pietra*, 1619). Pertencem ainda ao início de sua carreira como escultor a obra *Anjo anunciante* (*Angelo annunziante*), para a igreja de S. Bruno, em Bordéus (1620-1621), os bustos de Gregorio XV (1621), do cardeal Bellarmino, de Urbano VIII (1625) e do cardeal Francesco Berberini. Como arquiteto, as suas primeiras obras foram o dossel de S. Pietro (1624-1633) e a fachada da Igreja de S. Bibiana, em Roma. A influência de Bernini sobre os artistas contemporâneos e posteriores foi enorme – podemos perceber traços de sua obra na de escultores como Carlo Fontana, Carlo Rinaldi, e Mattia del Rossi, no gosto do movimento da massa, do forte *chiaroscuro*, o efeito progressivo [*prospettici*]. Apenas um grande arquiteto pode ser a ele

O Barroco aparece no momento de maior luxúria [,] que era também o momento de maior miséria, ele é um cume do desenvolvimento das forças de miséria e luxúria que conduziram a seguir ao conflito social e à Revolução Francesa. O fato do Barroco, um transbordamento luxuriante de volúpia, surgir simultaneamente com o período de manifestação máxima de ascetismo religioso é da maior importância. As forças masoquistas alcançavam o seu apogeu no ambiente de maior luxúria e volúpia, a antítese luxúria era, portanto, o meio de cultura apropriado à vida e ao desenvolvimento do masoquismo e do ascetismo, o espetáculo da luxúria se apresentava como aquele capaz de provocar o ascetismo e os templos³¹ se adornavam com formas luxuriantes para abrigar os sentimentos mais castos da religião.

Essa manifestação do ascetismo tinha que ser o fim de um ciclo, porque surge como um ponto de expiação máxima, um momento dramático de abandono e submissão que precede a morte [;] tinha que ser um período de agonia que se abrigava submisso e taciturno num túmulo encantado, cheio de vida de visgo e de sexo e para todo o sempre. O aparecimento do Barroco no extravagante *Grand Finale*³²

comparado: Francesco Borromini, com o qual contrastava o temperamento meridional de Bernini ao nórdico, a tendência gótica ao classicismo berniniano. (PALLUCCHINI, 1949, p. 758-764).

²⁹ **Francesco Borromini** (Bissone, 1599 – Roma, 1667), arquiteto, a sua formação deve-se inicialmente ao trabalho em colaboração com Carlo Maderno na obra de S. Pietro para o Vaticano e, após a morte de Maderno em 1626, continuou a trabalhar como um escultor modesto com Bernini entre 1631 e 1633. Finalmente em 1634 dirige uma grande obra arquitetônica: *S. Carlo nas quatro fontes* (*S. Carlo alle quattro fontane*), que progride lentamente: Borromini termina a fachada da igreja somente no ano de sua morte, 1667. Nessa obra, vemos as principais características da arte de Borromini: independência do modelo clássico, tendência à elevação vertical, refinado senso de harmonia da distribuição das partes isoladas, pesquisa do efeito pictórico obtido não com material policrômico, mas com o cálculo eficiente do artifício de luz e sombra. Entre 1637 e 1650, Borromini se dedica ao monumento a S. Maria em Vallicella; entre 1646 e 1649 trabalha na transformação da basílica de S. Giovanni em Laterano, de 1653 a 1657 conduz e termina a obra de outro arquiteto, na Igreja de S. Agnese. A crítica neoclássica foi impiedosa com Borromini, mas voltando-se novamente ao século XVII, pouco a pouco passa a considerá-lo um dos artistas italianos mais originais (GALBIATI, 1949, p. 512-517).

³⁰ No original, lê-se: “Borromini”.

³¹ No original, lê-se: “templos”.

³² No original, lê-se: “na extravagante Grande Finale”.

Rococó funcionava como um *De Profundis* plástico magnificamente aparelhado para abrigar os restos mortais de uma religião. O espetáculo dourado de sofrimento, expiação e morte, uma eclosão das forças masoquistas, são os sintomas teatrais do fim próximo.

Kretschmer³³, sugestivamente, aponta a preferência para a localização do Barroco nas regiões habitadas pelas raças alpinas e mediterrâneas e vê nesse fenômeno um caráter de tendência biológica onde o temperamento dominante ciclotímico pícnico dessas raças seria, de um modo geral, tomando-se em conta as exceções, o temperamento apropriado à localização do Barroco.

É estranho notar que o Barroco evoluindo do centro do Império Romano Cristão e caminhando rumo ao norte da península, não tinha outra alternativa senão a de esbarrar com as raças alpinas e mediterrâneas que fechavam o norte da península e que por esse ou outro motivos podemos sugerir, em contradição a Kretschmer, que o Barroco não procurou um temperamento adequado para se alojar, mas sim, temos o fenômeno seguinte: o Barroco, produzindo um temperamento típico de acordo com a sua estrutura histórica, da mesma maneira que o Gótico, gerado na Normandia e na Borgonha, teria provocado o aparecimento de um temperamento esquizotímico nas raças da nórdicas, em cujo território se instalou.

Isto equivale a classificar o Barroco e o Gótico como forças fundamentais da História guiadas pelo Destino Histórico e capazes de produzir temperamentos de acordo com a sua morfologia estética e com o seu poder de sugestibilidade.

O encontro de temperamentos esquisotímicos e ciclotímicos em locais onde não há e nem houve Gótico ou Barroco, teria que ser explicado pelas formas da vegetação e da paisagem que se identificariam com o Gótico e com o Barroco.

A paisagem e a vegetação se encontram antes da morfologia racial do homem e antes da formação do seu temperamento.

³³ **Ernst Kretschmer** (8 de outubro de 1888, Wüstenrot, Alemanha — 8 de fevereiro de 1964, Tübingen, Alemanha) Prof. Dr. med. Dr. phil. (PhD) h.c., foi um psiquiatra que pesquisou a constituição humana e estabeleceu a tipologia. Em *A origem animal de Deus* Flávio de Carvalho cita Kretschmer (sem o “s”), passagem acompanhada pela seguinte nota de rodapé: “Diretor dos Serviços Externos do Sheppard and Enoch Pratt Hospital, Townson, Maryland, *The sciences*, vol. 11, n 7, set. 71, p. 27, publicado pela New York Academy of Sciences” (1973, p. 54).

VI – O culto do herói, o Gótico e o Barroco

As massas de povo vibram com o espetáculo da violência e da lubricidade. Sangue, lubricidade e violência foram e são o modo de ação e o divertimento do homem e o serão também em um futuro próximo.

O Culto do Herói era um culto que, nascido das primeiras necessidades emotivas dos primeiros homens, continha na sua ação dramática o bálsamo suficientemente acolhedor para abrigar todos os desejos angustiosos do homem que começava. Os heróis manuseavam o drama oscilando sempre entre lubricidade e violência dentro de uma *mise en scène* de sonho de *féerie* e de fantasia, sem tempo e sem cronologia, sem começo e sem destino, algo suspenso dentro da espécie, que se repetiria por imposição dentro da própria espécie. Todo o conteúdo da ação dramática se desenvolvia com limpidez e clareza dentro dos desejos imediatos da vida diária: não havia convívio messiânico, havia apenas exibição de feitos fantásticos.

A ação dramática do herói deve ser considerada como um mecanismo do mundo do sonho e essencialmente hipnótica³⁴ pertencendo a encruzilhadas filogênicas. O culto do herói lidava com duas manifestações extremamente vitais, a violência e a lubricidade, duas coisas ligadas ao mundo imediato e à vida, duas expressões que se encontram no começo e ao que parece continuam tomando parte ativa na conservação do homem e na produção do seu *sense of humour*.

O homem comum não participava do convívio messiânico com o herói e o seu mundo; ele amava esse mundo porque o seu conteúdo era folclórico e onírico: o folclore eram as necessidades rítmicas de sua própria vida e a parte onírica, os seus desejos mais ocultos e as suas angústias mais antigas. A este homem comum, o cristianismo, uma religião judaica em essência, espírito e raça, copiando as antigas religiões egípcias, oferecia uma participação nos lucros do Reino do Céu após o preenchimento conveniente dos sete Sacramentos, o que permitia a sua presença frente ao Deus e após a passagem pelo sistema ético masoquista de uma colônia correcional disciplinar denominada Purgatório. A esse propósito lembramos que o temperamento judaico é anti-esquizotímico, anti-abstrato, anti-nórdico e anti-gótico.

O homem comum estava mais ligado ao delírio do herói, cuja ação dramática o fazia vibrar, do que ao Reino do Céu onde ele penetraria com o título de Santo já adquirido em vida. No começo todo cristão era chamado [de] Santo.

³⁴ No original, lê-se: “hipnoica”.

O cristianismo se tornava uma força histórica porque encontrara para uso imediato uma população de escravos já afeita ao sofrimento e já, em virtude de uma posição de baixa hierarquia, predisposta ao convívio messiânico por motivos de nivelamento natural, um fenômeno sempre presente.

Foi a formação de uma iconografia a aparecer como força fundamental da História. A abolição do culto do herói traz sérias complicações nos laços afetivos do povo que necessitava do velho hábito. Essas perturbações afetivas tornavam o terreno propício à cultura do cristianismo.

No séc. V juntamente com a oficialização do cristianismo começam a aparecer os primeiros verdadeiros santos do novo *panteon* cristão. Só com a oficialização era possível semelhante operação, pois um Santo Oficial era um personagem aprovado pelos poderes públicos e que[,] por conseguinte[,] podia impor a sua presença em todos os lares e a imposição tinha o mesmo efeito da cobrança de um imposto, seria aceita e solicitada para ser posta de lado com brevidade.

Só a oficialização do cristianismo poderia impor a substituição dos heróis pelos Santos, pois sem os poderes públicos essa modificação não se faria porque faltava aos Santos a lubricidade e a violência que caracterizavam o herói antigo e que tanto agradavam aos impulsos populares.

A repressão ao Culto do Herói, a oficialização do cristianismo e a substituição de Heróis por Santos no séc. V constituem a formação das forças que levariam à decadência do Império Romano Cristão nos séculos XII e XIII[,] culminando na perda do poder religioso e na sua substituição pelo poder secular no século XVI consequente aparecimento das forças dissolventes coincidindo com a entrada espetacular do Barroco na Itália no mesmo séc. XVI. No séc. XVI se inicia o penoso enterro do cristianismo com a magnífica *mise en scène* do Barroco.

As forças fundamentais da História por imposição da própria História haviam congregado na península para a formação de um novo temperamento; o temperamento Barroco que aparece precisamente no limiar do *Grand Finale*³⁵ do cristianismo como uma indicação das mudanças do mundo a³⁶ vir.

³⁵ No original, lê-se: “da Grande Finale”.

³⁶ No original, lê-se: “à”.

No entanto o Gótico surge antes do Barroco e é localizado em raças que se manifestam com um temperamento diferente das raças tomadas e influenciadas pelo Barroco.

Esta preferência do Gótico numa manifestação da história sugere a colocação do temperamento esquizotímico³⁷ (sensibilidade interior e frieza externa), peculiar à raça Nórdica antes do temperamento ciclotímico (alegria e melancolia) peculiar às raças Alpina e Mediterrânea.

VII – O sonho e o herói

O espetáculo em frente ao túmulo do Herói era o sonho do homem primitivo e que se confundia com o seu estado de vigia. É a vida semiconsciente do homem primitivo que aparece nos atos delirantes do Herói em exibição teatral frente ao seu túmulo. A ação dramática do Herói era o modo de vida mais antigo do homem; continha uma intensidade afetiva no começo tão acentuada que aglutinava a vigia com o sonho em semiconsciência impedindo ao primitivo de distingui-los.

Há um ponto fundamental na estrutura do sonho que é também um ponto fundamental na estrutura do culto do Herói. Em ambos os casos não há convívio messiânico. O homem comum era para o culto do Herói um mero espectador, assistindo a uma peça teatral, da mesma maneira como o homem adormecido é apenas um espectador do mundo do sonho. O delírio do culto do Herói, aparecendo na sua ação pelo mundo, possui a mesma estrutura do sonho do homem³⁸ adormecido³⁹. É esta feição de espectador embalado em sonho pelo espetáculo inacessível que localiza a origem do teatro no culto desenvolvido frente ao túmulo do Herói⁴⁰. A feição hipnótica e teatral do culto do Herói⁴¹ – teatral no sentido de espectadores passivos adormecidos dentro de um sonho maravilhoso que seria o teatro – tendia, quando cultivada, para a formação de um temperamento onde o espectador, conservando dentro de si o mundo de sonho, não tentava convívio messiânico com esse mundo.

O sonho do homem de hoje, com as suas imagens assintáticas e aglutinadas, com as suas associações afetivas (catatímicas) e que se

³⁷ No original, lê-se: “esquisotímico”.

³⁸ No original, lê-se: “hmem”.

³⁹ No original, lê-se: “adrmecido”.

⁴⁰ No original, lê-se: “Heróe”.

⁴¹ Idem.

identifica com o Culto do Herói⁴² é uma camada filogênica das mais antigas e que parece apontar para o comportamento do homem primitivo em estado do vigia. Esses restos de estados inferiores, essas sobrevivências filogênicas são, diz Kretschmer⁴³, o conteúdo da hipnose, do estado crepuscular histérico e das afecções intelectuais esquizotímicas⁴⁴.

Toda essa esquizotimia⁴⁵, esse delírio, essa histeria crepuscular conduzia o culto do Herói para a maior formação da raça nórdica. As disposições hipnóticas são empurradas para o norte como consequência do abandono do culto do Herói⁴⁶ na península. O fluxo da civilização⁴⁷ cristã que se processava rumo ao norte empurrava os restos do culto do Herói⁴⁸ para as faixas de raça nórdica que já o possuía, desse modo formando uma concentração dos laços afetivos do culto que eclodia e florescia com o aparecimento e o desenvolvimento do Gótico entre os povos de raça Nórdica, nos séculos XII e XIII.

Observa-se a esse respeito que os característicos sobre-humanos do Herói⁴⁹ Grego se reproduzem entre os povos nórdicos dos heróis teutônicos do norte [,] enquanto que o culto em si é abandonado. Os heróis⁵⁰ célticos são ainda mais fantásticos e mais sobre-humanos que os heróis teutônicos, o que talvez indicaria uma concentração de característicos raciais nórdicos entre os Celtas.

O temperamento característico encontrado na raça nórdica tem a mesma estrutura dramática do Culto do Herói⁵¹ e o mesmo desenvolvimento panorâmico do mundo do sonho do homem de hoje e do mundo semiconsciente do primitivo [,] que aglutinava a vigia como o sonho, quase não distinguindo este da outra. O temperamento continha todo o animismo e toda a substituição simbólica do mundo que provocara a metamorfose mágica do esquizotímico-introvertido; este, funcionando como uma ilha flutuante, realiza o seu mundo independente do que há ao redor.

⁴² Idem.

⁴³ No original, lê-se: “Krestchemer”.

⁴⁴ No original, lê-se: “esquisotímicas”.

⁴⁵ No original, lê-se: “esquisotimia”.

⁴⁶ No original, lê-se: “Heróe”.

⁴⁷ No original, lê-se: “covilização”.

⁴⁸ No original, lê-se: “Heróe”.

⁴⁹ No original, lê-se: “Heroe”.

⁵⁰ No original, lê-se: “heroes”.

⁵¹ No original, lê-se: “Heroe”.

O temperamento contém na sua estrutura dramática<,> o teatro encontrado no gótico com um espetáculo ambivalente⁵² oscilando⁵³ do puro ao impuro, uma fusão de imagens de rara expressão, aglutinadas em plenitude lúbrica, uma transformação afetiva e um deslocamento angustioso do medo sobre imagens assintáticas dispersas.

VIII - A floresta e o Gótico

As catedrais Góticas são reversões filogênicas aos antigos santuários da floresta.

O Gótico representa a fusão da vida vegetal e animal da floresta, enquanto que o Barroco é uma expressão da luxúria do homem na cidade. O Barroco substituiu o recalque de centenas de anos de cristianismo [,] substituiu as necessidades orgiásticas e os feitos violentos do culto do Herói afastado, porque o Barroco era essencialmente lúbrico. A repressão ao culto do Herói trazia um Barroco asfixiando e enterrando o cristianismo, precipitando o aparecimento de pensamentos dissolventes e trazendo o espírito secular que era um início de internacionalização do espírito.

O Gótico é uma expressão e uma sobrevivência do culto do Herói. Seria uma sobrevivência encapada e escondida em estado latente dentro de camadas antigas e quando se manifesta aparece como um fenômeno de reversão.

O Gótico mui apropriadamente⁵⁴ aparece antes do Barroco assim como a floresta se encontra antes da cidade, o que nos leva a crer que o temperamento caracterizado pelo Gótico antecede também ao temperamento Barroco.

Não se pode dizer que o Gótico seja mais telúrico que o Barroco; as forças aglutinadoras do animal e do vegetal na floresta são tão telúricas quanto a luxúria do cidadão, apenas a luxúria proveniente da aglutinação do animal e do vegetal na floresta é forçosamente anterior à luxúria do homem em virtude de suas posições na escala evolutiva.

A luxúria das selvas e a luxúria do cidadão se apresentam como duas expressões fundamentais de temperamentos, a primeira produzindo o temperamento esquizotímico⁵⁵ e a segunda o temperamento ciclotímico.

⁵² No original, lê-se: “ambivamente”.

⁵³ No original, lê-se: “oelandando”.

⁵⁴ No original, lê-se: “apropriadamente”.

⁵⁵ No original, lê-se: “esquisotímico”.

As selvas se encontram nos bai-des-massas⁵⁶ de alvenaria-seixos⁵⁷ planos [,] enquanto que as cidades⁵⁸ [se] assemelham e se identificam às rochas desnudas e de fato se situam com maior frequência em cima dos picos e elevações e são formadas em torno de castelos que exerciam funções de defesa. Isso nos leva a crer na existência de um temperamento de baixo plano e na existência de um temperamento de montanha diferente do primeiro.

Nas suas expressões mais típicas o homem de baixo plano seria alto, fino, com extremidades compridas e cabeça alongada [,] enquanto que o homem da montanha seria baixo, largo, de cabeça larga. Semelhantes condições são encontradas entre as raças Nórdica e Alpina e na América observa-se que o habitante do Chaco Boreal é alto e comprido e à medida que nos aproximamos das montanhas o habitante muda de tipo, diminui em altura e ao alcançar os Andes na Bolívia, entre os povos Aymarás, o habitante torna-se largo e baixo e de cabeça arredondada e com membros curtos. O índio sorridente do baixo plano é substituído pelo índio taciturno, triste e sem sorriso em cima dos Andes.

Os característicos polarizados do temperamento Gótico são [,] em natureza e movimento, mais primitivos que os característicos polarizados do temperamento Barroco ou, para ser mais claro, se encontrariam antes do Barroco nas formações cíclicas de temperamento.

Os críticos embevecidos com o fantástico das linhas verticais *sveltes*⁵⁹ do Gótico e com a fuga aos detalhes clássicos da arquitetura, passam a considerá-lo como uma manifestação de liberdade em virtude das grandes alturas alcançadas, como um movimento rumo a Deus. Nada mais errado. O Gótico não é uma manifestação de liberdade [,] mas sim uma reversão estético-erótica à *mise en scène* do antigo Culto do Herói na floresta e a altura alcançada é a altura das árvores na floresta e a estrutura da abóbada é a própria estrutura das copas das árvores juntadas umas às outras. A altura, a ideia de crescimento e o mistério do Gótico estão de acordo com o característico típico esquizotímico⁶⁰ da raça Nórdica em cujos territórios ele floresce. As estranhas formas vegetais habitadas por monstros maravilhosos, seres lendários de um mundo sem fim, eram a recordação de uma época em que o culto era praticado em plena floresta entre o uivo das feras e o

⁵⁶ Erro de tipografia.

⁵⁷ No original, lê-se: “sexos”.

⁵⁸ No original, lê-se: “cida”.

⁵⁹ No original, lê-se: “svelta”.

⁶⁰ No original, lê-se: “esquisotímico”.

canto dos pássaros, ao som de hinos monotonais e gritos de histeria, nos festivais fecundantes da primavera e do verão e durante o culto à Rainha [que], deitada sobre o altar, se entregava ao herói, ante os olhares encantados da assistência, para garantir magicamente por imitação, a fertilidade da terra e a continuidade da espécie. Eventualmente o herói se tornava o próprio sacerdote.

Entre os teutônicos de raça Nórdica os templos eram no início o próprio bosque e as investigações feitas por Grimm⁶¹ sobre a palavra teutônica ‘templo’ assim o indica⁶².

⁶¹ **Jacob Ludwig Karl Grimm** (Hanau, 4 de janeiro de 1785 – Berlim, 20 de setembro de 1863). Filólogo e escritor alemão, fundador da germanística e irmão de Wilhelm. Estudou direito na Universidade de Marburgo, tendo como mestre Friedrich Karl Von Savigny, com o qual foi a Paris em 1805 para trabalhar na preparação de sua *História do Direito na Idade Média*. Quando retornou à pátria, Grimm começou a trabalhar no ministério da guerra. Lecionou língua e literatura alemãs durante sete anos na Universidade de Gotinga, até 1837, de onde foi expulso por protestar contra a anulação do estatuto de Hanôver. Começou a trabalhar com o irmão em um dicionário de alemão e, depois de quatro anos, tornaram-se membros da Academia de Ciência de Berlim e se transferiram para a capital prussiana em março de 1841. Jacobb Grimm é um dos representantes mais importantes da “escola histórica”, cujo fundador foi Savigny. Como os românticos, os irmãos Grimm tiveram fé absoluta na origem divina da linguagem, da poesia, do direito. Em 1811, publica o seu primeiro volume: *Über den altdeutschen Meistergesang (Os velhos mestres cantores alemães)*, no qual recupera e desenvolve a famosa distinção hederiana entre poesia de natureza e poesia de arte. No ano seguinte, publica o primeiro volume de *Kinder – und Hausmärchen (Contos de Grimm, Berlim, 1812)*, seguido pelo segundo volume (1815) e pelo terceiro (1822). Publicou em colaboração com o irmão: *Die beiden ältesten deutschen Gedichte (Os dois poemas alemães mais antigos. 1812)*; *Der arme Heinrich von Hartmann von Aue (O pobre Heinrich de Hartmann von Aue, 1815)*; *Die Lieder der alten Edda (As canções da velha Edda, 1815)* e sozinho Publicou livros como *Geranken über Mythos, Epos und Geschichte* (Pensamentos sobre o mito, epos e história) de 1813.

A última grande obra dos irmãos foi o *Dicionário de alemão (Deutsches Wörterbuch)*, onde está recolhida a etimologia e a história de todo o patrimônio linguístico alemão, de Lutero a Goethe (BIANCHI, 1951, p. 972-973). É citado por Walter Benjamin nos volumes de ensaios traduzidos ao inglês (BENJAMIN, 2003; BENJAMIN, 1999).

⁶² As considerações de Flávio de Carvalho sobre o culto à árvore, bem como o exemplo da investigação etimológica da palavra templo foram inspiradas em *O ramo de ouro*, de Frazer. Segundo o antropólogo esclarece, Grimm conclui que, entre os germânicos, os antigos santuários eram feitos de troncos e, além disso,

É precisamente entre os povos de raça Nórdica<,> onde o culto das árvores é mais intenso, entre os Celtas nórdicos e os Germanos, povos em cujo território germinou e se desenvolveu o Gótico e que são também os povos que melhor conservam o culto do Herói. Os Druidas (célticos) tinham um culto especial para com o carvalho.

Os Deuses e os Heróis eram personificados nas árvores das florestas e estas tinham propriedades anímicas e recebiam sacrifícios humanos: frequentemente uma moça.

Todos esses fatores apontam para um estilo aparecendo como consequência da morfologia da floresta e da árvore, como consequência de forças telúricas, um estilo que se espalha pelas regiões baixas onde se encontram as florestas.

É um estilo que aparece por imposição das forças fundamentais da História apresentadas ao mundo no santuário do Herói e que pela sua potencialidade cria um temperamento: o temperamento Gótico que teria tomado parte preponderante na formação da raça Nórdica, espalhada pelas regiões baixas.

A floresta se define então como base de uma cultura e de uma civilização. O biótipo e a raça são em grande parte funções da paisagem.

IX – A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore

O homem está intimamente ligado à árvore no seu passado antigo e a floresta é o seu primeiro habitat.

O primeiro temperamento do homem nasceu na floresta e não podia ser de outra maneira, pois a floresta foi a sua primeira casa e foi nela que ele iniciou a sua atividade de Homo Faber.

Não nos esqueçamos que foi a Floresta que serviu de apoio e cenário para a espetacular Descida da Árvore pelo antepassado do homem; o acontecimento mais importante da sua vida. A floresta seria o berço das primeiras forças afetivas do homem. O temperamento é o laço afetivo que liga o homem à terra. É a raiz que liga o homem à terra estabelecendo o seu equilíbrio mental, que forma o temperamento da mesma maneira como as raízes de uma árvore estabelecem e determinam o equilíbrio da árvore.

entre os Druidas Celtas, a palavra que designava santuário era idêntica à palavra latina *nemus*, que significa arvoredo ou clareira (FRAZER, 1945).

Essas raízes-temperamento que prendem o homem à terra teriam iniciado a sua formação somente após a Descida da Árvore pelo Australopiteco⁶³. Descobrimo a paisagem, o pré-homem descobridor estabelece a possibilidade do aparecimento de biótipos diversos, cada um deles ligados à estrutura séssil da paisagem. São essas raízes-temperamento telúricas que formam o biótipo e estabelecem uma ligação permanente entre o tipo humano e a paisagem.

Sendo o temperamento uma força telúrica ele provocaria a mesma feição cósmica das plantas quando atuando num plano recuado da formação do homem<,> como [,] por exemplo[,] no sono. Um homem adormecido é tão cósmico quanto uma planta porque nesse estado de distensão ele perdeu toda a capacidade de movimento locomotor e se encontra preso à terra como a planta.

Durante o sono todas as criaturas se transformam em plantas, nos diz Oswald Spengler⁶⁴.

Todas as manifestações de vida que tomam parte na formação da floresta eram no seu início apenas as plantas, portanto um retorno ao passado antigo, que se dá durante o sono, pode bem trazer uma situação de planta como quis Oswald Spengler.

As anomalias oníricas se encontram dentro da floresta. Os três grandes produtos da floresta são: o Herói, o Histórico e o Homem adormecido sonhando. Todos possuindo o fator⁶⁵ comum [da] simulação.

⁶³ No original, lê-se: “Australopitecto”.

⁶⁴ **Oswald Arnold Gottfried Spengler** (Blankenburg, em Harz, 29 de maio de 1880 – Munique, 8 de maio de 1936) foi um historiador e filósofo alemão, cuja obra *O Declínio do Ocidente* (2 v., 1918-1922) tornou-se um marco nos debates historiográficos, filosóficos e políticos da intelectualidade europeia durante o século XX. Spengler é reconhecido pela sua teoria acerca do desenvolvimento e declínio de culturas individuais. Segundo ele, cada cultura passa por um ciclo natural, do nascimento até a maturidade e o declínio; ele acreditava que o Ocidente estava em um processo de declínio inevitável (BENJAMIN, 2002, p. 10). Spengler também é citado por Benjamin, em “A situação social no presente do escritor francês” como um dos exemplos de intelectuais que operaram uma mudança na postura política, posicionando-se na defesa nacional e de partidos políticos (BENJAMIN, 1999, p. 748). Spengler também se ocupou, em vários escritos, da política mundial do pós-guerra, do direito de hegemonia política. Vale ainda mencionar os seus escritos *Prussianismo e socialismo* (*Preußentum und Sozialismus*, 1920), *Politische Schriften* (*Escritos políticos*, 1932) e *O homem e a técnica* (*Der Mensch und die Technik*, 1931) (LEVY, 1950, p. 332).

⁶⁵ No original, lê-se: “fatr”.

O Herói, o Histérico e o Homem adormecido sonhando possuem a mesma ação dramática no mundo do irreal e do desejo. Todos se apresentam fantasiados para melhor suportar o contato irreal. O disfarce funciona como uma proteção e para esconder a sua agitação anímica e o seu sentimento de inferioridade frente ao mundo e para a confirmação e afirmação do Eu. A simulação capacita o encaminhamento da ambição.

O Herói era o salvador anímico do homem e tinha o seu culto realizado dentro da floresta em atenção à ligação antiga entre o homem e a árvore, o histérico é o eterno ator que irá mostrar ao mundo a importância da mentira na criação do Homo Socius, a simulação histórica tornou-se o traço mais importante do Teatro e encontrara na floresta o seu abrigo por excelência, o Homem adormecido sonhando é o ser em estado ideal de liberdade pelo qual todas as angústias podem ter uma saída; é o homem-planta que contempla o seu futuro. A floresta já apresentava em si as condições dramáticas apropriadas à dispersão de imagens (assintaxia) encontradas no sonho e na conduta do Herói. O jogo de luz e sombra da semi-claridade, a feição de nébula, eram condições apropriadas a esconder formas e simular desejos e apropriadas para a criação das aglutinações de homens-árvore, de animais-vegetal, de homens-animal⁶⁶, encontrados no sonho e no pensamento do homem primitivo que se confundiam.

O sono é o grande produto da floresta porque, pelo sonho, ele gera a simulação. Pela simulação o homem consegue se liberar e se salvar. É esta salvação obtida pela mentira primitiva que o coloca em rumo ao Homo Socius. A simulação e a mentira se tornam as forças vitais do início do Homo Socius e a mais importante manifestação de caráter gregário.

Para o homem que nasce não pode haver gregarismo sem a mentira, pois o seu sentimento de insegurança seria intolerável.

A simulação nascida na floresta cria o primeiro Temperamento do homem; o temperamento proto-esquisotímico⁶⁷.

⁶⁶ No original, lê-se: “homem-árvores”, “animal-vegetais”, homem-animais”.

⁶⁷ No original, lê-se: “proto-esquisotímico”.

X – A mentira e o soluço do mundo. A dança nasceu na floresta

A importante e sensacional Descida da Árvore pelo nosso antepassado, criando um tipo novo e um temperamento e pelo seu contato com o solo estabelecendo raízes afetivas com a Terra [,] tão fortes e tão preponderantes quanto às raízes da árvore, havia dado ao novo habitante da superfície pendores especiais baseados no Medo.

Ao pé da árvore abandonada se estendia a imensa floresta que se apresentava misteriosa na sua semi-claridade e enigmática no seu conteúdo aparentemente sem fim; o antepassado do homem sobre a terra firme estranhava a ausência do balanço do galho que não mais o equilibrava, contudo as oscilações radiais com percurso circular do galho em balanço haviam se estereotipado e indicariam ao novo habitante o seu caminho na vida.

O movimento circular imposto pelo galho da árvore funcionaria como uma defesa do habitante no começo sobre a terra firme e [,] como tal, estabeleceria uma ligação sentimental definitiva entre o homem e a árvore.

O movimento circular foi o primeiro movimento do homem que abandonara a árvore e é o mesmo movimento circular da dança.

A dança nasceu na floresta e os primeiros movimentos do antepassado são movimentos de dança. É o mesmo movimento circular da fera enjaulada de hoje, este também se originou na floresta onde as árvores funcionavam como o protótipo das barras da jaula futura. O antepassado que descia da árvore não avançaria imediatamente em marcha reta [,] mas espreitaria circularmente, herdando os ensinamentos do galho da árvore e, por estes, estabelecendo o Medo que enfrentava frente ao mundo novo da terra firme tão diferente do movimento oscilatório do galho.

O Medo torna-se uma função dos movimentos circulares estereotipados pela vida desenvolvida sobre o galho da árvore.

Este Medo oriundo do galho só seria vencido por movimentos rítmicos de origem vegetativa, movimentos que arrancariam o antepassado da repetição circular *in loco* [,] concedendo-lhe novo rumo e o Soluço se apresenta como a primeira indicação do brilho de uma nova vida, como o primeiro canto de uma Tristeza. O Soluço lacrimejante enterrava um passado e abria um novo horizonte; a exibição da Tristeza. O Soluço era uma manifestação rítmica provocada

pelo medo da escuridão da floresta, e proveniente de movimentos vegetativos antigos, era um movimento selecionado pelo pânico do medo e que aparece em defesa do indivíduo.

O som sem articulação interrompido e repetido é a primeira forma de som e tem o Solução como gênese da Grande Tristeza. A manifestação sonora monotonal torna-se um gaguejo e uma Mentira genética; um desejo de dizer qualquer coisa que é a verdade e que se encontra encoberta pelo gaguejo como manifestação de mentira. O Solução é o primeiro gaguejo e a primeira simulação.

A marcha [,] ou melhor, a dança em forma de marcha, cujo recuo é uma hesitação proveniente do medo[,], é uma forma mais adiantada de movimento e ter-se-ia originado após o movimento circular possivelmente nas margens da floresta e seria consequência do Solução; a cadência do Solução teria fornecido a cadência da marcha.

As danças que nasceram na floresta e na Tristeza dariam mais tarde ao mundo alegria e os desejos básicos do homem.

Tanto a marcha quanto os importantes movimentos do Samba nasceram do Grande Solução do Mundo.

O soluço é a primeira mentira e o mundo da mentira é o primeiro a existir. Do homem soluçando e lacrimejante na floresta brotam todos os caminhos do seu Destino. A Simulação dramática nascida e aperfeiçoada nas condições técnicas da floresta surgia em defesa do primeiro homem para camuflar as suas deficiências físicas e estéticas. Ainda hoje encontramos sobrevivências dessa grande mentira na floresta, entre seres primitivos, entre os animais, as crianças e os homens psicologicamente atrasados. Estes, quando desejam alcançar uma ambição, simulam uma lesão grave, a morte, a loucura, o infantilismo.

O mamífero, a criança, o primitivo e o atrasado idiota praticam a Simulação pelo movimento circular, pela dança, pelos saltos e tamborinagem, pela verbigeração ou repetição automática monotonal de sons, sílabas, ou sequências de palavras. Quando relacionado ao seu estado atual, o homem no começo é impuro, imperfeito, feio, triste e doente. Constitui grave erro a Pureza do Primitivo pregada por escritores de renome, como [,] por exemplo [,] Rousseau e podemos chamar esse erro de Lirismo Dialético.

Só posteriormente ao abandono da floresta, ele sai da penumbra rumo ao campo⁶⁸ aberto e da luz e torna-se um escalador de montanhas desnudadas e rochas escarpes. O tom da montanha não é o Solução [,]

⁶⁸ No original, lê-se: “cambo”.

mas sim o lamento nostálgico prolongado. Ele só começa a adquirir Alegria quando penetra na luz do campo aberto. O estado de vigia só começa a se diferenciar do estado de sonho quando o homem inicia a sua saída da floresta. O abandono da floresta traz a formação de um novo temperamento mesmo como o abandono do galho da árvore havia trazido o primeiro temperamento junto à terra.

XI – O bailado do silêncio

Muito antes de saber andar, o antepassado do homem bailava na floresta acompanhado pelo Soluço que também é um produto da floresta. Era o espetáculo do primeiro som produzindo o primeiro ritmo, rompendo a proto-dança de movimentos circulares *in loco*⁶⁹, e esta dança circular teria sido um Bailado do Silêncio, o bailado da fera enjaulada. A repetição monotonal do Soluço, coisa de origem vegetativa, aparecia como a manifestação salvadora de um perigo que, pela sua insistência, sugestionava o antepassado do homem, hipnotizando-o e apontando para a realização de uma marcha direcional embora com recuos hesitantes⁷⁰.

A floresta [,] com a sua sutil semi-claridade e pontos de luz concentrada, era um ambiente apropriado para hipnotizar seres primitivos, facilmente hipnotizáveis, mesmo como havia sido o ambiente apropriado para criar o berço do Sonho e da Mentira e como havia sido o grande cenário da Simulação e da Timidez e do maravilhoso consequente gaguejo que surge como [a] primeira defesa sonora do homem. O gaguejo esconde a Timidez e se compensa com a Simulação e é uma manifestação de Mentira com finalidade de defesa. A floresta, apropriada ao teatro da Simulação, à hipnose, ao sonho e à mentira, teria gerado o primeiro Medo, não como coisa hipnótica e histérica, como somos tentados a acreditar, mas sim como apenas uma forma de movimento circular de espreita, oriundo do movimento do galho.

Este hipnotismo seria um auto-hipnotismo provocado pela natureza íntima do Gênio da Espécie ou das Forças Fundamentais da História. No momento de haver necessidade [de] que alguma coisa aconteça, a fim de salvar o antepassado em perigo, dentro do Bailado do Silêncio, surge o mecanismo mais antigo, o mecanismo vegetativo proveniente de uma camada filogenética perdida nas profundezas da

⁶⁹ No original, lê-se: in-loco.

⁷⁰ No original, lê-se: “hesitativos”.

evolução a fim de dar ao antepassado uma chance de sobreviver. Surge o Solução. Romper o Bailado do Silêncio era tão importante para o futuro do homem quanto havia sido a Descida da Árvore.

O antepassado, em estado crepuscular, exibia a sua dignidade de imbecil e o seu atraso mental em circunvoluções estereotipadas, trágicas pelo seu silêncio e angustiosas pela ausência de destino e pelo caráter local, sem futuro. Era uma atitude que continha toda a burrice do racionalismo.

Podemos visualizar um momento de transição no qual o antepassado chorava, soluçando com derrame de lágrimas e esperneava como uma criança para sair do movimento circular que o prendia, magicamente, antes de penetrar no soluço rítmico e na marcha. O Bailado do Silêncio só poderia ter sido executado antes do advento do Solução e antes do homem se tornar lacrimajante. Parece que o Solução está ligado ao derrame de lágrimas e esta ligação se processa em virtude de ser o Solução uma simulação para a defesa, uma máscara que descobre uma timidez e, em tese, o derramamento de lágrimas tem como finalidade antiga conservar limpo o globo ocular durante uma fase de luta e de desespero, também para fins de defesa.

Podemos sugerir um *test* para verificar a veracidade das teorias expostas e que consistira em tratar casos crônicos de soluço com o exercício intensivo de valsas vienenses. O abuso da valsa vienense funciona como uma reversão forçada a um passado mais antigo e, dessa maneira, repete a cronologia do fato do movimento circular se encontrar antes do movimento de marcha e de percussão. A repetição monotonal, além de ser uma simulação para encobrir uma timidez e uma fraqueza, funciona também como uma súplica. Praticamente, é a primeira reação adotada pela timidez para que ela possa enfrentar o mundo; é a primeira sensação de inimizade adquirida pelo homem frente a⁷¹ um novo mundo. A repetição monotonal é uma súplica insistente que representa um desejo antigo da evolução e que visaria provocar uma convicção pela autossugestão. São desejos básicos que são repetidos em alta voz e sincronizados com movimentos a fim de provocar uma realização, mascarar as fraquezas e encobrir defensivamente o homem.

O antepassado não queria (ou não devia?) voltar ao trágico Bailado do Silêncio que tão magicamente o havia precedido. Para substituir o Bailado do Silêncio uma nova forma de magia é introduzida no mundo: a repetição monotonal que hipnotiza o homem dentro de um

⁷¹ No original, lê-se: “frente à um novo mundo” (grifo nosso).

dever. Neste ponto não sabemos se o seu primeiro dever era também um querer e uma vontade, pouco importa, o certo é que a importância do abandono do Bailado do Silêncio e do advento da repetição monotonal é tão grande que até os dias de hoje são encontradas sobrevivências deste mundo antigo e esquecido.

Os deveres do homem de hoje se tornam realidade pela repetição monotonal na reza, no folclore e no trabalho. Não queremos com isso induzir que o homem só pode se tornar inteligente com o abuso da repetição monotonal.

Os grandes desejos da Nação são repetidos, insistentemente, no folclore, nas canções patrióticas, nas rezas e nos simuladores programas políticos, principalmente nas épocas⁷² de eleições, provocando uma acumulação sentimental e afetiva que funciona de maneira parecida com a torcida do futebol e com um sentido mágico. É estranho que essa repetição monotonal que é um mecanismo essencialmente primitivo, manifestando-se como um movimento vegetativo, possa ter o efeito de levar o organismo a uma realização. Chegaríamos, tentativamente, a uma conclusão onde só uma volta a um passado muito antigo pode induzir o organismo a realizar um aperfeiçoamento. Esta repetição monotonal primitiva funciona para impedir que o homem se afaste dos seus deveres, tanto religiosos como patrióticos, como no divertimento. A sociedade encontrou, através dos séculos⁷³, estabilidade no cumprimento desses deveres e pelo canto monotonal consegue impedir que o homem se extravie⁷⁴ ou rume muito rapidamente para um mundo melhor.

Parece que o efeito da floresta teria sido o de indicar ao homem o mundo do Dever.

XII – O primeiro chefe e a floresta

O chefe teria sido, no início, o melhor bailarino, porém, esse elemento somente surgiria após o primeiro Solução, ou melhor, o primeiro Chefe seria aquele que teria proferido o primeiro Solução. A formação do Chefe e das hierarquias se processa no seio da floresta <> porque as forças que levaram ao

⁷² No original, lê-se: “nas época de”.

⁷³ No original, lê-se: “através os séculos”.

⁷⁴ No original, lê-se: “estrvie”.

aparecimento do Chefe eclodiram na floresta e são funções das condições da floresta e dos primeiros grandes acontecimentos dentro da floresta, <e> que são: a Descida da Árvore, o Bailado do Silêncio, o Soluço e a Lágrima, a Simulação e a Mentira, a Marcha Hesitante e o Samba.

O Samba aparece após a Marcha Hesitante e pode ser considerado como uma tentativa frustrada de volta ao Bailado do Silêncio, tentativa essa talvez ligada ao tédio da monotonia do Soluço; o tédio traria uma reversão perigosa ao antiquíssimo estado de tristeza. É o Samba um acontecimento que aparece em virtude da grande elasticidade retroativa que leva o homem de regresso à força tradicional do Bailado do Silêncio.

O advento do novo movimento no pré-homem que deparava com o mundo da floresta ao rés-do-chão, isto é, um mundo que oferecia Visão Geográfica pela locomoção, traria não somente a primeira concepção de Chefe, mas também os primórdios da estrada e da direção e a noção de pontos de referência. O estado de ser chefe é uma condição essencialmente humana e por isso o advento do chefe só pode ter-se processado como consequência de uma origem dinâmica proveniente do próprio homem. É a sua própria imagem aquilo que mais perturba o homem no começo. O homem primitivo mesmo, como acontece com o Histérico de hoje, só apalpa o mundo objetivo através do seu próprio corpo.

Admitindo-se⁷⁵, a priori, que o Bailado do Silêncio tivesse como origem dinâmica o galho da árvore, a hierarquia de um chefe, muito provavelmente, só teria surgido na superfície dos acontecimentos após o Bailado do Silêncio e juntamente com o advento da Marcha e do Samba. Tanto a Marcha como o Samba têm a origem dinâmica no próprio corpo do homem, surgindo do Bailado do Silêncio logo após o primeiro Soluço. O Soluço, pelo hipnotismo, provocou a repetição e a intimação, possibilitando a criação de uma hierarquia e de um Chefe.

Cabia, pois, ao melhor bailarino a posição de Chefe, e o melhor era aquele que conseguia, pela expressão dos seus movimentos, hipnotizar os seu semelhante e fazer com que este o imitasse. A imitação do chefe é o primeiro reconhecimento público da sua hierarquia superior e se processa da mesma maneira pela qual os animais de uma tropa ou rebanho imitam o animal que vai à⁷⁶ frente e conduz a tropa e sem o qual a tropa se perderia. Através da história observamos que a grande preocupação do séquito dos Chefes é a de imitar o Chefe e esta

⁷⁵ No original, lê-se: admitindo.

⁷⁶ No original, lê-se: “que vai *na*” (grifo nosso).

preocupação tem como símbolo maravilhoso o Bobo do Rei, que imita o Rei em todas as ocasiões e de todas as maneiras.

A imitação, diz Pierre Janet⁷⁷, marca os primeiros atos sociais do homem. Acredito que a imitação provocada pelo hipnotismo do Solução e o início da Marcha Hesitante dentro da floresta seja o importante acontecimento que precede o Homo Socius e possibilite o seu advento, porém, a eclosão do Homo Socius, propriamente, se daria fora da floresta e com o início do escalamento das rochas escarpes e da formação da cidade. O certo é que a imitação é um tributo essencialmente primitivo.

É possível admitir que os primeiros chefes tenham aparecido mesmo durante o Bailado do Silêncio, porém, me parece pouco provável que uma hierarquia, coisa tão humana, se formasse de movimentos oriundos do galho da árvore. A origem dinâmica do Chefe deve ser humana e se encontraria mesmo dentro do Solução que é o primeiro desejo de Visão Geográfica.

O Gaguejo é um produto do Solução e é também o primeiro esforço para articular sons. Gaguejo e Solução são ambas formas de Mentira e Simulação, formas de defesa para permitir que o homem possa desenvolver Visão Geográfica abrindo a sua estrada. O ato de abrir estradas é uma consequência dos primeiros Bailados, da Marcha Hesitante e do Samba.

⁷⁷ **Pierre-Marie-Félix Janet** (Paris, 30 de maio de 1859 — Paris, 24 de fevereiro de 1947), conhecido simplesmente como Pierre Janet, foi um psicólogo e neurologista francês que fez importantes contribuições para o estudo moderno das desordens mentais e emocionais envolvendo ansiedade, fobias e outros comportamentos anormais. Autor dos estudos *As obsessões e a psicastenia* (*Les obsessions et la psychasthénie*, Paris, F. Alcan, 1903); *Estado mental dos histéricos* (*État mental des hystériques*, Paris, 1894); *O automatismo psicológico* (*L'automatisme psychologique*, Paris, 1889) e *Os acidentes mentais* (*Les accidents mentaux*, Paris, 1894), citados por Henri Bergson em *Matéria e memória*, 2010 (p. 8, 138, 205 e 206). O historiador da arte Edgar Wind (1900-1971) cita o conceito de *l'abaissement du niveau mental*, ou seja, a fragmentação mental que conduziria o indivíduo a incursões a partir do inconsciente, que Janet desenvolve em *As obsessões e a psicastenia*, no seu ensaio “Arte e vontade”, de *Arte e anarquia* (1967, p. 113).

XIII – O samba, a praça e a floresta

A rua e a praça são produtos da floresta e não são produtos do desenvolvimento da cidade como muitos imaginam. A rua e a praça nasceram na floresta como consequência dos primeiros movimentos do homem, muito antes de aglomerações de vivendas. A rua é um produto do trilho formado pela locomoção do homem abandonando o Bailado do Silêncio, locomoção esta imposta em reta pelo ritmo do Solução. O homem soluçando se encantava com a possibilidade de Visão Geográfica, tão grande contraste com o Bailado do Silêncio executado *in loco* e que funcionava como um bailado cerceado pelas barras de uma prisão e produzindo alguns dos sintomas da fera enjaulada.

A rua, ou melhor, o trilho, continuaria a sua existência sem interrupção abrigo a Marcha Hesitante, ao som do Solução, com derrame de lágrimas até um ponto de parada imposto pelo cansaço. Este ponto de parada [,] que se torna a praça, é extremamente importante porque ele origina uma série de acontecimentos⁷⁸ que marcaria toda a existência do homem até os dias de hoje.

Em primeiro lugar, o cansaço é um estado intermediário entre a vida e a morte que se repete oscilatoriamente e está ligado à lei geral de abreviação de movimentos, pela qual o movimento salvador provocado pela tempestade de movimentos de um ser em perigo se apresenta sempre em futuras ocasiões diretamente com a forma abreviada e sem passar pelas etapas de transição, tornando-se, desse modo, reflexo. O cansaço é, pois, estranhamente, um movimento reflexo oscilatório mesmo com o sono o é e imita, na sua forma, a fase final do homem, a morte. Antes de mergulhar mais fundo, observamos que a tempestade de movimentos, sem a seleção de um movimento salvador, conduziria à morte do mesmo modo que o movimento salvador, após sofrer a lei de abreviação de movimentos e reduzido a zero quando levado a *outrance*, isto é, quando totalmente abreviado, seria uma expressão da morte, do repouso supremo.

A praça é, pois, um ponto de estacionamento para exibir a existência do movimento reflexo. Observa-se que a intensidade do movimento espontâneo (possivelmente também do movimento racional) depende sobretudo do estado de cansaço ou repouso, de fome ou de saciedade. O repouso se associa ao homem saciado e à fome e ao cansaço. A praça se esboça como um local para satisfazer a um cansaço

⁷⁸ No original, lê-se: “uma série de acontecimento”.

e a uma fome e é um local apropriado ao sono e ao sonho e ao desenvolvimento do mito. O sonho e o mito destroem a fadiga e o cansaço atuando como forças primitivas, infantis e rejuvenescedoras⁷⁹.

A praça identifica-se com a ausência de movimentos e é, em si, uma manifestação de tristeza que levaria à irresponsabilidade taciturna do sono. A praça recolhe na imobilidade e no estado de hipnose a exuberância do histerismo conspícuo no homem do começo. A praça aparece como consequência dos movimentos rítmicos primitivos e estes, por sua vez, são produtos do cansaço e da moléstia do homem de hoje, o que nos leva a concluir que a praça seria mesmo uma consequência da fadiga e da moléstia e da má regulação do mecanismo psíquico superior e é ela bem o local apropriado ao descanso e seria o local apropriado a abrigar e enquadrar a rigidez dos membros...

... A origem da praça não é um produto das necessidades de memória coletiva e de pontos de referência coletiva para o ato de ida e volta, como quer Janet, mas sim apenas um produto da fadiga, do cansaço e da moléstia que acontecem dentro da floresta após a abertura da primeira estrada como consequência do rompimento da prisão mágica do Bailado do Silêncio. O advento da rua e da praça provoca⁸⁰ o advento da memória coletiva e dos pontos de referência para os atos de ida e volta.

Tendo a estrada e a praça nascido antes do aparecimento da cidade e sendo ambas [os]⁸¹ produtos do primeiro bailado do homem e do seu cansaço quando em demanda da Visão Geográfica e sendo a praça um ponto de exibição do movimento reflexo, são eles acontecimentos aptos a marcar toda a existência do homem até hoje. O Samba [,] que é um desejo de voltar ao Bailado do Silêncio, teria surgido após a primeira praça e como reação elástica do organismo; seria uma forma de arrependimento que surge após o descanso, uma mímica dos membros do corpo, composta de uma conjugação dos movimentos circulares do galho da árvore e da marcha sincronizada ao Solução e ao Gaguejo. O cansaço e a moléstia provocam sempre a volta aos movimentos rítmicos primitivos.

O arrependimento consiste na tendência de voltar atrás e é bem caracterizado pelos gestos do Samba-Canção de hoje. No entanto [,] a imitação e o plágio mimético, já aplicados ao bailado anterior da Marcha

⁷⁹ No original, lê-se: “rejuvenescedoras”.

⁸⁰ No original, lê-se: “o advento da rua e da praça provocam”.

⁸¹ No original, lê-se: “sendo ambos produtos”.

Hesitante⁸², impedem que o ritmo do Samba tenha a sua elasticidade completada como um *grand finale*⁸³ na volta ao Bailado do Silêncio, possivelmente conduzindo à morte e ao desaparecimento. O plágio mimético impede a realização completa do arrependimento. O plágio mimético cria uma atmosfera que é um empecilho para o fluxo do arrependimento.

A floresta preenchia o seu destino histórico na elaboração dos primeiros movimentos do homem.

XIV – O bailado e o crime

O primeiro chefe não somente foi o primeiro bailarino, mas também foi o primeiro criminoso. O Solução abriu o caminho para a Visão Geográfica e para a volúpia do mundo.

A floresta plasmara e abrigara todas as grandes forças do começo do homem orientando o seu comportamento e a sua evolução.

A delinquência e o crime constituem o comportamento fundamental do homem-bailarino se exibindo na floresta antes de aprender a andar.

Há uma grande identidade entre os movimentos do homem no começo, do criminoso, do bailarino, do histórico e da criança.

Em todos esses elementos encontrados na vida observam-se movimentos que aparecem como fator comum e que são: tremores e convulsões, paralisia e contrações, sacudidas da epilepsia e relaxamento flácido dos músculos. Aparentemente esses movimentos são oriundos do aparelho reflexo com formação vegetativa e [,] por conseguinte [,] seriam da maior antiguidade filogenética.

Os movimentos do bailado e a sua exibição teatral são os movimentos e a exibição da histeria e ambos se associam aos estados de hipnose e de sonho. A hipnose é considerada por Dide⁸⁴ como uma sobrevivência da atividade infantil. Acredito que seja mais uma sobrevivência da infância do mundo.

⁸² No original, lê-se: “Marcha Hesitantes”.

⁸³ No original, lê-se: “grande finale”.

⁸⁴ **Maurice Dide** (Paris, 1873 – Bunchenwald, 1944). Estudou psiquiatria em Salpêtrière e dirigiu o manicômio de Toulouse de 1909 a 1936. Em 1922, tornou-se professor da Faculdade de Humanidades de Toulouse onde ensinou psicopatologia até ser preso durante a ocupação alemã. Autor de *Os idealistas apaixonados* (*Les idéalistes passionnés*. Paris: Alcan, 1913) (CHABROL; SCHMITT, 2001, p. 703). Flávio de Carvalho cita a obra *A histeria e a*

O bailarino desenvolvendo os seus movimentos se encontra isolado dentro de um mundo imaginário inacessível às novas impressões sensoriais. A sua agitação e o seu exibicionismo teatral nada tem que ver⁸⁵ com o mundo da consciência em redor e faz do bailarino um ator e como ator ele é a fonte dinâmica do sonho cabendo à assistência o papel de sonhador mesmo como acontece com o hipnotizado e com o homem sonhando: ambos assistem a⁸⁶ um espetáculo. O seu mundo representa uma ilha circunscrita que não pode ser perturbada como acontece com [o] mundo do sonho e da hipnose e do estado crepuscular histórico.

Na Idade Média, a dança de São Guido aparece com os sintomas da histeria; tremores [e] sacudidas da epilepsia e movimentos convulsivos e quando se manifestou epidêmica no século XIV conduzia à morte.

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuésca que ocorre na pausa repentina do Fandango e na *Seguidilla* é de natureza histórica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a *Seguidilla* são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede ao anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da *Seguidilla* e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo do homem?

Sem ela o plágio mimético continuaria se multiplicando “ao infinito” com desdobramento de imagens, iguais e indistinguíveis.

O bailarino em atividade se encontra sempre histericamente rígido com os músculos tendidos ao máximo e toda a sua atenção presa ao mimetismo teatral do tema-sonho. Os seus períodos de flacidez muscular se identificam com a flacidez do sono, momento em que o bailarino torna-se o espectador do seu tema-sonho.

Todos os seus movimentos primitivos que são os movimentos da histeria, do bailado, do crime e da criança, visam uma defesa própria, da mesma maneira que a tempestade de movimentos e a escolha de um movimento abreviado visa a defesa do indivíduo.

evolução humana (L'histerie et l'évolution humaine) em A origem animal de deus, p. 33.

⁸⁵ No original, lê-se: “nada tem que vem”.

⁸⁶ No original, lê-se: “assistem à”.

Referindo-se às manifestações motoras da histeria, Maurice Dide focaliza bem este mecanismo de defesa quando diz: “Todos concorrem à organização automática de um sistema de defesa por mutação, substituição, equivalência psicológica. Eles agem pelo mimetismo da emoção de outros, eles dramatizam os êxtases e fervores religiosos ou então procuram um refúgio para a sua fraqueza na piedade ou na simpatia inspirada pelos déficits aparentes...”

A histeria encontrada ainda nas religiões de hoje, com plágio mimético sexual, conduzindo à dança enfurecida, às vezes com atentado lúbrico, como com os maometanos⁸⁷, é uma indicação da antiga origem criminosa da dança. Através da história, com frequência, o homem intuitivamente marca a dança com o estigma do crime. O regime puritano na Inglaterra eliminou a dança que só reaparece com a Restauração.

Lombroso⁸⁸ acha que o gosto imoderado pela dança é estigma de criminalidade constitucional e acha também que as anomalias dos criminosos surgem em parte da degeneração e em parte do atavismo.

Essas observações de Lombroso concordam com o que foi dito anteriormente e conduzem a localizar a dança e o crime como sendo as primeiras manifestações dinâmicas do homem.

⁸⁷ No original, lê-se: “mahometanos”.

⁸⁸ **Cesare Lombroso** (Verona, 6 de novembro de 1835 – Turim, 9 de outubro de 1909). Psiquiatra e antropólogo, tornou-se notável por sua tese *Pesquisa sobre o cretinismo na Lombardia (Ricerche sul cretinismo in Lombardia)*, de 1859. Neste mesmo ano, participou como médico militar na guerra contra a Áustria. Cursou psiquiatria na Universidade de Pavia, em 1862 e em 1865 começa a elaborar o seu trabalho *Estudos para uma geografia clínica italiana (Studi per una geografia clinica italiana)*, 1865). Torna-se o médico principal do departamento de doenças mentais do hospital civil de Pavia em 1866, professor da clínica de doenças mentais da universidade no mesmo local, em 1867, e diretor do manicômio da província de Pesaro, em 1871. Em 1896 é denominado superior de psiquiatria e clínica psiquiátrica e, em 1905, de antropologia criminal. Lombroso defendia a ideia de que os criminosos pertenciam a um tipo antropológico distinto, caracterizado pelo atavismo e degeneração e por estigmas físicos e mentais específicos. Dentre os seus principais livros, encontramos: *Gênio e loucura (Genio e follia)*, Milão, 1864), *Estudos clínicos e experiências sobre a natureza, causa e tratamento da pelagra (Studi clinici ed esperimenti sulla natura, causa e terapia della pellagra)*, Bologna, 1872); *Sobre a medicina legista (Sulla medicina legale del cadavere)*, Turim, 1877), *O homem delinquente (L'uomo delinquente)*, Turim, 1896-1897) (E.S.U.S, 1950, p. 442).

Lombroso coloca o criminoso entre o alienado e o selvagem. Esse selvagem de Lombroso na realidade é um personagem muito antigo e se encontraria, em uma das suas fases, no começo do homem. As anomalias desse selvagem seriam as mesmas do criminoso e encontraríamos todo o crime instalado no homem do começo⁸⁹.

A simulação de imbecilidade infantil encontrada com frequência no criminoso, o aproxima do bailarino e do homem situado na infância do mundo.

A importante observação de Lombroso torna-se mais conspícua ainda quando consideramos que a predileção pela dança intensiva é encontrada principalmente entre pessoas com tendências históricas e que a manifestação histórica é uma coisa estruturalmente primitiva e de começo do homem.

O crime pertence à floresta e ao cenário de penumbra da floresta. O crime pertence ao Bailado do Começo. O homem só passa a distinguir entre o assassinato e a morte natural uma vez que ele separa claramente o sonho da vigia, e isto só acontece quando ele abandona a floresta.

XV – A alegria e o crime

A Alegria está ligada ao Crime, como também o estão as manifestações de liberdade. Alegria e Crime têm as suas origens dinâmicas nos Bailado do Começo, antes do homem aprender a andar.

A Alegria é uma consequência do Crime. O advento da Alegria precede o advento da Virtude. O Bailado está antes do Andar como o Crime está antes da Virtude. O andar e a virtude são consequências de maior Visão do homem. O andar é um problema de Visão Geográfica e a virtude um de Visão Ética. A evolução traz o abandono do crime que se encontra no Começo. As Forças Fundamentais da História impõem esse abandono.

As manifestações de alegria de hoje surgiram do mundo do Crime no começo do homem. O conceito de liberdade e de independência está intimamente relacionado à escala zoológica. Observa-se que os recém-nascidos dependem menos dos seus semelhantes adultos, se libertam mais depressa destes e amadurecem mais depressa, à medida que recuamos na escala zoológica. O animal-homem recém-nascido é, entre todos os animais recém-nascidos, aquele que tem o maior período de dependência dos⁹⁰ seus

⁸⁹ No original, lê-se: “cmeç”.

⁹⁰ No original, lê-se: “dependência aos”.

semelhantes. Esta verdade zoológica nos aponta para um Começo com um grau máximo de liberdade e de independência.

Quanto mais independente é o homem, mais curta é a sua existência e mais animal ele é. Os homens de épocas recuadas atrás da história tinham existência curta. Quanto mais evoluído e dependente, mais longa seria a sua existência.

O sentimento de liberdade obtido com a execução do Crime é o mesmo sentimento de liberdade que tem o alienado ao afastar-se do mundo coletivo e ao perder o uso do instinto gregário. A sucessão lombrosiana selvagem-criminoso-alienado representa um ciclo evolutivo: nascimento, vida e morte da liberdade onde o criminoso é o conquistador da liberdade e o alienado o último a usá-la.

Na sua qualidade de conquistador da independência e da liberdade pelo uso do crime, o homem que praticava a Marcha Hesitante prepararia o terreno para o advento do alienado, que é um ser eminentemente plástico e que se encontraria à vontade no ambiente da floresta. As condições físicas da floresta impunham uma certa dinâmica de movimentos e uma predisposição mental adequada. Era o ambiente do Sonho e da Quimera.

O Crime [,] e a conseqüente Alegria aparecendo com a Marcha Hesitante e o Solução, é a primeira reação violenta contra a Tristeza contida no Bailado do Silêncio, que era ao que parece o bailado do homem surdo, cego e mudo, condições naturais da infância do mundo.

As condições sociais que periodicamente provocam o aparecimento do crime nas sociedades civilizadas de hoje são repetições em miniatura das condições sociais dos povos subdesenvolvidos e são também miniaturas das condições sociais dos povos primitivos e das do homem do Começo.

A pobreza, a falta de emprego, a falta de casa, a falta de alimentos, o deslocamento nômade, provocam o advento do crime e são as condições características dos povos subdesenvolvidos e são também as condições em que se encontrava o homem do Começo. Observamos, pois, uma repetição de condições de vida do Começo no advento de um fenômeno que Lombroso classifica de atávico e, ao que parece, acertadamente. Esta volta em miniatura a um passado antigo é suficiente para reviver no homem de hoje [,] com predisposições marcadas do homem antigo, o comportamento dinâmico do crime, e oferece ao homem antigo uma oportunidade de aparecer e intervir na consciência do homem moderno.

Observamos aqui que o homem antigo da estratificação Criminosa pertencente ao período da Marcha Hesitante tinha como condição social de vida o Crime, isto é, todos eram criminosos, e quando hoje um estigma constitucional de crime aparece, significa isto que este estigma é uma sobrevivência de uma época em que todos eram criminosos. O criminoso congênito apenas reproduz o traço comum a todos os homens de certa época antiga, o crime, e que se encontra latente em todos os homens atuais de maneira mais ou menos aparente. Para provocar o aparecimento desse traço comum, o crime[,] é, às vezes, só necessária a aplicação de um estímulo interior tal como a condição adversa de vida.

As condições sociais adversas funcionam como reagente catalítico perfurando o comportamento estereotipado proveniente dos reflexos condicionados do mundo da consciência e permitindo que os velhos anseios de liberdade e de alegria pertencentes ao mundo antigo do crime e da Marcha Hesitante se manifestem hoje pelo crime.

Analisando a situação social do criminoso de hoje e do homem do Começo, observamos que é em essência a mesma situação social encontrada na criança. Tanto o criminoso como a criança<> são irresponsáveis pelas suas manifestações exuberantes de independência e se apresentam desprotegidas dos fundamentos da vida e necessitam de proteção e dependência para viver.

Frequentemente, o comportamento da vida infantil aponta para períodos esquecidos atrás da História, reproduzindo em movimento e emoção aquilo que foi encoberto pelo fluxo do tempo, e esclarecendo, de certa maneira, o que aconteceu com o homem no Começo.

Ao aprender a andar, os gestos das crianças com os braços e mãos são de grande importância porque reproduzem os gestos do homem antigo e esquecido. A criança estica as mãos para tudo quanto aparece.

O mesmo acontece no começo com o homem que havia abandonado o Bailado do Silêncio e que penetrara nos mistérios da Marcha Hesitante, esticando os braços para tudo e tudo agarrando com as mãos.

É o início do crime e da satisfação de um desejo de posse.

O fato de ter o gesto de agarrar da criança e o gesto de agarrar do criminoso ocorrido com a aprendizagem da marcha pela criança e hipoteticamente com o início da Marcha Hesitante pelo homem do Começo, que era todo ele criminoso, não constitui mera coincidência [,] mas<> sim<> uma confirmação de que a vida da criança reproduz os fatos da evolução do homem.

XVI – O crime, a floresta e a memória da espécie

Voltar à floresta é um convite ao Crime. O momento antigo reproduz o ambiente do homem antigo. Esta reprodução de um ambiente e de uma paisagem é o suficiente para provocar o desejo e a execução do Crime. O Crime é um fenômeno de Reversão. A reversão ao *modus vivendi*⁹¹ esquecido, provocado pelo aparecimento súbito da paisagem antiga, é um fenômeno que se processa mecanicamente como se processa a memória. A Reversão é [,] pois[,] um fenômeno de memória da Espécie que aparece no momento em que é reproduzida de maneira brusca<,> a paisagem antiga.

A memória da espécie torna-se assim o fator dinâmico do Crime atual. Sem a memória da Espécie não pode haver crime porque não há identificação de condições adversas, porque o homem sem memória está alheio ao Crime que existe só como condição fundamental do passado. A Memória da Espécie coloca o homem atual face a face com o seu mundo do Crime, situado no Começo.

Desta maneira, o crime torna-se uma repetição de caracteres de há muito perdidos e aparece na consciência do homem moderno de maneira semelhante como os caracteres antigos e perdidos se reproduzem no elemento jovem de cada geração. Aqui temos o elemento jovem apontando de novo para uma vida antiga. O Crime aparece na consciência do homem moderno como os fenômenos de reversão aparecem nos animais. O Crime do homem moderno são pequenas amostras da vida toda de crime do homem antigo.

As listas da zebra, observadas nas pernas dos cavalos, mulas e asnos – após milhares de gerações sem listas – constituem uma Reversão idêntica à Reversão do crime. Os animais domesticados quando submetidos a uma brusca mudança de paisagem, passando da paisagem doméstica à paisagem selvagem da floresta, se tornam “criminosos” e selvagens. A paisagem bruscamente revelada incita o animal ao crime antigo. Um cachorro e um gato situados no interior doméstico⁹² e cultivando, um pelo outro, uma amizade polida e circunspecta, quando se atiram bruscamente para um exterior, composto de árvores, capim e mato, se tornam repentinamente os maiores inimigos e em selvageria avançam um contra o outro, reproduzindo, impedidos pela paisagem, o drama do Crime do Começo. O gato refugia-se no topo da árvore para sobreviver ao ódio do amigo cachorro

⁹¹ No original, lê-se: “*molus vivendi*”.

⁹² No original, lê-se: “domestivo”.

e [,] quando este desaparece, o gato volta ao interior doméstico e lá se encontra de novo com o seu velho amigo, em termos circunspectos e polidos como dantes.

A influência da paisagem apresenta-se no caso de tal importância que uma simples mudança de paisagem reaviva a Memória da Espécie e provoca a ação do Crime, e o retorno à paisagem doméstica é igualmente forte e de ação imediata, a ponto de encobrir os caracteres do mundo antigo do Crime e de obliterar o fenômeno de Reversão antes constatado.

A instabilidade da Reversão é uma função da paisagem. A intensidade da Reversão é antes uma função da paisagem. À medida⁹³ que a paisagem avança rumo ao doméstico ou à medida que a evolução se processa, os instintos criminosos são afastados.

Rancor e ódio acontecem quando o homem é privado das aquisições da civilização que são os Direitos do Homem e, enfrentando condições adversas de vida, é ele obrigado, por um processo estimulante de imitação, a reverter a um estado antigo e selvagem e se tornar criminoso, exibindo os caracteres do Mundo do Começo e a Memória da Espécie.

A execução do Crime é uma tentativa de volta para as condições de vida existentes⁹⁴ na floresta antiga. O ato de executar ao Crime satisfaz [,] pois [,] aos desejos mais antigos do homem, desejos estes comuns a todos os homens. O ato de executar o Crime torna-se, portanto, uma fonte de prazer e de alegria e como tal é exercido com brevidade.

É interessante constatar que essa Brevidade se encontra no Crime, na alegria, na histeria, nas ações do primitivo e da criança e no movimento reflexo. O Crime torna-se uma manifestação de histeria. A execução do Crime é uma dramatização extrema da vida, uma manifestação teatral que se processa de maneira abreviada; o desejo de possuir é levado a uma realização direta e imediata sem nenhum movimento intermediário e funciona com a mesma brutalidade direta de um reflexo.

O reflexo, nos diz P. Janet, é uma ação que tem a natureza brusca do “tudo ou nada do primitivo”. Não há intermediário, o reflexo se realiza total e explosivamente e independe dos impulsos psíquicos.⁹⁵

⁹³ No original, lê-se: “a medida que”.

⁹⁴ No original, lê-se: “condições de vida existente”.

⁹⁵ As aspas da citação não foram fechadas no original.

A fase de execução do Crime pode ser localizada na fase de tremores e convulsões. Todas essas formas de movimento são características do mundo do Começo. As explosões motrizes do histérico aparecem tão repentinamente e tão rapidamente, que são consideradas como surgindo de um mundo anterior antigo e não sofrem influência subjetiva. A rapidez com que aparecem esses movimentos bruscos é uma demonstração da sua grande antiguidade e do seu caráter reflexo. Pertencem à infância do mundo e efetivamente se associam com⁹⁶ o modo de agir da criança.

XVII – Ritmo e memória

A memória é o espelho filogenético do homem. A floresta deu ao homem o ritmo. A repetição ao infinito da imagem da árvore na floresta teria imposto ao homem a necessidade de absorver a esse ritmo ou, por um processo de vibração, teria despertado um desejo rítmico antigo. A memória insistente é uma multiplicação de imagens como a produzida por um jogo de espelhos. A memória é um fenômeno rítmico. O homem recém-nascido da árvore, mergulhado no tenebroso e ondulante Bailado do Silêncio, teria proferido o primeiro Solução após a percepção visual da recepção rítmica do tronco das árvores. As árvores não eram mais apreciadas tatilmente [,] mas sim visualmente, pois os homens não subiam mais nas árvores.

A função da floresta era a de despertar nos homens as mais antigas noções de ritmo. A Reversão é um fenômeno da memória e de ritmo. A Regressão psicológica se identifica com a Reversão e é também um fenômeno de memória e⁹⁷ de ritmo. O reaparecimento periódico de ritmos é observado no fenômeno de Reversão. As listas das zebras que reaparecem de quando em quando nos muare após milhares de gerações desaparecidas<> são manifestações de um arranjo rítmico, são memórias da espécie que ressurgem⁹⁸ em virtude da força estereotipada do arranjo rítmico. Tanto as listas da zebra como as pintas da onça possuem esse desejo rítmico que exige um aparecimento periódico num

⁹⁶ No original, lê-se: “se associam como”.

⁹⁷ No original, lê-se: “de memória o de ritmo” (grifo nosso).

⁹⁸ No original, lê-se: “ressurgem”.

descendente remoto por ser o ritmo um processo de fixação. Portanto, o problema de reversão torna-se um problema ligado ao ritmo do desenho, das cores e dos volumes do Começo e está naturalmente ligado ao primeiro “habitat” do homem, a floresta.

A memória é a exteriorização de um ritmo que, pela sua natureza de repetição infinita e sem alteração e, portanto, sem sinais de terminar, torna-se angustiante. É a memória do não-acabado[,] daquilo que havia sido tão desejado e que não fora realizado. Quanto mais rítmica é a manifestação mais facilmente se transformará em Memória e menos resistência encontrará para o seu reaparecimento sucessivo.

O mesmo mecanismo que provoca uma Reversão ou uma Regressão, ou um ritmo de memória, provoca também o seu desaparecimento.

A Reversão e a Regressão processam-se pela presença do reagente inalterável ou catalítico que são as forças afetivas e as imagens associativas. É o efeito do choque visual ou emocional que provoca o aparecimento ou o desaparecimento da Reversão e da Regressão, ambas manifestações rítmicas de Memória. É o choque de uma mudança brusca de ambiente ou um choque emocional experimentado por um personagem, frequentemente o esquizotímico⁹⁹, que viaja pela vida quase intocado pelo mundo exterior. É o mesmo choque que provoca o desaparecimento de uma crise histérica obtusa pela aplicação da dor desmoralizadora de uma tapa no rosto, de um assobio estridente, de uma ordem brusca.

A manifestação histérica é uma forma de memória rítmica, uma reversão a um passado antigo e quando a ocorrência se apresenta também rítmica e conseqüentemente obtusa, aparece e desaparece pela aplicação da violência do choque.

O crime é uma manifestação de memória cuja forma dinâmica é uma reversão a um *substratum* criminoso antigo, comum a todos, e que aparece na tona da consciência, involuntariamente, como um movimento reflexo e com toda a violência característica desse movimento. A formação estrutural do crime deve ser rítmica pela persistência com que ele aparece quando movimentado pelo abalo emocional.

O movimento reflexo seria a memória involuntária. A memória forma toda a vida consciente do homem, o que equivale a dizer que toda a vida consciente é constituída de movimentos reflexos condicionados em alguma época. A mecânica da memória é uma exteriorização de um

⁹⁹ No original, lê-se: “esquisotímico”.

ritmo antigo ou atual, tornado reflexo e cujo aparecimento, quando persistente, estorva e impede a formação de novas ideias, obstruindo o mundo do homem. De qualquer modo, a memória exige um reagente afetivo para o seu aparecimento, uma associação angustiosa.

Uma das manifestações mais importantes e mais antigas da vida é encontrada nas primeiras vocalizações do homem. O Sim e o Não, pronunciados hoje pelo homem, são manifestações involuntárias pertencentes ao início da formação do homem. As vocalizações básicas da concordância ou do Sim são sons prolongados de satisfação, com repetição das sílabas sem interrupções e intervalos e se encontram antes do Não, de maneira idêntica como o canto se encontra antes do som articulado e falado. O canto deve ser considerado como uma manifestação de aquiescência e aprovação do mundo. Cantar era estar de acordo com tudo. A serenata amorosa é uma demonstração disso.

A vocalização “Ah-ah-ah”, prolongada e sem intervalos, é uma manifestação primitiva do Sim enquanto que a vocalização “Uh-uh-uh-uh”, entrecortada por intervalos, é uma primeira manifestação do Não.

Os primeiros cantos do homem se encontrariam antes do primeiro Soluço, e o Soluço com a sua interrupção sonora seria a primeira manifestação do Não proferido pelo homem. O Não forçosamente surge após o sim <e> como manifestação da tática defensiva. O primeiro Soluço e o primeiro Não são o início da linguagem articulada. A linguagem articulada é a vocalização dirigida rumo à cultura, mesmo<, > como a Marcha Hesitante, um produto do Soluço, é o movimento dirigido rumo à Visão Geográfica. O Sim e o Não são problemas de memória ancestral. A aquiescência e o negativismo são momentos de coordenação ancestral, momentos que foram estereotipados no passado antigo e que reaparecem excitados pela sugestibilidade das coisas.

O Não ou o Sim obtuso, insistente e repetido, tão comum no histórico, na criança, no alienado e no primitivo deve ser considerado como uma manifestação antiga e primitiva do histerismo, algo do começo, algo básico na vida, provavelmente em atitude de Defesa Passiva¹⁰⁰ como presenciamos hoje com o Não, obtuso e insistente, do ditador Nasser, do Egito. O Não e o Sim repetidos e insistentes são manifestações rítmicas da vida e por esse motivo pertencem aos fundamentos da Memória. O Não e o Sim, obtuso e repetido, são um movimento reflexo. O Não obtuso e o Sim obtuso recusam uma solução

¹⁰⁰ Corrigido conforme a errata presente no texto “XXI- Os gatos de Roma. O espelho do homem”, onde se lia: No fim do art. XVII deve-se ler: “... provavelmente uma atitude de Defesa Passiva...”.

intermediária. São manifestações bruscas e brutais de golpe proveniente de camada filogênica inferior e que se associam às manifestações do histórico, da criança e do primitivo e têm a morfologia violenta e explosiva do movimento reflexo.

XVIII – Atrás da linguagem

A floresta abrigou adequadamente o homem e a sua sobrevivência é considerada um acontecimento extraordinário.

O mundo antes da linguagem articulada era um mundo de Defesa Passiva. O primeiro Soluço sincronizado¹⁰¹ à Marcha Hesitante marca o início do esboço da linguagem articulada como também os primórdios da Defesa Agressiva. A vocalização Uh-uh-uh-uh, de sons interrompidos, proveniente do primeiro Soluço e significando o Não, é a primeira mostra de defesa agressiva. São os primeiros sintomas do Homo Socius à vir. O Homo Socius é um produto da linguagem articulada e da cultura, é um ser gregário com tendências a gostar do contato com o seu semelhante e que exerce como comportamento a Defesa Agressiva. Essa Defesa Agressiva deve [,] pois[,] ter aparecido com o aparecimento da linguagem[,] isto é[,] há um milhão e quinhentos mil anos atrás.

No período de Defesa Passiva, atrás da linguagem, o homem evitava o seu semelhante como também o perigoso mundo animal, o homem fugia ao contato do mundo, contudo a sua manifestação vocal era uma de uma aquiescência e aprovação do mundo. O homem emitia a vocalização ligada e sem intervalos do tipo Ahahahah que era o Sim primitivo e passivo situado antes do Não agressivo. A vocalização cortada por intervalos Uh-uh-uh exprimindo o Não se identifica com a manifestação dos animais que latem como o cachorro e que não estão de acordo com um acontecimento ao lado.

Após a Descida da Árvore¹⁰², o antepassado do homem tinha que resolver um grave problema vital, o de enfrentar as feras de grande porte e todo o seu comportamento para com o mundo animal ao qual estava intimamente ligado e para com o seu semelhante se manifesta como consequência dessa situação e analisando esse comportamento encontramos todos os gestos e todas as atitudes pertencentes à categoria Defesa Passiva, encontrados também nas manifestações da criança recém-nascida.

¹⁰¹ No original, lê-se: “sincronizado”.

¹⁰² No original, lê-se: “Árvora”.

O dom mais importante do homem situado atrás da linguagem, do homem privado do som articulado é o de adivinhar o pensamento do seu semelhante e o pensamento dos animais que o contornam.

No Começo, o homem sem linguagem é essencialmente um emotivo e um perito na leitura do pensamento. A leitura do pensamento se intensifica para compensar a ausência de linguagem.

Possivelmente esse dom telepático teria dado origem ao animismo provocando uma carícia sobre o mundo objetivo e provocando um mimetismo que mais tarde faria do Homo Socius um ser eminentemente social e gregário. Semelhante pantomima¹⁰³ dramatizava a inteligência inarticulada.

Esse antigo dom telepático entre o homem e o mundo animal é ainda exercido hoje pelos animais que não têm linguagem com o intuito de se comunicar com os homens e esses animais adivinham o pensamento do homem.

Por outro lado [,] o medo hereditário que a criança de dois anos, com consciência mal formada e de curta duração, tem de¹⁰⁴ gatos e cachorros ou outros animais, antes mesmo de ter motivo para ter medo, é uma demonstração da maneira pela qual a criança, antes de saber falar, advinha o pensamento do gato e do cachorro, reproduzindo pela sua ação um período perdido no Começo onde havia um convívio maior entre o homem e o mundo animal e onde o homem exibia um comportamento especial para sobreviver ao perigo da fera de grande porte. Todos os povos primitivos, mesmo os de hoje [,] exercem com grande perícia esse dom de adivinhar.

Toda a atuação do homem antes da linguagem articulada se manifesta por gestos e por sons inarticulados que significam a aprovação do mundo. Essas manifestações são de ordem kinésica onde os gestos se associam¹⁰⁵ às vocalizações numa euritmia¹⁰⁶ de Defesa Passiva.

O homem atrás da linguagem e que emite gritos, grunhidos, murmúrios, cochichos, lamentos e nasalizações¹⁰⁷, também estica o

¹⁰³ No original, lê-se: “pantomina”.

¹⁰⁴ No original, lê-se: “tem por”.

¹⁰⁵ No original, lê-se: “asociam”.

¹⁰⁶ No original, lê-se: “euritmia”.

¹⁰⁷ No original, lê-se: “nazalisações”.

dedo, pisca o olho, levanta a sobrancelha¹⁰⁸, movimenta os braços e sacode a cabeça acompanhada por um dedo admoestador.

O seu período de motilidade é curto, a maior parte do tempo ele passa dormindo, mesmo como acontece com a criança recém-nascida. O seu sono parece ser uma imposição das condições da floresta, das condições de penumbra e do efeito hipnótico consequência da repetição sucessiva das formas e dos pontos luminosos. As condições técnicas da floresta promovem a sobrevivência do homem, camuflando-o no suicídio diário que é o sono ou na morte aparente que ele exhibe. Tanto o suicídio como o sono têm como causa motriz¹⁰⁹ a sensação de inferioridade gerada pela falta de consideração do mundo exterior.

A natureza dava ao homem do começo um sono prolongado como o da criança nova para que, exibindo o aspecto rígido da morte, ele pudesse se defender contra as feras de grande porte. Às vezes esse aspecto rígido é acompanhado de suspensão da respiração como acontece no mecanismo de defesa passiva da criança nova.

O caçador alemão Th-Zell supõe que foi graças ao sono que o homem primitivo pôde viver nos territórios povoados de animais ferozes¹¹⁰, conseguindo [,] no entanto [,] escapar. Em geral os grandes carnívoros são todos noturnos e só a imobilidade realizada¹¹¹ pelo sono dava ao homem encolhido dentro de um buraco ou em cima de uma árvore<, > uma proteção adequada.

Landenheimer acha que o sono é um suicídio *ersatz* [substituto] que aparece na forma de automatismo anti-suicida. Claparède^{112 113} acha que todas as¹¹⁴ funções de defesa são antecipantes: “... a pupila se contrai antes que o raio luminoso tenha ofuscado a retina, a tosse

¹⁰⁸ No original, lê-se: “sombancelha”.

¹⁰⁹ No original, lê-se: “tem como causa motriz”.

¹¹⁰ No original, lê-se: “feroses”.

¹¹¹ No original, lê-se: “eralizada”.

¹¹² No original, lê-se: Claparede.

¹¹³ **Édouard Claparède** (Genebra, 24 de março de 1873 — Genebra, 29 de setembro de 1940) foi um neurologista e psicólogo do desenvolvimento infantil, que se destacou pelos seus estudos na área da psicologia infantil, da pedagogia e da formação da memória. Foi um dos mais influentes expoentes europeus da escola da psicologia funcionalista, tendo as suas teorias grande repercussão nos movimentos de renovação pedagógica da primeira metade do século XX. Em 1912, fundou em Genebra o Instituto Jean-Jacques Rousseau, uma academia voltada para a investigação e o ensino da psicologia e da psico-pedagogia, hoje integrada na Universidade de Genebra.

¹¹⁴ No original, lê-se: “toda sas”.

desabrocha antes que o corpo estranho tenha atingido os brônquios... a fome e a sede também se antecipam: na realidade comemos e bebemos muito antes de estar no ponto de morrer de inanição ou de desidratação¹¹⁵ ...”

O estado prolongado de sono do homem antigo se identifica e se associa com o estado de transe e de semi-hipnose em que se encontra o homem capaz de adivinhar o pensamento do semelhante e dos animais.

A capacidade de adivinhar é um estado altamente emocional encontrado com frequência no primitivo, no alienado, na criança, nas mulheres e nos animais e que se manifesta tanto mais agudo quanto mais antigo é o homem e mais privado ele é da linguagem articulada.

XIX – Sono, pensamento e sonho

O período de Defesa Passiva seria um período de elaboração de pensamento, imposto pela natureza a fim de que o homem seja realmente diferente e superior aos outros animais. O aparecimento, antes da linguagem articulada, deste período de elaboração de pensamento é uma medida de defesa ao futuro Homo Sapiens, medida esta imposta pela sabedoria da natureza ou pelas Forças Fundamentais da História.

Um desenvolvimento precoce da linguagem viria estorvar a germinação dos primeiros processos de pensamento e o condicionamento do homem para atingir o estado de ser superior.

Todo o comportamento do homem atrás da linguagem articulada se processa durante o período de Defesa Passiva e é o comportamento do esquizofrênico. O homem pertencente a este período é um introvertido e um isolado do mundo, é um Sonhador, <e> um Pensador<, > e um amoroso da Quimera. É um ser descoordenado¹¹⁶ e arritmico¹¹⁷, um emotivo de grande sensibilidade; é, portanto, possuidor de todos os atributos que o capacitam a adivinhar o pensamento.

Longo estado de esquizofrenia¹¹⁸, processando-se durante a Defesa Passiva, era necessário para fazer do homem um futuro ser superior e essa esquizofrenia do começo ainda aparece como sobrevivência, hoje, em forma de Reversão ou Regressão e é ela na realidade uma força vitalizante, pertencente

¹¹⁵ No original, lê-se: “dehidratação”.

¹¹⁶ No original, lê-se: “incoordenado”.

¹¹⁷ No original, lê-se: “arítmico”.

¹¹⁸ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

aos fundamentos do homem, uma força típica que toma parte na gestação do pensamento.

O sono e o seu conteúdo, o sonho, se apresentam com os sintomas da esquizofrenia¹¹⁹: redução de interesse no ambiente, atividade exterior diminuída, desaparecimento da astúcia necessária à vida, falsas percepções e falsas crenças, estupor e mutismo vegetativos, explosões. O semissono se associa ao transe hipnótico, às fugas e ao automatismo pós-epilético.

As reações animalísticas do organismo, que são as reações com o mundo exterior, decrescem ou desaparecem durante o sono, enquanto que os movimentos funcionais vegetativos são ativados ou continuam. O pensamento elaborado durante o sono, que é o sonho, teria como estrutura e conteúdo compatível (*pattern*¹²⁰) <, > a estrutura do pensamento elaborado pelo cérebro de uma criança recém-nascida, em estado de vigia. A criança recém-nascida, em estado de vigia, se encontra sempre no estado de semi-transe do esquizofrênico¹²¹ e do homem situado dentro do período de Defesa Passiva. O homem adulto, dormindo no seu mundo do sonho, volta a ser uma criança recém-nascida e volta a ser um esquizotímico¹²².

Há, pois [,] pontos de contato bem definidos na elaboração do sonho, do pensamento da criança, do pensamento do começo e do pensamento esquizofrênico e esses pontos de contato explicam porque o primitivo não distingue entre o sonho e a realidade e explicam a importância do sonho como significação real. Durante o sonho e durante a elaboração e vida do sonho, a motilidade é diminuta (30 segundos por hora de sono) e o córtex cerebral quase não funciona, como também acontece durante o período de vigia da criança recém-nascida. É esse importante repouso do córtex cerebral que traz¹²³ a elaboração dos primeiros pensamentos em forma de sonho.

O pensamento ativa-se e se manifesta por meio de aparições e imagens motoras quando o homem adota posições imóveis e alheias ao ambiente e por natureza isoladas, isto é, quando ele adota as mesmas posições observadas durante o sono. O Pensador e o Sonhador são indivíduos mergulhados num mundo próprio e se encontram em estado

¹¹⁹ No original, lê-se: "esquixzofrenia".

¹²⁰ No original, lê-se: "patern".

¹²¹ No original, lê-se: "esquisofrênico".

¹²² No original, lê-se: "esquisotímico".

¹²³ No original, lê-se: "trás".

de hipnose e efetivamente estão alheios a tudo em redor e têm uma tendência a mergulhar no mundo da Quimera. A perda de consciência que caracteriza o sono e o estado mental do Pensador é também um característico hipnótico e esta perda de consciência encontra um ambiente acolhedor na escuridão da floresta.

A escuridão da floresta é o ambiente gerador do homem da Defesa Passiva e provoca a diminuição dos impulsos visuais e auditivos. A posição horizontal do sono, com relaxamento dos músculos, provoca a diminuição dos impulsos cutâneos¹²⁴ e a vantagem dessa posição é a de, ao relaxar os músculos, condicionar o organismo a melhor se afastar do ambiente e a melhor elaborar as imagens do sonho.

As posições encolhidas e imóveis do sono são as posições de Defesa Passiva e são também as mesmas assumidas pelo homem durante a transmissão de pensamento. Os feiticeiros, os médiuns e os adivinhos se colocam em atitude de transe a fim de exercer os seus misteres.

Tanto o estado de sono como o estado hipnótico de adivinhar o pensamento se mostram mais conspícuos em pessoas do tipo esquizotímico¹²⁵. Essas duas tendências marcam dois pontos fundamentais da vida do homem e exibem o esquizofrênico durante o longo período de Defesa Passiva antes da linguagem articulada.

XX – O homem-árvore

A longa noite apresentada pelas condições técnicas da floresta era uma necessidade para impor a sobrevivência do homem e esta longa noite que sugeria um sono prolongado para o mesmo fim, se associa ao sono prolongado da criança recém-nascida. O homem se encontrava em estado permanente de transe, era um Inspirado pelas forças do começo e se agitava moldando um comportamento e assumindo poses e atitudes de Defesa Passiva, os mesmos gestos de Defesa Passiva ostentados pela criança. Ele se isolava do mundo pela *camouflage*¹²⁶ e confundindo-se com este evitava a formação de uma personalidade, era o oposto da

¹²⁴ No original, lê-se: “cutâneos”.

¹²⁵ No original, lê-se: “esquisotímico”.

¹²⁶ No original, lê-se: “camouflage”.

noção de indivíduo agredindo o mundo; era o início de um longo período de esquizofrenia¹²⁷.

O homem não podia ter personalidade [,] pois esta seria destruída caso se manifestasse; o seu único refúgio era o estado de transe da penumbra e da esquizofrenia¹²⁸. A diferença entre a noite e o dia ou bem entre o sonho e a realidade era pequena para o homem do começo mergulhado na sombra permanente da floresta, o que é corroborado pela observação conhecida na qual o primitivo mesmo como o esquizofrênico não distingue quase entre o sonho e a realidade.

A longa noite do homem na floresta, do homem esquizofrênico¹²⁹ em estado de transe, noite prolongada pela natureza em fins de defesa, não somente havia desenvolvido o dom de adivinhar o pensamento [,] mas havia criado a Quimera.

Essa Quimera teria sido a consequência natural da Descida da Árvore.

O pré-homem ao descer da árvore [se] deparava com um mundo objetivo composto na maior parte da árvore e do animal e possivelmente teria ele se disfarçado no vegetal e no animal encontrado em baixo, como medida de defesa a fim de não desaparecer devorado pelas grandes feras. Este disfarce liga profundamente e, ao que parece, para todo o sempre, o homem que nascia ao mundo vegetal e ao mundo animal. É também possível que esse disfarce não se tenha dado ao descer da árvore [,] mas sim muito mais tarde com os primeiros contatos com o mundo da claridade, momento em que o homem se tornava um personagem mais visível e melhor delineado pela luz, momento em que ele estava apto a se tornar um indivíduo.

Parece-me¹³⁰ [,] no entanto [,] que o homem-árvore e o homem-animal tenham se desenvolvido no escuro da floresta como manifestações de retraimento e de isolamento do homem e como manifestações de esquizofrenia¹³¹ e de Defesa Passiva no local apropriado a essa forma de defesa.

O homem da floresta era um prisioneiro do seu disfarce, do seu retraimento e do seu mundo de quimera¹³² enquanto que o homem fora

¹²⁷ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ No original, lê-se: “Me parece”.

¹³¹ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

¹³² No original, lê-se: “quimero”.

da floresta, o homem pertencente a¹³³ um período diurno e focalizado como indivíduo e sem disfarce, seria o homem à procura da sensação de liberdade, o homem com um novo comportamento dentro de um outro mundo.

Os dois elementos que auxiliaram a sobrevivência do homem na floresta e que aparecem durante o estado de vigia do homem, o homem-árvore e o homem-animal, pertencentes ao período esquizofrênico¹³⁴ de Defesa Passiva não tinham linguagem articulada, eram arrítmicos¹³⁵, proferiam sons prolongados, se utilizavam de manifestações kinésicas, de uma linguagem de dedos semelhante à do surdo-mudo e que era como os galhos da árvore, proferiam gritos estridentes e longos grunhidos e murmúrios estranhos. Retraídos, encolhidos, isolados e em estado prolongado de sono e de transe, eram difíceis de ser encontrados. O homem árvore frequentemente dormia em pé imóvel e sem personalidade ao passar a fera de grande porte.

As ligações afetivas e as afinidades existentes entre o homem e a vegetação se tornam tão bem marcadas e fortes¹³⁶ que em toda a sua história até hoje são encontrados os vestígios dessa importante vida do começo. Nos costumes dos povos primitivos e nas lendas que indicam a vida esquecida e perdida o homem se apresenta como o igual da árvore.

Frequentemente a árvore é assassinada e há uma ressurreição da árvore e com frequência o espírito da árvore torna-se o espírito do homem. O homem-árvore do começo e as efígies gigantes de épocas recentes eram jogados¹³⁷ na fogueira para garantir a ressurreição da vida na primavera ou eram jogadas na água para¹³⁸ obter chuva.

Apesar de o¹³⁹ homem conversar com a árvore e pedir perdão ao cortá-la, o pedido de perdão nada tinha que ver no seu início com o sofrimento da árvore [,] pois o primitivo do começo não se preocupava com o sofrimento.

Oferecia ele sacrifícios à árvore, casava as árvores entre si e a árvore fêmea era tratada como uma mulher grávida. Queimava ele e assassinava as árvores como fazia com os deuses e os reis em declínio.

¹³³ No original, lê-se: “pertencente à um”.

¹³⁴ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

¹³⁵ No original, lê-se: “arítmico”.

¹³⁶ No original, lê-se: “forte”.

¹³⁷ No original, lê-se: “jogadas”.

¹³⁸ No original, lê-se: “agu pr”.

¹³⁹ No original, lê-se: “apesar do”.

A árvore era o receptáculo da alma do morto e do demônio e armazenava o fogo em forma de seiva.

O homem-árvore existe como objeto que fazia parte do mundo em gestação, como objeto inerente e preponderante na paisagem da floresta até o fim do período de Defesa Passiva, isto é[,] o fim da linguagem kinésica inarticulada, conservando-se posteriormente como sobrevivência afetiva do mundo anterior.

XXI – O espelho do homem

A floresta foi o grande espelho do homem do Começo. A floresta foi o cenário do Soluço e do ritmo da Marcha Hesitante. Foi o espelho da primeira Visão Geográfica e a fonte maravilhosa da Quimera. A floresta deu ao homem o seu desejo e a sua possibilidade de continuar vivendo, deu-lhe a sua maior força vital [:] o Narcisismo. É na floresta que o homem descobre o seu valor. No começo ele imitava a árvore para sobreviver e se integrava no ritmo da própria floresta. A imagem da árvore no cérebro do homem se encontra antes da imagem do homem. É só muito mais tarde que o homem se preocupou com a sua própria imagem e essa descoberta da sua própria imagem é de rara importância para garantir a sua sobrevivência e a formação dos seus sentimentos mais delicados e se encontra localizada após o advento do Homem-árvore. Constitui a descoberta do início do Narcisismo e do ritmo e o importante início de amor que o homem tem por si mesmo que é o início de sua segurança. O abandono da imagem do Homem-árvore no cérebro do homem e a substituição pela própria imagem do homem recém-descoberta<,> marcam¹⁴⁰ também o início da sua personalidade e da criação da ideia de indivíduo. Esse abandono só se dá de uma maneira total, com o abandono da floresta e com a focalização mais precisa da imagem do homem exposta à claridade fora da floresta.

O processo de compreensão está diretamente ligado ao aparecimento da verdadeira imagem do homem. Antes desse aparecimento havia uma situação de disfarce e de fraude; a imagem do Homem-árvore ocultava, não somente para as feras, mas também para o próprio homem, o desabrochar dos desejos e a formação da ideia de indivíduo.

¹⁴⁰ No original, lê-se: “marca”.

A compreensão do primitivo pelo uso da sua inteligência inarticulada só passa a¹⁴¹ existir quando o homem defronta o seu semelhante, só existe em virtude de um gregarismo e[.] por conseguinte[.] de uma situação de luta.

O afastamento do semelhante traz um obscurecimento da inteligência inarticulada da mesma maneira como se processa o obscurecimento de uma imagem que se afasta do espelho e esse afastamento impede o maravilhoso teatro da pantomima¹⁴².

O afastamento destrói o Espelho do Homem e diminui o seu narcisismo. O homem gregário é o homem narcisista.

O efeito de apagar a pantomima produzido pelo afastamento conduz rumo à esquizofrenia¹⁴³ e rumo às forças vitais do passado<,> e afasta o homem das noções de Cultura. O espelho reproduzindo a imagem do homem se torna deste modo o mais importante objeto de cultura e de aperfeiçoamento.

Os gestos dos membros do corpo são repetidos pelo adversário como precaução de defesa. O grito do começo que tanto pavor provocava e cujo pavor ainda se encontra no homem de hoje e as diversas vocalizações eram repetidas pelo adversário como meio de defesa e a fim de provocar o mesmo pavor.

O Grito, o Soluço, o Riso, o Choro<,> aparecem primeiro e são repetidos em eco pelo semelhante do homem como defesa contra a simulação.

O momento fraco na evolução das vocalizações é o período do choro, que aparecendo após a agressividade do Soluço e do Grito, representa um momento de grande perigo e de grande fraqueza para o indivíduo, como também o é para a criança.

As lágrimas aparecem no pranto impostas pela necessidade a fim de melhor ver e com o intuito de limpar o globo ocular. O recém-nascido grita apenas, ao sair do claustro materno [,] e o seu grito é sem derrame de lágrimas pois ele é cego e não necessita de melhor ver. O grito a seco¹⁴⁴ encontrado no recém-nascido<,> seria, no homem, a sua manifestação sonora mais antiga e mesmo como sucede na criança seria anterior ao grito com lágrimas e ao pranto com grito que se segue.

O pranto é uma manifestação de defesa passiva, característica do interior da floresta, momento de fome, de aflição e de aperto e que como

¹⁴¹ No original, lê-se: “passa à”.

¹⁴² No original, lê-se: “da pantomimo”.

¹⁴³ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

¹⁴⁴ No original, lê-se: “à seco”.

acontece com a criança, é repetido pelo semelhante em virtude de um embalo, um mecanismo de imitação. Esse clímax pode ser taxado de um período de paz entre o homem e o seu semelhante, momento em que a supercarga emotiva, lentamente acumulada pelos movimentos e as vocalizações imitadas é descarregada de um só golpe. É idêntico ao pranto da criança que tem fome.

A repetição e o ritmo criam um jogo de espelhos imaginários na frente do repetidor, dando a toda <à> ação uma feição narcisista¹⁴⁵. A mímica se processa como a mímica de um ator repetindo diante de um espelho. O ritmo é[,] pois[,] um fixador de narcisismo e de apreciação de si mesmo para fins de autodefesa. O ritmo deve ter nascido como uma primeira Defesa Agressiva contra a tristeza logo no começo das coisas suscetíveis de experimentar tristeza.

A memória sendo uma consequência do ritmo é[,] pois[,] uma manifestação de narcisismo e de autoapreciação.

Analisando o conteúdo da memória observa-se de fato que ele é composto somente de manifestações de autoapreciação. O homem se lembra daquilo que não conseguiu realizar, daquilo que permaneceu angustioso e que afetou o seu valor e a sua apreciação pessoal. Aquilo que o apreciou ou o depreciou. O homem se lembra daquilo que foi repetido muitas vezes e que continua sendo repetido sem nunca ser realizado.

¹⁴⁵ No original, lê-se: “narcisística”.

XXII – A imagem no espelho

A descoberta da imagem do homem pelo homem marca o início do período de Defesa Agressiva, o pronunciamento rítmico e insistente do primeiro Não¹⁴⁶, como também marca o início da linguagem articulada e o fim da Defesa Passiva de natureza tipicamente esquizofrênica¹⁴⁷.

Foi o abandono da Defesa Passiva e da esquizofrenia¹⁴⁸ correlata que permitiu o advento e o desabrochar da Pantomima. A Pantomima persistente e imitativa, funcionando como um espelho conduzia o homem rumo à cultura.

Os movimentos e as imagens básicas pertencentes ao período de Defesa Passiva se repetem durante o período posterior de Defesa Agressiva, conquanto as emoções dominantes sejam aparentemente diferentes.

O período de Defesa Passiva apresenta o Medo com a mesma forma dinâmica com que o período de Defesa Agressiva apresenta o Ódio ou a Raiva.

A Defesa Passiva funciona como sendo o espelho filogenético da Defesa Agressiva. A imagem dinâmica de um homem fugindo, tanto de costas como de frente e de lado, é a mesma imagem de um homem atacando o seu semelhante. Apenas o ponto estimulante muda de posição sendo colocado atrás do fugitivo ou na frente do atacante. O ponto estimulante é o espelho.

O movimento das pernas na corrida da fuga ou no avanço do ataque são os mesmos. Os braços levantados e dobrados no cotovelo se

¹⁴⁶ Muito provavelmente Flávio de Carvalho se refere com os períodos de Defesa Passiva e de Defesa Agressiva à teoria do psicólogo e filósofo americano William James (1842-1910) sobre a experiência anestésica provocada por certas religiões com o uso de narcóticos e mesmo pela figura do líder religioso a ser seguido (Flávio, naturalmente, estende a reflexão para a relação entre os chefes de Estado e as massas). Em *A origem animal de deus*, o autor resume da seguinte forma as reflexões de James sobre aceitação passiva e negação ativa: “O ser embriaga pelo álcool, pela religião ou por tóxicos, é receptivo, abandona o mundo exterior; não oferecendo resistência, aceita as imposições desse mundo. Esse homem receptivo, o homem do Som, não é um analista, ele alarga o seu mundo e sintetiza, enquanto que o homem do Não é um frio analista e assim fazendo encurta e diminui o seu mundo” (CARVALHO, 1973, p. 51). Carvalho cita *A experiência religiosa (L'Experience Religieuse)*. Trad. F. Abauzit. 2ª ed. Paris, Felix Alcan; o ano da primeira edição é 1906). Edgar Wind, em *Arte e Anarquia*, cita *A vontade de acreditar (The will to believe, 1897)* do mesmo autor, onde defende o princípio da vontade como força ativa nos campos da arte e do pensamento (1967, p. 102, 116).

¹⁴⁷ No original, lê-se: “esquisofrênica”.

¹⁴⁸ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

apresentam iguais nas duas imagens do Medo e do Ódio. A expressão de pavor e de medo do fugitivo é igual em todos os seus detalhes à expressão de ódio do atacante. Há uma concentração geral da superfície do corpo e dos músculos tanto do homem com medo quanto do homem com ódio. Ambos retêm a respiração, tremem, fecham os olhos, apertam os lábios, gritam com violência, formam garras com os dedos da mão. As duas personalidades<:> [,] a do fugitivo e a do atacante [,] se assemelham na mímica em todos os pontos. Mesmo o ato final da fuga é idêntico ao ato final do ataque; o fugitivo no fim da sua fuga encolhe-se em posição intrauterina e o atacante ao exterminar a sua vítima até o fim, adota a mesma posição encolhida e agachada.

É possível que algum sentimento de amor já existisse¹⁴⁹ durante o período esquizofrênico¹⁵⁰ de Defesa Passiva [,] porém o autor acredita que o sentimento do amor faz parte da manifestação de ódio e se desenvolve na sua plenitude durante o período de Defesa Agressiva e como consequência do *Grand Finale*¹⁵¹ do sentimento de Ódio que caracteriza esse período.

Observa-se [,] contudo[,] que tanto após o Medo quanto após o Ódio o homem exhibe os mesmos movimentos. Isto é, exhibe movimentos que representam a emoção amorosa após ou antes o ato sexual[,] e que são: relaxamento muscular, extensão dos braços e dedos, movimentos rítmicos e leves sobre as zonas erógenas e contato suave. Portanto [,] as fases posteriores ao Medo e ao Ódio se identificam uma com a outra como sendo uma só fase amorosa. As relações existentes entre o medo¹⁵² e o amor são as mesmas existentes entre o ódio e o amor. Prat [,] experimentando sobre crianças recém-nascidas com estímulos de fome, medo e ódio, obteve reações sonoras iguais para todos esses estímulos [,] o que nos leva a¹⁵³ marcar mais a identidade dinâmica entre o medo e o ódio e a reforçar a ideia de que a criança reproduz no seu comportamento o comportamento do homem no começo. Os sintomas da dor, retenção¹⁵⁴ da respiração, olhos e lábios cerrados, dedos da mão em forma de garras, gritos violentos, são os mesmos sintomas encontrados no ódio e no medo. A dor – considerada por certos como não-existente – dinamicamente se confunde com o ódio e com o medo.

¹⁴⁹ No original, lê-se: “existiria”.

¹⁵⁰ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

¹⁵¹ No original, lê-se: “Grande Finale”.

¹⁵² No original, lê-se: “medo”.

¹⁵³ No original, lê-se: “ã”.

¹⁵⁴ No original, lê-se: “retenção”.

As imagens-expressões provocadas pela dor são as mesmas provocadas pelo ódio e pelo medo. A dor é [,] por conseguinte [,] tanto o estado anterior como o estado posterior ao relaxamento muscular amoroso com massagens rítmicas sobre as zonas erógenas. Em 1896 Angelo Mosso¹⁵⁵ observava que a máscara expressiva do gosto voluptuoso que acende e produz a vida é a mesma máscara de dor que apaga o fogo da vida e se confunde com essa. A observação de Angelo Mosso marca mais ainda a identidade existente entre o Ódio e o Medo [,] pois assimilando o gozo ao ódio, indiretamente ele o associa também ao Medo[,] que possui a mesma morfologia dinâmica do Ódio. O Medo, sucedido pelo Ódio nas etapas evolutivas do homem, tem sempre a mesma expressão e a mesma motilidade do Ódio. Ódio e Medo são ambas manifestações de dor e de amor, são eles idênticos em aspecto e as expressões funcionam como sendo uma <,> a imagem da outra. O período de Defesa Passiva é o espelho do período de Defesa Agressiva[,] embora possa haver divergência nos seus conteúdos. Antes do período de Defesa Agressiva

¹⁵⁵ **Angelo Mosso** (30 de maio de 1846 – 24 de novembro de 1910) foi um fisiologista italiano do século XIX, que criou a primeira técnica bruta de neuroimagem ao gravar a pulsação do córtex humano em pacientes com deficiências no crânio, seguindo procedimentos neurocirúrgicos. Em 1877, torna-se professor em estágio probatório [*straordinario*] em Turim e, em 1878, vira professor efetivo de farmacologia; em 1879 sobe à cátedra de filologia daquela universidade. Sob o seu comando o Instituto de Turim se torna um centro muito importante de estudos experimentais. Foi nomeado senador em 1904 (MITOLO, 1951, p. 935). O escritor Mário de Andrade cita Mosso em *A escrava que não é Isaura* em sua reflexão acerca da fadiga na arte e na poesia modernas, na nota “Q”: “Somos homens duma imaginação dominadora quase feroz. Inegável. Apesar disso: críticos, estudiosos, esfomeados de ciência, legitimamente intelectuais. Donde vem pois esse estado de cisma (*rêverie*) contínua, exaltada ou lassa, que apresentam muitas vezes (um demasiado número de vezes!) as criações dos poetas modernos senão da fadiga intelectual? Basta consultar um tratado de psicologia. Surbled: ‘La rêverie est un de ces états de relâchement ou de désagrégation partielle de la vie encéphalique qui mettent l’imagination en branle, le sous-moi en liesse, sans le contrôle et la direction de la froide raison’. Mas o que há de melhor sobre a fadiga é ainda ao trabalho de Angelo Mosso. Um passo digno de ouvir-se: ‘Più specialmente la será, ma anche di giorno, la mente cominciana a distrarsi e si vedono comparire delle immagini. Appena l’attenzione si ridesta la immagini scompaiono, ma lasciano una memoria del loro passaggio, e pois per un certo tempo ci lasciano ripigliare il lavoro. Sopraviene una nuova distrazione, e quella stessa figura od un’altra ricompare di nuovo, e la si vede distintamente; di rado è una persona nota od un paese veduto...’” (ANDRADE, 2009, p. 330).

não havia descoberta da imagem e[,] por conseguinte[,] não havia efeito de espelho. A imagem do homem escondida dentro da esquizofrenia¹⁵⁶[,] que marcava a Defesa Passiva, não procurava se materializar num semelhante ou no seu adversário. A Descoberta da Imagem ter-se-ia dado quando o seu vocabulário inarticulado consistia apenas de alguns fonemas e quando se começava a realizar que ele é diferente dos outros homens. Antes da Descoberta da Imagem ele não sabia da sua parença¹⁵⁷ com o seu semelhante e essa importante ignorância é aprovada pelos fatos observados e colhidos na etnografia e no folclore [,] <e> os quais indicam que o primitivo remoto não sabia que se tornava parte da confecção do filho da sua companheira. Não sabia que o filho era seu e em épocas anteriores não sabia que o filho possuía características idênticas aos seus. Antes da Descoberta da Imagem o seu semelhante seria um igual ao resto do mundo animal e jamais funcionava como um Semelhante. A Descoberta da Imagem do Homem marca o início dos fenômenos de repetição que o conduziram a se diferenciar do resto do mundo animal e a se considerar um ser superior.

XXIII – A pantomima e o espelho

Somente os movimentos de Defesa Passiva originados com o advento do primeiro Solução e com o abandono do Bailado do Silêncio poderiam fornecer a base dinâmica da Pantomima. São movimentos que estão ligados à descoberta da sua imagem pelo próprio homem, descoberta esta<,> que só se opera após o abandono das imagens do homem disfarçado em árvore ou disfarçado em animal.

Os movimentos da descoberta, elaborados pelo descobridor, só podem reproduzir a própria imagem da descoberta. Desde que há uma transição entre um período de Defesa Passiva (Medo) e um de Defesa Agressiva (Ódio), evidentemente que os movimentos de um e de outro, embora sendo os mesmos como já foi demonstrado, alcançam metas diversas; sendo o Medo uma retração do mundo e o Ódio um desejo de contato com o mundo.

Os movimentos dessa pantomima de começo e de descoberta da imagem verdadeira do homem<,> se elaboram como repetições de imagens refletidas no espelho.

¹⁵⁶ No original, lê-se: “esquizofrenia”.

¹⁵⁷ No original, lê-se: “parecência”.

Descobrimo a existência de um semelhante, o homem, em autodefesa¹⁵⁸, adota precisamente os mesmos gestos do semelhante; é uma imitação que o conserva em nível igual ao semelhante impedindo que se opere um estado de inferioridade na sua pessoa. Esta relação dinâmica entre o homem e a sua imagem ou o seu semelhante, iniciada nos primórdios da Defesa Agressiva [,] se processa até nossos dias entre indivíduos, grupos e nações.

No período esquizofrênico¹⁵⁹ de Defesa Passiva que é por excelência o período de disfarce do homem, o homem visualizava somente a imagem e os gestos do animal e da árvore e a sua mímica era a mímica do homem-vegetal e do homem-animal.

O período que se estende entre o período da Defesa Agressiva (um milhão e meio¹⁶⁰ de anos atrás, que é o início da linguagem articulada) até o momento em que o homem começa a riscar pictogramas¹⁶¹ (momento este<> dificilmente determinável), corresponde ontogeneticamente ao período situado entre as idades do homem que vai de dois a¹⁶² seis anos, esta última é a idade escolar. A criança entre dois e seis anos é um retentor e um expositor de Pantomima; quase tudo quanto a criança aprende é por imitação. Filogeneticamente os homens de hoje se encontram ainda em idade escolar e com um nível mental da criança de seis anos.

Observamos que o primeiro período ontogênico do homem, entre a idade zero e dois anos, corresponderia filogeneticamente à Defesa Passiva e é o de maior extensão cronológica. Neste importante período o homem desenvolveu o desenho, o canto e o bailado. O homem desenhou, cantou e bailou antes das atividades articuladas, isto é, antes da escrita, antes da linguagem articulada e antes de aprender a andar. A Descoberta da Imagem no início do período de Defesa Agressiva marca o início das três importantes atividades articuladas: a escrita, a palavra e a marcha.

A importante Pantomima, conseqüente da Descoberta da Imagem, é um período de transição que precede a escrita, a palavra e a marcha. Os primeiros desenhos, que forçosamente foram executados em

¹⁵⁸ No original, lê-se: “auto defesa”.

¹⁵⁹ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

¹⁶⁰ No original, lê-se: “um e meio milhões”.

¹⁶¹ No original, lê-se: “pictografos”.

¹⁶² No original, lê-se: “à”.

pleno período de Defesa Passiva são os primeiros indícios de uma futura escrita executada com pictogramas¹⁶³, ideogramas¹⁶⁴, hieróglifos¹⁶⁵.

Os primeiros cantos-sons prolongados e jogados no espaço, sem ritmo, são os primeiros indícios da futura palavra articulada. Os primeiros movimentos vegetativos circulares do Bailado do Silêncio são os primeiros indícios da necessidade da marcha articulada rumo à Visão Geográfica.

Logo cedo o homem teve necessidade de representar e memorizar acontecimentos por meio de atitudes e poses obtidas na execução da Pantomima que se exprimia nas danças de guerra, na mímica animal e nos ritos de sacrifício. O *ballet* atual composto de pantomima é igual ao pantomimus romano que usava máscara; a máscara expressando a pose ou atitude estática.

A Pantomima criava a atitude-monumento e a pose-estátua, fâceis de serem memorizadas. A gesticulação da Pantomima apontava para a criação do monumento que tem a mesma função prolongadora e a longo alcance que viria ter a escrita.

Alain¹⁶⁶ intuitivamente menciona essa função do monumento.

¹⁶³ No original, lê-se: “pictografos”.

¹⁶⁴ No original, lê-se: “ideografos”.

¹⁶⁵ No original, lê-se: “hieroglifo”.

¹⁶⁶ **Alain.** Pseudônimo de **Émile-Auguste Chartier** (Mortagne, 3 de março 1868 - 02 junho de 1951). Filósofo francês, graduado em filosofia passa a ensinar em liceus em várias cidades, inclusive em Rouen, onde passou a colaborar diariamente com um jornal radical. Ensinou filosofia no Lycée Henri Quatre, em Paris, tornando-se mentor da geração seguinte de filósofos da França. Alistou-se à artilharia durante a Primeira Guerra Mundial, momento no qual escreveu os livros *Marte, ou a guerra julgada* (*Mars, ou la guerre jugée*, 1921); *Oitenta e um capítulos sobre a mente e as paixões* (*Quatre-vingt-un Chapitres sur l'esprit et les passions*, 1917) e *Sistema das belas artes* (*Système des beaux-arts*, 1920). Após reassumir o seu posto no Lycée Henri Quatre, publicou os livros (As ideias e as épocas (*Les idées et les âges*, 1927), *Conversas à beira-mar* (*Entretiens au bord de la mer*, 1931), *Ideias* (*Idées*, 1932), *Os deuses* (*Les dieux*, 1934), *História dos meus pensamentos* (*Histoire de mes pensées*, 1936) e *As aventuras do coração* (*Les aventures du cœur*, 1945) (THE New *Encyclopædia Britannica*, 1993, p. 199). Citado por Mário de Andrade em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, no ensaio “Do desenho”: “Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura” (ANDRADE, 1984, p. 65).

Esta necessidade imprescindível de memorizar acontecimentos – nascida com a Descoberta da Imagem – e de conservar a memória da própria imagem<, > surgiu a fim de permitir ao homem a repetição da Pantomima que se daria em¹⁶⁷ frente ao boneco representando a Imagem. A Pantomima conduziu o homem rumo àquilo que se convencionou chamar arte primitiva e que deu origem à escrita.

As bengalas com nós (protótipo do lenço com nós, o Quipo¹⁶⁸ do antigo peruano (bengalas com nós e cordas coloridas), o cinto enfeitado com contas do índio norte-americano, os rosários nascidos do desejo de castigar, os dolmens, os menhires¹⁶⁹, os círculos de pedra[,] etc., enfim toda a sobrevivência antropomórfica, [...] ¹⁷⁰ são as primeiras imagens-ídolo e monumentos criados para perpetuar e memorizar a Pantomima e foram eles que deram origem à primeira manifestação escrita, isto é, pictogramas¹⁷¹ (imagens-pantomimas), ideogramas¹⁷² (imagens-ideias) e hieróglifos¹⁷³.

São os primeiros monumentos do homem que deram origem à escrita. Muitos são os fatos encontrados na etnografia <e> que apontam para esta origem singular da escrita, da palavra e da marcha. Os gregos indicavam as palavras desenho e escrita com o mesmo nome, fato este que aponta para uma ligação antiga entre os dois.

A Pantomima, sucessora dos primeiros bailados do homem e das suas primeiras acrobacias e cristalizada na Descoberta da Imagem, deu origem ao primeiro ator. O bailado-ator necessitava para o seu aperfeiçoamento de um sistema gráfico ou monumental para lembrá-lo dos grandes feitos plasmados pela Pantomima.

Os bonecos eram as primeiras representações do ator ou Bailarino pré-histórico exercitando a pantomima.

O bailarino e o ator, isto é, os donos e exibidores da Pantomima, eram os deuses e os chefes do começo, que frequentemente se apresentavam em estado de transe ou em estado de bebedeira. Uma sobrevivência ainda é encontrada na China, quando na data do aniversário de Buddha, 8 de abril, um boneco identificado com o

¹⁶⁷ No original, lê-se: “m”.

¹⁶⁸ No original, lê-se: “Quipus”.

¹⁶⁹ No original, lê-se: “menhirs”.

¹⁷⁰ Passagem suprimida do original: “e mne-*” (palavra incompleta ou ilegível).

¹⁷¹ No original, lê-se: “pictografos”.

¹⁷² No original, lê-se: “ideografos”.

¹⁷³ No original, lê-se: “hieroglifos”.

Daruma budista e representando um ator em estado de bebedeira, é colocado sobre um altar e adorado.

Os primeiros bonecos e ídolos são efetivamente os primeiros monumentos representando atores que eram soberanos e heróis e estes sobrevivem ainda hoje no boneco do Daruma budista. Não há distinção entre o ator e o bailarino na mais remota antiguidade [,] e no Japão de hoje existe uma escola de pensamento que acha que todo o bom ator deve também ser bom bailarino.

Na Índia, o músico, o bailarino¹⁷⁴ e o ator, considerados¹⁷⁵ elementos que exercem atividades estéticas de natureza primitiva e histórica, são todos classificados como pertencendo a¹⁷⁶ uma única baixa hierarquia. Não nos esqueçamos [,] no entanto [,] [que] há vestígios de que os heróis e os soberanos primitivos seriam com frequência extraídos do fenômeno Homem em Farrapos (ver a minha obra a¹⁷⁷ sair *A dialética da moda*).

XXIV – Imitação e espelho

A imitação da imagem do semelhante iniciada no período de Defesa Agressiva, um período de desejo de contato com o mundo, surge para compensar a necessidade de companhia e o desamparo do período anterior de Defesa Passiva [,] que era um período de solidão e de esquizofrenia¹⁷⁸ e surge também para iniciar a formação de grupos sociais, o que vem a ser<,> iniciar a criação do Homo Socius. A imitação do semelhante funciona como terapêutica para criar o retraimento solitário e esquizofrênico¹⁷⁹ e para dar ao homem uma imagem companheira.

A imitação da imagem ou do semelhante marca o início do homem que começa a brincar mesmo como acontece com a criança na qual o início dos jogos é também o início da imitação.

Este início do ato de brincar é marcado na evolução do homem pela criação de ídolos e monumentos que constituem o início da escrita e todos estes

¹⁷⁴ No original, lê-se: “bailrino”.

¹⁷⁵ No original, lê-se: “vonsiderados”.

¹⁷⁶ No original, lê-se: “à”.

¹⁷⁷ No original, lê-se: “à”.

¹⁷⁸ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

¹⁷⁹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

representando semelhantes [,] como por exemplo um pau com cordas; semelhantes que funcionam como “faz de conta” da criança.

A imitação e os jogos se iniciam na criança com a idade de dois anos [,] isto é, na idade em que a criança começa a tomar parte nos grupos sociais e a imitação continua se desenvolvendo até a idade escolar de seis anos. Antes de dois anos de idade a criança só tem contato com um semelhante de uma só vez. Observa-se que o processo de evolução social do indivíduo é reproduzido na evolução social da espécie e nota-se que na criança a importante idade social de dois anos corresponde à idade filogenética que marca o início das atividades articuladas, isto é, marca o início do período de Defesa Agressiva.

No período anterior de Defesa Passiva o homem se comporta como a criança antes de dois anos de idade; ele é retraído e isolado e só inicia contato com um semelhante de uma só vez e esta situação se prolonga até alcançar o período de Defesa Agressiva marcado pela descoberta de sua própria imagem e marcado pelo processo de imitação e pantomima e no qual ele passa a ter contato com dois semelhantes a um tempo e passa a formar grupos sociais.

O primeiro grito seco do recém-nascido, provocado pelo estímulo da fome, teria um paralelo na manifestação do Monólogo esquizofrênico¹⁸⁰ do período de Defesa Passiva. O primeiro grito é o primeiro monólogo; o Monólogo da Fome. Até a idade de dois anos os sons emitidos por crianças são quase só monólogos e se tornam diálogos após essa idade [,] que é um marco do início do contato social.

Há um processo de evolução da imitação que antecede a imitação do semelhante e que se dá no período de Defesa Passiva. Antes do homem imitar a sua imagem em pantomima, ele teria imitado no início sons agudos.

O recém-nascido emite no início um grito agudo como resposta sonora a um estímulo de som agudo e tenta desta maneira imitar a fonte estimulante.

A imitação do som na criança se manifesta anterior à imitação do movimento, o que leva a crer que o som teria aparecido antes do movimento<,> na evolução do homem.

O som agudo é o primeiro som a¹⁸¹ ser imitado pela criança e esse importante acontecimento marcaria o início do medo, um medo que só viria a desaparecer com a idade escolar de seis anos [,] que é precisamente o período em que termina o processo de imitação

¹⁸⁰ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

¹⁸¹ No original, lê-se: “à”.

pantomímica. Medo e imitação se iniciam juntos e terminam juntos como medo e imitação pantomímica.

Esta primeira tentativa de imitação são os primeiros vestígios do futuro Diálogo; em si uma manifestação articulada que aparecera no início do período de Defesa Agressiva e este é uma consequência da Descoberta da Imagem.

O efeito de espelho traz a noção de Diálogo. O diálogo [,] em essência¹⁸²<,> uma forma de imitação, na sua fase inicial se apresenta como o eco ou uma repetição do semelhante.

Os homens do período de Defesa Passiva não dialogavam, praticavam só o monólogo introvertido e esquizofrênico¹⁸³; um monólogo parecido com o da criança antes de dois anos de idade.

Após a simples imitação do som agudo, a criança com dois meses de idade começa a imitar o som agudo simultaneamente com movimentos. Com trinta semanas de idade as observações de Gesell mostram que pernas e braços se encolhem em V e os dedos dos pés e mãos se esticam em leque e acompanham o grito agudo. Essas atitudes constituem na evolução do homem<,> posições bem típicas que traduzem o Medo que dominava o período de Defesa Passiva e essas posições são manifestações motoras de fuga.

As atitudes de fuga com grito a¹⁸⁴ seco, trágicos monólogos da vida no começo onde o Medo é a dominante, se prolongam até o ponto de Descoberta da Imagem ou o início da Defesa Agressiva, porém o Medo continua até alcançar o fim da imitação e esse fim é nossos dias e corresponde na criança à idade escolar de seis anos. Efetivamente, o período de imitação pantomímica decorrente da contemplação da Imagem, iniciado na criança aos dois anos de idade, momento em que ela consegue ter contato social com dois de seus pares ao mesmo tempo, termina aos seis anos. Nessa idade termina também a essência¹⁸⁵ do medo. O fim da imitação pantomímica é o fim do medo.

Em seguida ao grito seco com movimentos de fuga<,> sobrevém [,] com um ano de idade, a descoberta e o início do manejo de materiais, o que na evolução do homem corresponde às formações do Homo Faber, sempre ainda dentro do período de Defesa Passiva.

Nesse período de manejo de materiais iniciado com um ano de idade e que se prolonga até a idade de dois anos, as ordens positivas são

¹⁸² No original, lê-se: “ecencia”.

¹⁸³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

¹⁸⁴ No original, lê-se: “ã”.

¹⁸⁵ No original, lê-se: “ecencia”.

compreendidas e obedecidas pela criança. Klein¹⁸⁶ observa que as ordens negativas (proibições) só começam a produzir reações na criança a partir de dois anos e começam a ser obedecidas a partir de três anos. Dois anos é a idade do início da pantomima imitativa.

Transportando esta situação para a escala evolutiva do homem temos o esquizofrênico¹⁸⁷ [,] retraído [,] obedecendo ordens positivas e com esta obediência construindo o Homo Faber, isto até o fim da Defesa Passiva [,] e temos logo em seguida, com o início da Defesa Agressiva, os primeiros Tabus, imagens na escala do tempo do tipo de Ordens Negativas, imagens da Pantomima produzidas pelo efeito de espelho e criadoras do Homo Socius.

XXV – A imagem do chefe no espelho

Tanto no mundo ontogenético da criança [,] quanto no mundo filogenético da espécie humana [,] o conceito de chefe se inicia juntamente com o início da linguagem articulada que é o início da cultura. Este importante momento marca o começo do período de Defesa Agressiva que é o começo da Pantomima e da Descoberta da Imagem do homem pelo próprio homem. Na vida da criança este ponto importante é a idade de dois anos enquanto que na filogenia estaria situado no momento em que o homem tem os seus dons de Homo Faber totalmente desenvolvidos, momento em que ele se utiliza¹⁸⁸ com perfeição de pedaços de pedra e madeira talhados para a sua atuação, momento determinado pelas descobertas arqueológicas, etnológicas e antropológicas em aproximadamente um e meio milhões de anos atrás da nossa época. Saindo da esquizofrenia¹⁸⁹ da Defesa Passiva, um período de introspecção e inação, de desordem e de inabilidade no contato com o mundo [,] um período não-conformista<,> e que resultava na fuga e no esconderijo, o homem criava um elemento humano, o chefe, que era precisamente o oposto do homem do período esquizofrênico¹⁹⁰. O chefe tinha iniciativa, habilidade organizadora e conformidade com as tendências essenciais do grupo e sabia empolgar com a sua pantomima e com o seu bailado. Contudo [,] este chefe retém em atividade

¹⁸⁶ **Melanie Klein** (Viena, 30 de março de 1882 — Londres, 22 de setembro de 1960) foi uma psicanalista austríaca pós-freudiana, a mais acabada representante da escola inglesa de psicanálise.

¹⁸⁷ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

¹⁸⁸ No original, lê-se: “utilisa”.

¹⁸⁹ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

¹⁹⁰ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

as suas forças telúricas; ele é o bailarino criador do movimento e a¹⁹¹ um tempo é aquele seguido pelo bando e que tem a sua inspiração provocada por formas do mundo do sonho; ordens antigas que aquecem a nébula da vida. Ele contrasta com o Homo Socius que começava a surgir e que, em virtude da imitação, era um ser extremamente moral. Só o chefe podia ser amoral, podia ser o guia e o *leader*, com novos movimentos, o sonhador que extraía o sonho e seu leitmotiv.

As vocalizações fonêmicas e os movimentos kinésicos haviam desaparecido e o chefe oferece ao mundo o modelo para a Pantomima e este modelo é o primeiro contato intensivo do homem com o ambiente, é a primeira carícia do homem sobre o mundo em redor e que forçosamente só aparece após o abandono da imagem do Homem-árvore. É um período no qual o exercício da pantomima e a imitação do Semelhante desenvolvem as emoções. Imitação e pantomima desabrocham mais as emoções que as ideias.

A imagem do Chefe no Espelho torna-se um convite à adaptação social por ser um convite à imitação. A imitação não é um conceito explicativo¹⁹² [,] mas sim um conceito descritivo e pantomímico que reproduz no início os movimentos para a luta, tais como o bocejo [,] o riso, a corrida. A ação proveniente do fenômeno de imitação é sempre anterior¹⁹³ a qualquer ideia de justificativa e de raciocínio.

Formação social é imitação e a Descoberta da Imagem é o início do condicionamento do indivíduo numa certa direção.

Não é tanto a exigência das condições uniformes exteriores do mundo que leva o homem a repetir um processo [,] mas sim a Descoberta da Imagem e da condição de Semelhante que o conduzirá rumo à luta na vida: um repetindo em espelho os movimentos do outro.

O homem que enfrenta o seu semelhante reproduz os mesmos gestos do semelhante e se comporta como o homem que enfrenta a sua imagem refletida no espelho ou na água. O homem atual, que nem sempre é possuidor de imaginação, quando deseja saber o que deve fazer, consulta o Espelho que lhe dirá que a imagem a ser seguida é a conduta do seu adversário que se encontra refletido no espelho.

Sem imitação não há chefe porque não há desejo de brincar. Os homens do período esquizofrênico de Defesa Passiva não brincavam e por esse motivo não tinham chefes. As tendências esquizofrênicas são contrárias aos atributos que caracterizam os chefes.

¹⁹¹ No original, lê-se: “à”.

¹⁹² No original, lê-se: “explicativo”.

¹⁹³ No original, lê-se: “à”.

Disfarçados em árvores e em animais os homens não imitavam uns aos outros porque não conheciam as suas imagens escondidas no disfarce.

No importante momento pantomímico em que o homem começa a brincar e exercer jogos, ele elege um chefe e esse momento é o início da Defesa Agressiva. Todo brinquedo ou jogo tem um chefe e a imaginação do chefe é viva e excitável¹⁹⁴ como a da criança. O mesmo acontece com a criança, quando na idade de dois anos, idade em que ela começa a brincar, um chefe é eleito.

As experiências de Reininger com crianças mostram que as moças de hierarquia se iniciam com a idade de dois anos e se desenvolvem sempre aumentando, até a idade de dez anos. As noções de hierarquia nascem do ato de brincar e da seleção¹⁹⁵ do chefe [,] tanto na evolução da criança [,] como na evolução da espécie humana. O habitante esquizofrênico do período da Defesa Passiva [,] que não brincava e não tinha chefe, não tinha noções de hierarquia. A formação hierárquica torna-se desta maneira uma consequência da Descoberta da Imagem e surge correlatamente com o primeiro Diálogo como imposição da existência dessa Imagem. Falar com a sua imagem, romper o silêncio das forças antigas [,] é o primeiro ato de sabedoria¹⁹⁶ do homem, é o primeiro Diálogo. No começo do homem do período de Defesa Agressiva, como na criança de dois anos, momento em que o homem e criança entram em contato com mais de um de seus pares ao mesmo tempo, o diálogo é atributo exclusivo do Chefe e só pode ser provocado pelo Chefe.

A Imagem do Chefe no Espelho é a fonte inspiradora de todo período de Defesa Agressiva e é a força gregária do Homo Socius. A cultura com o seu gregarismo e a civilização com a sua Visão Geográfica devem [a sua] existência ao aparecimento dessa Imagem. A supressão de tão importante imagem traria graves transtornos ao homem estereotipado.

¹⁹⁴ No original, lê-se: “exitável”.

¹⁹⁵ No original, lê-se: “selção”.

¹⁹⁶ No original, lê-se: “sabedoria”.

XXVI – O pânico, o aplauso, o chefe

O advento do chefe trouxe o advento da imitação coletiva nas suas duas formas básicas, o pânico coletivo e o aplauso.

O pânico coletivo e o aplauso no início são manifestações de Ódio e têm¹⁹⁷ como modelo fundamental o Chefe. O espetáculo aplaudido contém as tendências do chefe; isto é, as tendências dignas de serem imitadas pelo adversário e[,] por conseguinte[,] aprovadas e aplaudidas e são tendências que colocam os espectadores em estado de segurança. O pânico coletivo é provocado pela imitação de um ser isolado em estado de pânico. Este ser isolado funciona como chefe a ser imitado.

Quando este ser isolado se manifestava, por meio de gritos e agitação dos membros, em estado de pânico, durante o período esquizofrênico¹⁹⁸ de Defesa Passiva[,] esta manifestação era uma manifestação de Medo[,] porém quando o ser deixa de ser isolado deixa de ser um indivíduo e pela Descoberta da Imagem[,] ao ingressar no período de Defesa Agressiva, entra em contato com os seus pares, a manifestação passa a ser uma manifestação de Ódio; é quando ela se torna coletiva. A descoberta do semelhante e o aparecimento do uso do Diálogo transformam o pânico individual em pânico coletivo. O pânico coletivo e o aplauso iniciados no período de Defesa Agressiva são[,] portanto[,] manifestações de Ódio.

Esta entrada triunfal no período de Defesa Agressiva é de extrema importância [,] pois marca o momento dramático em que o homem pronuncia as primeiras consoantes, momento em que ele se encontra em estado de Ódio e[,] por conseguinte[,] se encontra apropriadamente apto a iniciar o contato com os seus pares e a produzir os fenômenos de pânico coletivo e de aplauso.

As consoantes são formadas com o fechamento da boca e obstrução das passagens vocais[,] e o aparecimento da primeira consoante é a manifestação de um estado de satisfação proveniente do Ódio e deve ser considerada como o início do Diálogo em virtude do contato com o semelhante e da Descoberta da Imagem. O homem já havia saído do solitário Monólogo da Fome no qual ele se apresentava de boca aberta e[,] agora[,] em estado de Ódio e se apresentando de boca fechada, já começava ele a imitar o seu semelhante.

¹⁹⁷ No original, lê-se: “tem”.

¹⁹⁸ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

O homem de boca aberta era o homem isolado que proferia o Monólogo da Fome durante o período de Medo e de esquizofrenia¹⁹⁹ da Defesa Passiva e se identifica com o período de Balbucio²⁰⁰ da criança até dois anos de idade [,] <e> no qual a criança se apresenta ao mundo de boca aberta e com fome, enquanto que o homem de boca fechada é um ser que iniciava o Diálogo como consequência do uso das primeiras consoantes e outras atividades articuladas e do contato com os seus pares [,] colocado dentro do Ódio da Defesa Agressiva se identifica com o início da imitação e da linguagem articulada na criança aos dois anos de idade [,] <e> que se estende até a idade escolar.

O homem de boca aberta e o homem de boca fechada são dois tipos bem definidos que representam duas épocas distintas na evolução do homem e o ato de fechar a boca, provocado pela descoberta do semelhante, marca o início das consoantes na linguagem e o início do pânico coletivo e do aplauso.

As manifestações dinâmicas do pânico coletivo e do aplauso são as mesmas e são elas as manifestações dinâmicas do Ódio e da Alegria e se compõem de agitação crepuscular dos membros, batidas de mãos e pés, gritos estridentes. São manifestações encontradas na aprovação do espectador no teatro, na ação depredadora dos bandos juvenis e adultos [,] no pânico obtido pelo estouro de uma boiada ou pelo estouro de um bando de homens. São processos de imitação <a> [de] um chefe.

O aplauso do espectador no teatro, basicamente um sentimento de Ódio, acontece como meio de defesa de si próprio. O espectador se identifica com os personagens no palco e sofre e vibra com estes [,] exibindo Ódio ou seu sinônimo dinâmico [, a] Alegria. O aplauso aparece como apreciação dos personagens e são estes os próprios espectadores. A batida de mãos e pés são manifestações rítmicas primitivas que visavam no seu início produzir sons para romper o grande Silêncio e a Tristeza. São reversões a um período de insegurança [,] quando os pontos de apoio são suprimidos. O fenômeno é observado na criança nova, quando pontos de apoio são suprimidos ou aplicados bruscamente.

Ódio e Alegria que se manifestam pantonimicamente por imitação, com as mesmas expressões faciais e com os mesmos movimentos tanto no pânico coletivo [,] como no aplauso, têm²⁰¹ origem

¹⁹⁹ No original, lê-se: “esquizofrenia”.

²⁰⁰ No original, lê-se: “balbuceio”.

²⁰¹ No original, lê-se: “tem”.

nas atitudes isoladas de Medo no período esquizofrênico²⁰² de Defesa Passiva.

As reações dos estímulos de Medo e Ódio estão na base de toda a imitação. A imitação coletiva<,> torna-se uma repetição em cadeia do Medo e do Ódio, tendo como forma reversiva o Medo. O Ódio torna-se desta maneira a solda psicológica da sociedade e aparece com o advento da imitação [,] que é um fenômeno coletivo. Cultura significa repetição e imitação pelo Ódio. Moral e consciência são produtos adquiridos pela imitação. O homem moral é aquele que imita o chefe ou os preceitos do chefe abstrato estabelecidos na sociedade. O homem consciente é aquele que tem capacidade e habilidade de repetição. A imitação da moda ou a adoção de um modelo-prestígio, um fenômeno sempre coletivo e gregário, é também proveniente do medo e da depreciação pelo ataque e do ódio para a luta que tem o depreciado [por] se encontrar em situação inferior.

O pânico isolado individual e sem imitação, contrastando com o pânico coletivo com imitação, aparece como sentimento de Medo, primeiro na repetição do som estridente extra-humano e [,] posteriormente [,] passa para a tempestade de movimentos. O som se encontra antes do movimento. O primeiro grito alto da criança repete um estímulo idêntico e precede os movimentos tempestuosos.

Entre os estímulos que produzem insegurança e que provocam o aparecimento do Chefe a ser imitado no momento do pânico coletivo, o som agudo estridente e curto é o mais importante e possivelmente o mais antigo.

XXVII – O homem e a sua alma

O conceito de alma é derivado do Ódio. Os homens começam a ter alma somente no momento em que o Ódio aparece, isto é, no momento em que o homem descobre a semelhança existente entre a sua imagem e a imagem do próximo. Antes desta Descoberta o homem não tinha Alma e por desconhecer a semelhança com o próximo não o imitava e não o odiava. A imitação do próximo, uma manifestação de autodefesa e de agressividade, marca o início da formação de uma imagem igual à imagem do homem e que o representaria em

²⁰² No original, lê-se: “esquisofrênico”.

todas as circunstâncias. Esta imagem²⁰³ é a consequência do homem reproduzir em espelho os mesmos gestos e as mesmas vocalizações do adversário para não se encontrar em situação de inferioridade e poder enfrentá-lo com as mesmas armas e destruí-lo. Tão bela manifestação de Ódio marca o início do conceito de Alma [,] que é também o início dos laços gregários que conduzirão ao Homo Socius.

O fato etnográfico da Alma ter a mesma forma do homem e de ser ela uma *doublage* do homem ou mesmo um monumento ao homem coloca o seu início no momento pantomímico em que o homem descobre as características do seu próprio corpo, isto é, no início do período de Defesa Agressiva.

O conceito de Alma [,] proveniente de exercício da imitação, guiou o homem rumo à criação do seu mundo artístico através dos monumentos que eram pantomimas paradas para memorizar os seus feitos <e> [,] como faria] posteriormente através dos ideogramas²⁰⁴ e hieróglifos²⁰⁵ e <a> [da] escrita. Foi o conceito de Alma-monumento que levou o homem a aprender a escrever e [,] por conseguinte [,] o capacitou a transmitir os seus feitos silenciosamente a distância e sem uma representação teatral visual.

O aparecimento da Alma é um indício desse futuro silêncio na transmissão dos feitos pela escrita. Imagem que se desloca com uma pose fixa conservando o seu todo imóvel, a Alma raramente fala, e quando o faz é por intermédio de outros. O aspecto silencioso da Alma tem raízes profundas e [,] como veremos mais adiante [,] se prende à mudança do apetite no homem.

Por ser o conceito de Alma uma imagem do homem, a noção de Alma só poderia surgir da descoberta dessa imagem e conteria na sua essência os característicos do homem na época da descoberta. Por conseguinte [,] a Alma não abrange toda a evolução do homem [,] mas apenas uma pequena parte desta evolução: é ela uma condensação de um período recente que se inicia com o advento do Ódio.

A ideia generalizada de que o homem tinha medo da morte é falsa e [,] por conseguinte [,] é falsa também a ideia de que a noção de alma surge do medo da morte. O conceito de Alma é um fenômeno pantomímico de imitação gerado simultaneamente com o Ódio. As

²⁰³ Excluída a repetição: <mem e que o representaria em todas as circunstâncias>, deslocada para esta nota para facilitar a leitura.

²⁰⁴ No original, lê-se: “ideógrafos”.

²⁰⁵ No original, lê-se: “hieróglifos”.

manifestações de medo da morte são posteriores à criação da imagem da alma. Este medo deve ser rotulado mais como um receio de perder um companheiro, pois o homem [,] em pleno período do Ódio e já um animal gregário [,] receava ficar só.

Na criança o medo se desabrocha entre sete meses e dois anos, permanecendo posteriormente como resíduo. Da idade de zero a sete meses, a criança não experimenta sensação de medo.

Nem a criança, nem o alienado, nem o primitivo – pós-tipos²⁰⁶ do homem do Começo – receiam a morte; todos se atiram à luta desbragadamente e ferozmente ao entrar no período do Ódio.

A gesticulação e a mímica destes elementos visam proteger o aparelho digestivo e se ligam à proteção e satisfação da ponta do aparelho digestivo que é o rosto. A função básica, muscular e fisiológica do rosto é a de ingerir alimentos. O próprio beijo do adulto e a sucção do dedo pela criança é aquilo que resta de uma época em que o homem devorava o seu semelhante e chupava o seu sangue, resíduos ainda largamente aplicados sobre a mulher que continua ainda sendo o seu adversário de luta de Sexos.

Sendo a alma a função direta de um processo de imitação [,] tendo como consequência a elaboração de uma imagem igual à²⁰⁷ imagem do homem, ela só poderia aparecer no momento em que as condições sensoriais e anímicas do homem o permitissem. Jamais poderia essa elaboração se processar durante um período de Medo, pois a emoção do meio em virtude da retração e do isolamento provocados no indivíduo tornava difícil e quase impossível a imitação, deste modo impedindo o aparecimento da imagem-alma.

A emoção de Medo [,] consignada a um período determinado [,] fixava limites e fronteiras no comportamento do homem [e] esse comportamento não podia se alterar sem que se alterassem também a força básica emotiva. Havia necessidade de um motivo fundamental preponderante para alterar todo o comportamento do homem e para promover a transição do Medo para o Ódio e permitir a elaboração da imagem da alma.

O motivo preponderante é traçado e indicado pelo próprio comportamento do homem. Dá-se uma modificação no apetite do homem e esta modificação é marcada pelo proferimento de consoantes como manifestação de proteção ao aparelho digestivo. Ao entrar no

²⁰⁶ No original, lê-se: “post-tipos”.

²⁰⁷ No original, lê-se: “a”.

período de Defesa Agressiva e [,] por conseguinte [,] ao entrar em contato com o seu semelhante recém-descoberto, o homem que até então permanecera de boca aberta proferindo o Monólogo da Fome, passa a fechar a boca e a proferir consoantes em proteção ao aparelho digestivo²⁰⁸ que se encontrava em perigo e passa a proferir Diálogos com o seu adversário. O primeiro gesto do homem de boca aberta, frente ao seu adversário e em adiantado estado de Ódio ao descobrir a sua²⁰⁹ imagem, é o de fechar a boca pronunciando a primeira consoante e protegendo a entrada do aparelho digestivo. Ambos se encontravam de boca aberta, um ponto pantomímico de igualdade, e ambos protegem o aparelho digestivo ao mesmo tempo pelo fechamento da boca e ambos pronunciam simultaneamente a primeira consoante. Há uma mudança no apetite. Alguma coisa importante acontecera com o tubo digestivo do homem cuja abertura ingerente [-] a boca [-] se encontra obstruída. Os sons emitidos por esse órgão se alteram.

A consoante é o som característico que acompanha a formação da Alma. O aparecimento das consoantes como manifestação de novo apetite proveniente do Ódio incitado pela elaboração da imagem dá ao conceito de Alma uma feição de silêncio. Um silêncio produto de um novo apetite e da proteção outorgada ao aparelho digestivo.

XXVIII – A dupla personalidade

A noção de Dupla Personalidade proveniente de um ser formado por duas imagens, cada uma com emoções diferentes, as duas representando a mesma pessoa, é um produto do processo de imitação do homem pelo homem e [,] consequentemente [,] só teria surgido com o início desse processo de imitação. Por conseguinte [,] a Dupla Personalidade só aparece com a descoberta da imagem e com o início do Diálogo. Antes do processo de imitação não havia Dupla Personalidade. Durante todo o período esquizofrênico²¹⁰ de Defesa Passiva o homem não tinha Dupla Personalidade porque não havia imitação. O ser se desdobra em Personalidade e Dupla Personalidade somente no início do Ódio. As imagens de que se compõe o ser com Dupla Personalidade são imagens que possuem características bem marcadas e se apresentam uma em oposição à outra, se apresentam em estado

²⁰⁸ No original, lê-se: “digeestivo”.

²⁰⁹ No original, lê-se: “suma”.

²¹⁰ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

de luta e Ódio. As imagens de que se compõe o ser com Dupla Personalidade são imagens que possuem característicos bem marcados e se apresentam uma em oposição à outra, se apresentam em estado de luta e Ódio. Uma das imagens do ser com Dupla Personalidade, a imagem imitada e repetida, é a imagem gerada no início do Ódio e da Defesa Agressiva [,] que é o início da imitação.

Conquanto a Dupla Personalidade tenha sido formada no início do período do Ódio [,] <e> existe [,] como consequência, um novo comportamento no homem, o seu conteúdo exhibe a vida do período anterior do Medo e contém os atributos do Sonho, da Solidão e do mundo tenebroso do início do Crime. A Dupla Personalidade só aparece como consequência antagônica da formação da personalidade no início do Ódio. Ela se encontra em forma latente e é despertada pela Personalidade em ação.

Examinando o conteúdo de cada uma das imagens do ser com Dupla Personalidade [,] encontramos que uma das imagens contém o tenebroso e silencioso mundo do início do Crime e do Sonho personificado no período esquizofrênico²¹¹ de Defesa Passiva [,] enquanto que a outra imagem contém o comportamento do homem perante a sociedade que o contorna, isto é, uma atitude do mundo gregário [,] que só poderia ter aparecido quando o homem entra em contato com os seus pares no início²¹² da imitação e do Ódio do período de Defesa Agressiva.

Portanto [,] cada uma das personalidades representa um certo período distinto na evolução do homem e[,] consequentemente[,] cada uma dessas personalidades representa uma fase na formação emotiva do homem, o que mostra que a formação emotiva do homem se processou por períodos distintos e diversos²¹³ [-] o homem aparecendo em certa época somente com uma parte das emoções por ele hoje conhecidas, a outra parte das emoções surgindo posteriormente como consequência de certos acontecimentos.

Esses acontecimentos importantes que provocaram a eclosão de novas emoções com um novo comportamento e o aparecimento sucessivo, uma após a outra, das imagens da Personalidade e da Dupla Personalidade, são a satisfação da Fome e a satisfação do Frio, consequências da Descoberta da Imagem e do início do Ódio, ambos apontando para o início gregário do Homo-Socius. O Homo-Socius é

²¹¹ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

²¹² No original, lê-se: “inici”.

²¹³ No original, lê-se: “diverso”.

um produto da fome; é uma instituição para impedir a recorrência da fome.

A Fome e o Frio proveniente da fome²¹⁴<> teriam continuado se não houvesse acontecido a Descoberta da Imagem do Semelhante e o início do Ódio. Observa-se que a sensação de frio encontra-se de certo modo ligada à fome [,] quando a falta de alimento e a fome provocam uma sensação de frio no organismo, idêntica à baixa temperatura exterior. Uma correção da temperatura do corpo [,] ou por meio de alimentos ou por meio de agasalhos, faz cessar as reações de protesto do organismo.

Esta interrupção nas reações de protesto de um organismo submetido a um estado estimulante de frio e de fome é observada com frequência na criança. A criança recém-nascida para de chorar quando envolvida em panos quentes.

O dramático aparecimento da Dupla Personalidade no espetáculo²¹⁵ diário do indivíduo é considerado a primeira fase da loucura futura, do desequilíbrio e da loucura a vir, desequilíbrio em relação ao homem gregário, mesmo porque o material emotivo apresentado pela Dupla Personalidade seria um material pertencente ao período esquizofrênico²¹⁶ da Defesa Passiva.

A Dupla Personalidade é a parte sonhadora, lírica, criminosa do indivíduo. Na maioria dos homens essa Dupla Personalidade não se manifesta. É um material proveniente de um mundo longínquo do Medo quando os homens não tinham alma e se associavam temerosos com a vida vegetal e a de um mundo mais antigo ainda onde os homens não tinham medo.

A Dupla Personalidade oferece à Personalidade do homem gregário: força viril, solidão, crime, potência sobre todas as coisas, atributos telúricos da vida e poderes cobiçados. Oferece [,] enfim [,] aquilo que fez Nietzsche exclamar: “Eu acreditava que a sombra do homem fosse a sua vaidade”.

Os desejos secretos do homem que exerce a rotina diária pertencem aos domínios da Dupla Personalidade. Geralmente a obra do artista é um produto da sua Dupla Personalidade [,] a menos que seja uma mera imitação de outros e um produto do Ódio. A imagem que orienta a obra do artista é anterior ao período de Ódio e de imitação; é a imagem do período do Sonho e do início do Crime.

²¹⁴ Eliminação da repetição: “A Fome e o Frio provenientes da”.

²¹⁵ No original, lê-se: “espetácul”.

²¹⁶ No original, lê-se: esquizofrênico”.

A Solidão é o meio ambiente apropriado ao cultivo e manutenção da Dupla Personalidade; sem dúvida [,] são os restos da solidão do mundo esquecido e povoado do Começo. Musset²¹⁷ e Maupassant²¹⁸

²¹⁷ **Alfred Louis Charles de Musset** (Paris, 11 de dezembro de 1810 — Paris, 2 de maio de 1857) foi um poeta, romancista e dramaturgo francês do século XIX, um dos expoentes mais conhecidos do romantismo francês, com Hugo, Lamartine e Vigny (BENJAMIN, 2003, v. IV, p. 82). Citado por Benjamin em “Paris do Segundo Império em Baudelaire” (p. 39, 58) e em outros textos do mesmo volume das obras escolhidas, como “Central Park” (p. 168) e “Alguns temas em Baudelaire” (p. 318), bem como em “Surrealismo” (1999, v. II, p. 220). O pai de Alfred de Musset, Victor de Musset-Pathay, era escritor e cultivava os estudos históricos, considerava-se um defensor da memória de J.-J. Rousseau, do qual publicou uma extensa biografia e cuja obra editou. O irmão mais velho, Paul (1804-1880), escreve um grande número de novelas e romances, que foram apreciados pela sobriedade da escrita. Alfred Musset publica em 1830 os *Contos da Espanha e da Itália* (*Contes d’Espagne et d’Italie*), claramente insubordinando-se aos preceitos de Boileau no uso do alexandrino e na mescla de gêneros. Depois do sucesso de seu primeiro volume de versos, os jornais e revistas passaram a publicá-lo com frequência; ele inicia uma série de artigos no *Temps*, sob a rubrica *Revue fantastique* e publicou na *Revue de Paris* novos poemas, dentre os quais se destaca *Os pensamentos secretos do cavaleiro francês Rafael* (*Les secretes pensées de Raphaël gentilhomme français*). Musset também publicou as obras *Noite de maio* (*Nuit de mai*, 1835), *Noite de dezembro* (*Nuit de décembre*, 1835), *Noite de agosto* (*Nuit d’août*, 1835) e *Noite de outubro* (*Nuit d’octobre*, 1837), consideradas as obras mais representativas do romantismo francês, *Carta a Lamartine* (*Lettre à Lamartine*, 1836) e *Lembrança* (*Souvenir*, 1841) (ENCICLOPÉDIA ITALIANA, v. XXIV, 1934, p. 156-158).

²¹⁸ **Henry René Albert Guy de Maupassant** (5 de Agosto de 1850, Tourville-sur-Arques - 6 de Julho de 1893, Paris) foi um escritor e poeta francês com predileção para situações psicológicas e de crítica social com técnica naturalista. Walter Benjamin cita “La nuit cauchemere” (“O pesadelo”, de *Contos do dia e da noite* (*Contes du jour et de la nuit*, 1885) desse autor no texto “Troca com Theodor W. Adorno” (2002, v. III p. 61). Maupassant era amigo de Gustave Flaubert, que lhe ensinou o gosto pelo estilo concreto, exato, tornando-se o exemplo do mais puro ascetismo literário. Maupassant publica em 1880 *Bola de sebo* (*Boule de suif*), na antologia *Noitadas em Médan* (*Les soirées de Médan*), com seis histórias de escritores naturalistas, como Zola, Maupassant, Huysmans, Alexis, Céard, Henrique. O mais importante de sua obra é publicado entre os anos de 1880 e 1890; em 1880 publica um volume de poesia intitulado *Os vermes* (*Des vers*), sobre o amor à natureza e o sentimento de morte, depois publica os romances que o tornaram reconhecido tais como: *A casa dos Tellier* (*La Maison Tellier*, 1881), *Senhorita Fifi* (*Mademoiselle Fifi*) e *Contos do pica-*

apresentam a Solidão como sendo a própria Dupla Personalidade. A Dupla Personalidade se associa à imagem do chefe que é gerada por um processo de imitação. As noções de Dupla Personalidade aparecem após o conceito de chefe ou caudilho. A dupla personalidade do indivíduo é a personalidade telúrica do chefe que é imitada ou do chefe abstrato, é a faceta poderosa do indivíduo que aparece para contrabalancear sua personalidade normal. Por sua vez[,] a personalidade do chefe é uma com características oníricas, o chefe era o homem mau surgindo das profundezas da raça e do grupo, que possuía o dom de adivinhar, era um homem primitivo, um homem do Começo, um inspirado nas forças telúricas capaz de oferecer estabilidade²¹⁹ ao grupo. Isto faz com que a Dupla Personalidade seja localizada como imagem do Começo. É a vida experimentada pela Dupla Personalidade do homem<,> a que realmente interessa.

XXIX – A dupla personalidade e a alma

O advento do importante fenômeno do Chefe, uma provocação do Ódio, marca o advento da formação de um modelo cuja Personalidade é a ser repetida e imitada; marca a formação de uma Dupla Personalidade com os característicos do Chefe, característicos cobiçados, <a> este modelo será a Alma dos elementos do grupo. Com o início do espírito coletivo consequente do Ódio a Alma [,] que é uma formação do Ódio [,] torna-se também um fenômeno coletivo. Todos os elementos do grupo têm²²⁰ a mesma alma coletiva que é a imagem do Chefe; uma imagem telúrica com raízes profundas no mundo vegetal.

Esta importante imagem do chefe se encontra localizada em todas as iconografias e em todas as lendas da criação do homem. Etnograficamente o chefe supremo que é o criador²²¹, produz o homem que é a sua própria imagem e o trata como o seu inimigo, aplicando a ele o Ódio que tão bem marca o fenômeno da Descoberta da Imagem. Todas as criações do homem conhecidas são caracterizadas pelo Ódio entre o Criador e o homem. Etnograficamente o homem inicia a sua vida no período do Ódio, desconhecendo completamente todo o período anterior do Medo; assim apontam todas as lendas da Criação do

pau (*Contes de la bécasse*, 1883), *Luar* (*Clair de lune*) e *As irmãs Rondoli* (*Les soeurs Rondoli*) (VALERI, 1950, p. 607-608).

²¹⁹ No original, lê-se: “estabilidade”.

²²⁰ No original, lê-se: “tem”.

²²¹ No original, lê-se: “creador”.

homem. Contudo [,] nas lendas da Criação dos deuses são encontrados vestígios do antigo período do Medo.

O uso da imagem do chefe como alma do grupo-elemento permanece enquanto o grupo-elemento imita o Chefe e os atributos do Chefe abstrato.

Quando Dionísio em frente ao espelho cria o mundo à sua própria imagem [,] ele exhibe o fenômeno de Descoberta da Imagem e se comporta como Narciso e elabora para o mundo uma fórmula de progresso e de Ódio. Narciso, Dionísio, o Adão neoplatônico e gnóstico e outros são os mesmos fenômenos.

É curioso e esclarecedor este fato lendário do homem só iniciar a sua existência quando ele se apresenta como uma reprodução de uma imagem igual à do Criador e isto somente no momento em que existe o Ódio, não aparecendo etnograficamente em todo o período anterior. Este mito-etnografia do Começo do Homem é sem dúvida um resíduo de acontecimentos reais que se processaram pelo mecanismo por mim exposto nas minhas teorias de imitação e é uma demonstração bem certa de que a Descoberta da Imagem se deu a um certo momento e que esta Descoberta se opera simultaneamente com a eleição de um Chefe-modelo. Todo este²²² mito-etnografia do Criador confirma a minha teoria sobre a Descoberta da Imagem.

As noções de alma coletiva identificam e se confundem com a pessoa do Criador que se torna um modelo-prestígio para a imitação.

Por sua vez, sendo o criador o detentor dos principais atributos telúricos provenientes do período anterior à criação etnográfica do homem, o período do Medo, é ele o expoente exato da Dupla Personalidade do homem e [,] por conseguinte [,] é uma representação da alma do homem. A Dupla Personalidade é a alma do homem.

A extensão do tempo entre a criação etnográfica do homem e a Criação ou início de fato representa o período esquizofrênico²²³ do Medo e mais um período que antecedeu ao medo e que seria um período dos homens sem medo.

A tendência que tem o homem de só aceitar a ideia de um Criador repetindo a sua imagem no homem mostra a maneira forte pela qual o processo de imitação influenciou toda a vida do homem [,] a ponto dele só conceber um Criador situado na mesma posição zoológica da sua pessoa, isto é, um ser ao qual ele terá possibilidades de enfrentar em

²²² No original, lê-se: “Toda esta”.

²²³ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

fúria e exibir Ódio, imitando-o e mostrando quão recente é esta escolha do Criador, um criador que não exhibe na sua imagem nenhum sintoma de evolução [,] mas se apresenta em aspecto como o homem de hoje.

As ligações existentes <entre as noções existentes> entre as noções de alma e a imagem são percebidas entre os povos primitivos por meio da linguagem antiga. Entre os Abipones²²⁴ a palavra *Loakal* significa ao mesmo tempo: sombra, alma, imagem e eco²²⁵. Percebemos a maneira pela qual a palavra Imagem é um desdobramento de duas imagens ou de dois sons na forma de eco e percebemos a ligação que existe entre essa dualidade e a Dupla Personalidade. Para o selvagem [,] as apresentações da sombra, da imagem no espelho, da imagem na água e do retrato são representações da alma.

O folclore apresenta a Dupla Personalidade que é a alma com a natureza de um poder viril; perder a alma, para o primitivo, era o mesmo que perder o poder viril, ou<,> seria<,> o mesmo que perder uma potência igual à do semelhante que é o inimigo, produzindo-se assim um sério atentado aos sentimentos de gregarismo que são um produto do semelhante. A proteção que o primitivo vinculava à imagem refletida na água é a mesma proteção à²²⁶ alma e é a mesma proteção ao semelhante.

²²⁴ No original, lê-se: “Abipons”.

²²⁵ Segundo o missionário Martin Dobrizhoffer, autor de *Uma consideração sobre os Abipones*, um povo equestre do Paraguai (1822), *Loakal* tem o sentido semelhante ao de *imago* no latim - que é utilizado para designar, também, o eco. Dessa maneira, a relação do eco com a voz não é distinta da que se estabelece entre a figura e o ser que se representa. Contudo, a figura, assim como a palavra, não somente designa o ser, como possui o mesmo valor que ele próprio. Por essa razão, Frazer esclarece em o *Ramo de ouro* (citando, inclusive o caso dos Abipones a partir de Dobrizhoffer) que os nomes dos mortos são extintos do vocabulário de alguns povos, ainda que designem também outros objetos, animais ou vegetais, como vimos em “O templo, o nome”, no capítulo “A origem e a biblioteca” do primeiro volume desta tese.

Edgar Wind também escreve em um pequeno ensaio sobre o culto às ruínas algo semelhante ao que o missionário Martin Dobrizhoffer afirma sobre a equivalência entre imagem e eco. Wind trata da peça *A duquesa de Malfi* (1612-1613) do escritor inglês John Webster (1580-1634), para quem a paixão pelo eco e a pelas ruínas seriam equivalentes na corte elisabetana, na medida em que ambas representam uma sorte de duração fantasmática do passado: “What ruin is to the sense of sight, the echo is to the sense of hearing: a faint reflection of the past. A ruin ‘lives’ as long as it yields an echo. Only when the stone has lost that power is the death of the building complete” (WIND, 1937 b, p. 259).

²²⁶ No original, lê-se: “a”.

A destruição pelas feras e monstros aquáticos da imagem refletida não somente é a destruição da alma e de sua Dupla Personalidade [,] mas também é a destruição do seu igual e do seu semelhante [,] do seu companheiro e de uma parte da sua própria pessoa.

Esse semelhante era escasso e disperso num passado antigo e a necessidade de protegê-lo era grande. Quanto mais remota a posição do homem [,] tanto maior era essa necessidade de proteção ao semelhante ou à sua alma. As noções de alma seriam mais intensas nos períodos agudos de Ódio. Possivelmente as noções de alma e Dupla Personalidade seriam mais intensas no começo da formação da imagem do que agora porque no começo a imagem e a personalidade eram débeis e fracas e teriam mais necessidade de proteção do que agora.

O costume de considerar a imagem no espelho como uma reprodução da alma e o hábito de cobrir os espelhos com panos na casa de um morto a fim de impedir que a alma do morto permaneça²²⁷ na casa<,> mostram²²⁸ o poder viril da imagem e da Dupla Personalidade.

XXX – Nas fronteiras do bem e do mal

A coisa mais enfática sobre o conceito de Bem e de Mal é a semelhança existente entre os conteúdos do Bem e do Mal e [,] respectivamente [,] os conteúdos da Personalidade e da Dupla Personalidade e é também o fato preponderante consequente<,> do Bem se originar da Personalidade e o Mal da Dupla Personalidade.

O Bem e o Mal aparecem, pois, como consequências de dois comportamentos do homem: um o atual, posterior à Descoberta da Imagem, o outro, antigo, pertencente ao período do Medo que se encontra antes do início da imitação.

O Bem surgindo com a Descoberta da Imagem do Semelhante é um produto do Ódio que provoca o início da formação da alma ou a formação da Dupla Personalidade e do conceito do Mal. É esse instinto gregário do Bem que provoca o aparecimento em cena aberta do conceito de Mal proveniente do passado imediatamente anterior.

O Mal é despertado para combater e destruir o Bem, dando novo vigor ao homem, mesmo porque o Bem sendo um modelo-prestígio aceito para a imitação e repetição, torna-se um reflexo condicionado e consequentemente

²²⁷ No original, lê-se: “premanesse”.

²²⁸ No original, lê-se: “mostra”.

estabiliza o homem não o conduzindo a nenhum lugar mas, pelo contrário, firmando o conceito de “homem sem rumo”, homem a caminho da eternidade pela repetição.

Sendo o Bem uma aplicação sobre um semelhante, é claro que o Bem só poderia ser o produto dos primeiros contatos do homem [com] o seu semelhante, um produto do Ódio, da luta e da Defesa agressiva, um produto essencialmente gregário e social. Nunca o Bem poderia existir num período de isolamento, de disfarce, de solidão e de Fome, como acontece no período de Defesa Passiva. O isolamento, a solidão, o medo e o disfarce, condições que produziram o Monólogo da Fome composto das primeiras vogais e que é o início da linguagem, são condições eu provocaram o advento do Mal e a formação da Dupla Personalidade ou da Alma do homem.

Sendo o Bem uma função da imitação e da luta proveniente do contato com o semelhante e[,] por conseguinte[,] sendo que o Bem só pode existir dentro de um mundo gregário, um mundo de contato do homem com os seus pares, um mundo do Ódio, conclui-se que fazer o Bem é aceitar e executar o comportamento imposto pelo Chefe que é o principal produto do mundo gregário. A imitação ao Chefe ou às ideias abstratas que formam uma dominante que é o chefe leva ao conceito de Homo Socius²²⁹, um ser com um comportamento estereotipado [,] que pela sua natureza se transforma em reflexos condicionados.

A personalidade do homem formada após a Descoberta da Imagem e uma manifestação do Bem quando bem marcada, é constituída por reflexos condicionados que se repetem e formam a rotina diária do comportamento do homem e dos seus conhecimentos. Aparecendo o Bem somente com o início do Ódio da Descoberta da Imagem é ele uma consequência da satisfação e da mudança do apetite no homem, é uma consequência da situação de Fome alterada e da tentativa de eliminar a Fome pela luta, pelo Ódio e pelo gregarismo.

O antigo fato etnográfico do homem comer o seu Chefe supremo e o seu criador [,] e isto quando se encontra em estado de Bem[,] é uma demonstração da influência do apetite na formação do conceito de Bem e esta influência do apetite se processa como manifestação social e gregária.

O conceito de Mal se encontra localizado em pleno período da Fome, período de solução, de retração e de insatisfação, antes do homem ter contato com o seu semelhante pela Descoberta da Imagem e antes de

²²⁹ No original, lê-se: “Homo-socius”.

ter o seu apetite alterado pela satisfação. O Medo e a esquizofrenia se apresentam correlatos com o estômago vazio. A ministração de alimentos a um homem com medo<, > diminui a sensação do medo e talvez isso explique o hábito antigo de fornecer alimentos aos mortos, hábito este que teria como intenção básica eliminar a sensação de medo e fome em que se encontra a alma, impedindo desta maneira que a mesma praticasse atos de terrorismo sobre os vivos.

Certos povos, tais como os das ilhas Fidji e os do Greenland, concedem duas almas a uma só pessoa. Uma é alma tenebrosa e má que vai para o inferno e que naturalmente se identifica com a paranoia latente e com as predisposições patológicas pertencentes ao mundo do Começo, predisposições²³⁰ que eram comuns²³¹ a todos [,] e a outra alma uma imagem límpida e pura, a imagem refletida na água e que seria uma personalidade evoluída. A concepção desses povos se traduz em Dupla Personalidade que é o mundo do Mal e do Medo e Personalidade que é o mundo do Bem e do Ódio.

O conceito de Aristóteles sobre a alma, mostrando um fenômeno evolutivo da alma vegetal para a alma animal e em seguida para alma racional, na realidade se resume em duas entidades: uma vegetal e a outra animal, pois Aristóteles concedia raciocínio aos animais.

Aristóteles insinuava [,] assim [,] duas imagens que se apresentavam uma depois da outra: a alma vegetal que se identifica com o Mal e a Dupla Personalidade, uma representação do período do Medo onde o homem se refugiava na Defesa Passiva disfarçado em vegetal [,] e a alma animal que se identifica com a Personalidade e com o Bem, uma representação na qual o homem aparece em contato gregário com o semelhante e em estado de Ódio.

O refúgio do homem, o seu esconderijo e o seu disfarce eram o vegetal e a terra. Ao abandonar o seu esconderijo e o seu disfarce, movido pela Fome, e ao perceber a imagem do semelhante o homem altera a sua linguagem e altera o seu apetite pela satisfação, criando a sensação de Bem. Ele deixa de proferir vogais e passa a proferir consoantes.

²³⁰ No original, lê-se: “predisposição”.

²³¹ No original, lê-se: “comum”.

XXXI – Nas portas do país do sonho

A apreciação pelo homem da sua própria imagem por meio de meditação e carícia<, > constitui [,] após a Descoberta da Imagem e o início do Ódio, o fenômeno psicológico mais marcante da sua existência de começo²³².

O Ódio despertado pela descoberta do semelhante teria marcado a dinâmica da luta como sendo uma manifestação de carícias aplicadas sobre a Imagem do Semelhante ou verdadeiramente sobre a própria imagem do homem.

Semelhante manifestação de carícias conduzia a um fenômeno-tipo denominado Narcisismo, fenômeno este que, por ser importante e biologicamente fundamental, se perpetuaria em todos os tempos até hoje.

As carícias-luta se processam e atuam sobre seres equipotenciais [,] ou melhor, sobre seres com capacidade de devolver ou reproduzir os mesmos movimentos do ser²³³ atuante e[,] por conseguinte, seres do mesmo sexo.

O fato da aplicação das carícias-luta se processar sobre um indivíduo do mesmo sexo²³⁴ ou sobre um semelhante equipotencial<, > conduz ao fenômeno generalizado denominado homossexualismo.

A Imitação e a entrada na Luta torna-se, pois, um fenômeno homossexual e deve ser filogeneticamente localizada num período antigo, onde o fenômeno de imitação ter-se-ia originado. Este período é o período de Defesa Agressiva, cujo início é o início das atividades articuladas: a palavra, a marcha, a escrita. O homossexualismo seria, pois, um fenômeno de Regressão ontogênica e de Reversão filogênica. Ontogeneticamente, regressa à idade escolar de seis anos, onde os dois sexos se apresentam quase iguais e filogeneticamente reverte ao início do período de Defesa Agressiva situado, seria lá um milhão e meio de anos atrás²³⁵, momento teórico em que o homem começa a ser Homo Faber.

Todos os casos de homossexualismo indicam uma preocupação intensa<, > com a opinião alheia sobre a sua pessoa. Isto é: a importância da sua imagem social, altamente exagerada é mórbida, conduz o homossexual ao narcisismo. O homossexual procura sempre criar uma Dupla Personalidade durante a evolução da sua organização psíquica mórbida e com frequência essa Dupla Personalidade é representada pela

²³² No original, lê-se: “começo”.

²³³ No original, lê-se: “sôr”.

²³⁴ No original, lê-se: “sexa”.

²³⁵ No original, lê-se: “atraz”.

*entourage*²³⁶ que funciona com um adversário natural, como um inimigo e como um semelhante. Esta criação de Dupla Personalidade é um fato importante porque situa o início do homossexualismo no início da formação da Dupla Personalidade, isto é, no momento em que se opera a Descoberta da Imagem, no início do Ódio e da Luta e no momento em que o homem se torna um animal gregário.

Contudo, esta Dupla Personalidade gerada no fim do período do Medo e logo após a extinção do Monólogo da Fome, gerada com o início do Diálogo e das consoantes, é em si a primeira apresentação da Alma do homem.

O conceito de alma, um desejo de perpetuar a personalidade, prodigalizada com cuidados esmerados e tratos delicados, é uma manifestação homossexual.

A noção de alma que se desprende do corpo, um desejo existente em todas as épocas, após o início da Defesa Agressiva, é apenas a noção de um ser privilegiadamente purificado, o próprio homem[,] e que aparece evoluído no fim da vida, pronto para rumar para o País dos Sonhos, que é aquele mesmo País dos Sonhos teorizado por Homero. O ambiente<, > [e] o nível de vida oferecidos pelo País dos Sonhos são anormais e os próprios habitantes do País dos Sonhos são também anormais. Os anjos se apresentam como seres sem sexo e seriam o produto final do homossexualismo.

A alma pura, que na etnografia aparece como a imagem refletida na água, conquanto evoluída, é uma coisa anormal, um fenômeno narcisista, no qual o homem acaricia a sua própria imagem como uma coisa sexualmente desejável e se apresenta como um fenômeno homossexual ou uma volta a um período infantil, no qual não há quase diferença entre os dois sexos. A alma pura do país dos sonhos é uma entidade homossexual. O período da alma pura e sem sexo seria representativo de um estado Púbere da humanidade. Quando Narcisus considerava a sua imagem na água como sendo uma reprodução da sua irmã que com ele muito se parecia, ele reproduzia um período Púbere da humanidade e reproduzia o desejo homossexual que tem o homem de possuir uma alma. O Narcisus²³⁷ hermafrodita, encontrado na lenda

²³⁶ No original, lê-se: “entourage”.

²³⁷ No original, lê-se “Narcisus” para a primeira ocorrência e “Narciso” para a segunda. Optei por padronizar as duas ocorrências privilegiando a primeira grafia, já que o autor costumava optar pela denominação latina dos mitos (é o caso de Prometeus, de *A moda e o novo homem*).

grega, seria ainda assim uma expressão desse desejo de autossuficiência e de uma situação social encontrada no País dos Sonhos.

Há por toda parte, na literatura e nas observações psicológicas, uma associação bem definida entre os conceitos de Alma, de Dupla Personalidade e de homossexualismo, Dostoievski, no seu conto sobre a Dupla Personalidade, apresenta esta como um homossexual.

É, pois, pelo processo de imitação e de Ódio, que a Dupla Personalidade e a alma são formadas²³⁸ no fim do período de Defesa Passiva. A imitação e o efeito de espelho afetam profundamente o homem, tornando-o um animal essencialmente narcisista.

Observa-se, a esse propósito, que, na Imitação de Cristo, a alma abdica a todas as suas predileções e característicos sexuais e se transforma em coisa neutra e sem sexo definido.

XXXII – Ainda nas portas do país do sonho

As noções d’Alma e a constituição de um País de Sonho adequado a receber essa alma e a proporcionar à mesma uma vida diferente da vida anterior à morte são fenômenos que tiveram início a um momento definido na evolução do homem e que foram provocados por acontecimentos não usuais e preponderantes da vida.

O acontecimento usual era o estado permanente de Fome em que se encontrava o homem no Começo e o acontecimento não-usual seria uma modificação desse estado de Fome que ter-se-ia dado no momento em que ele aparece em luta com o Semelhante, momento em que a imagem do semblante é descoberta e no qual o homem torna-se um animal gregário e adota um estado de Ódio.

Os sintomas desse estado solitário de fome são observados ainda hoje, como resíduos, no Balbucio²³⁹ da criança, balbucio²⁴⁰ este que se processa no estado permanente de fome da criança e antes da criança perceber a presença ou descobrir a imagem de seus pares e em pleno período de medo da criança [,] o que corresponde ao estado de coisas existente no período de Medo da humanidade quando o homem solitário e sem contato com o semelhante balbuciava o Monólogo da Fome.

²³⁸ No original, lê-se: “formados”.

²³⁹ No original, lê-se: “balbuceio”.

²⁴⁰ Idem.

A criação dessa Alma e a constituição desse País de Sonho acarretariam a formação de tendências dirigidas no sentido homossexual, tendências que eram medidas de proteção e carícias sobre a imagem do semelhante recém descoberta.

Este momento definido na evolução do homem, representado pela interrupção e fim do Monólogo da Fome, pelo início da dinâmica articulada, pelo início do Diálogo e conseqüentemente o início da imitação e da mímica do advento da luta, do Ódio e do homem gregário, é o momento preciso em que surgem as manifestações homossexuais do homem e os cuidados e tratos que conduzem²⁴¹ ao narcisismo.

Os cuidados e tratos narcisistas se aplicam de especial maneira sobre o rosto que é a ponta do aparelho digestivo e que contém a abertura adequada à ingestão de alimentos da boca.

Os cuidados e preparos aplicados sobre a ponta do aparelho digestivo são²⁴² uma manifestação da importância que possui o aparelho digestivo, uma importância evoluída do seu uso e conseqüentemente da importância da sensação de fome.

As expressões do rosto, encontradas hoje na ponta do aparelho digestivo e observadas com esmero no espelho [,] são resíduos de expressões de Fome e se encontram ligadas ao fenômeno Monólogo da Fome.

A satisfação do apetite que, pelo desdobramento ou descoberta da imagem e pelo estado de luta, marca o início do Ódio e o início do conceito de Alma é também o início do homossexualismo. A primeira forma de homossexualismo é a invenção da ideia de Alma.

O momento narcisista em que o rosto, a ponta do aparelho digestivo [e] o portador das expressões de fome, é reproduzido no espelho ou na água é um momento que marca um rumo ao homossexualismo. A contemplação e a carícia desta ponta do aparelho digestivo indica pelos gestos ritualísticos um desejo de proteção e de valorização da imagem recém-descoberta. Os desejos de ter alma são, em análise mais íntima, desejos homossexuais e da supersatisfação do aparelho digestivo.

O fenômeno homossexual de desdobramento da imagem [,] que ao surgir o Ódio conduzia à noção de Alma é uma manifestação de natureza articulada idêntica à manifestação articulada da consoante e ao fenômeno da boca do homem que produz essa consoante, portanto, uma

²⁴¹ No original, lê-se: “conduzam”.

²⁴² No original, lê-se: “é”.

dinâmica de Ódio e de satisfação, um espetáculo de acolhimento ao semelhante. Os sons²⁴³ produzidos pela ponta do aparelho digestivo, a boca, são manifestações diversas de apetite que se resumem em duas categorias gerais: o Monólogo da Fome que se processou durante o período esquizofrênico de Medo e de retraimento e o Diálogo da satisfação [,] que se processa posteriormente durante o período do Ódio. A mudança de um para o outro não somente marca o aparecimento do conceito homossexual de Alma e o desenvolvimento de todas as atividades articuladas tais como a marcha, a escrita, a linguagem articulada, o gregarismo, mas também marca o desenvolvimento da psique do homem, muito bem representada pela entidade homossexual [:] a sua Alma. É somente através deste mecanismo homossexual, um produto do fim do Monólogo da Fome, que o mundo emotivo do homem se desenvolve e alcança a sua plenitude atual. O papel representado no drama da vida pela ponta do aparelho digestivo [,] o rosto, é uma [expressão] de satisfação da fome e todo o comportamento do homem, tanto durante o período solitário do Monólogo [,] como durante o período gregário do Diálogo [,] é uma dinâmica produzida pela fome e pela satisfação do apetite.

As carícias sobre a ponta do aparelho digestivo do sexo oposto [,] que conduzem ao beijo ou bem à união dos dois orifícios ingerentes do aparelho digestivo [,] são basicamente em virtude do local da aplicação, movimentos erógenos que visam produzir uma sensação de fome.

Todas as carícias aplicadas sobre a ponta do aparelho digestivo têm²⁴⁴ como fundamento a fome.

A primeira grande satisfação da fome nascida da dinâmica da imitação e do Ódio é a criação homossexual da²⁴⁵ Alma.

XXXIII – Dentro do país do sonho

Os dois interesses do homem[,], o ser vivo e o ser morto[,], se traduzem respectivamente na Personalidade e na Dupla Personalidade. A Dupla Personalidade ou a Alma só começa a aparecer no momento em que a Personalidade é criada pelo processo de imitação, no momento em que a

²⁴³ No original, lê-se: “sonos”.

²⁴⁴ No original, lê-se: “tem”.

²⁴⁵ No original, lê-se: “à”.

Personalidade inicia a sua carreira de Ódio e é neste momento que o homem se apresenta ao mundo como um necrófilo, como o grande amoroso dos cadáveres do passado.

A predisposição patológica, encontrada em todos nós em maior ou menor grau, faz com que o homem, utilizando-se desta tendência necrófila, desenterre a sua Dupla Personalidade do passado antigo e é esta sempre uma entidade apropriadamente mórbida e em virtude da sua natureza plástica (plástica por ser mórbida) é perfeitamente capaz de reproduzir por imitação os gestos do homem atual. E não pode ser de outra maneira, pois essa Dupla Personalidade mórbida antiga havia plasmado a origem de todos os gestos do homem.

Este processo de imitação da Dupla Personalidade com conseqüente criação da Alma no início do Ódio é o começo de uma necessidade homossexual que se desabrocha, se desenvolve e culmina realizando-se dentro do início de uma Idade Púbere, período que imediatamente precede à puberdade.

O homossexualismo se apresenta como uma conseqüência do narcisismo contido no fenômeno de imitação, como conseqüência do estado paranoico de supervalorização do Eu e da necessidade religiosa de criar a Dupla Personalidade (alma) para funcionar como ponto de apoio e de segurança do ser, em estado de morbidez, em viagem pela vida.

Este material mórbido trazido e apresentado pela entidade homossexual Dupla Personalidade e proveniente do período do medo, anterior ao Ódio[,] contém na sua estrutura os elementos produtores das anomalias sexuais.

As anomalias sexuais surgem, na tona da consciência como conseqüência de um estado de luta existente entre a personalidade estereotipada e a Dupla Personalidade do passado Antigo e são sintomas de um estado patológico que caracteriza esse mundo antigo.

Esse estado patológico do mundo antigo do Medo é encontrado²⁴⁶ como sobrevivências no mundo de hoje.

Krafft-Ebing^{247 248} observa que, nos casos de atraso mental, de alienação, de manifestações brutais, de epilepsia, há uma manifestação

²⁴⁶ No original, lê-se “encontrada”.

²⁴⁷ No original, lê-se: Krafft Ebing.

²⁴⁸ **Richard Feiherr von Krafft-Ebing** (Manheim, 14 de agosto de 1840 – Maria Grün, 22 de dezembro de 1902) foi um psiquiatra alemão. Estudou nas universidades de Heidelberg, Zurique e Praga, formando-se em 1863 e, em 1864, torna-se assistente no manicômio de Illenau. Em 1869 vai para Baden-Baden; em 1872 assume a cátedra de psiquiatria da Universidade de Strasburgo e torna-se diretor do manicômio de Graz e da clínica psiquiátrica da

periódica violenta do instinto sexual. A paranoia latente, prestes a se manifestar, é considerada uma predisposição ao Narcisismo (Freud – Rank).

Paul Sérieux²⁴⁹, em 1888, sustentava que as anomalias sexuais são sintomas de estados patológicos diversos, tais como degenerescência mental, mania, melancolia, histeria, epilepsia, delírios sistematizados, paralisia geral, demência senil.

Os estados patológicos sugeridos por Sérieux como produtos de anomalias sexuais e as observações de Ebing indicam que os referidos [estados], coisas que precediam a sobrevivência, anomalia sexual, formam uma representação do quadro social de um mundo antigo anterior e que seria o mundo do Medo que antecedeu o início do Ódio.

Por conseguinte, o importante País do Sonho, onde reside a Dupla Personalidade, é uma estrutura quimérica, situada na realidade do passado, de um passado que contém toda a dinâmica dos estados patológicos e que contém os próprios estados patológicos.

É a anomalia sexual que transforma o homem em um ser religioso, conduzindo-o na direção do seu berço num pedaço recuado e esquecido, conduzindo-o rumo ao País do Sonho, que será uma representação simbólica do próprio período do Medo. O refúgio na religião é comum entre os homossexuais.

universidade em 1873. Em 1889 é convidado a trabalhar na Universidade de Vienna, onde se ocupa especialmente de psicologia criminal e de psicopatologia, tratando extensamente de neuroses sexuais. O seu livro mais notável é o *Psychopathia sexualis*, (Stoccarda, 1886), que teve numerosas edições e foi traduzido em várias línguas (CASTIGLIONI, 1950, p. 274).

²⁴⁹ **Paul Sérieux** (1864, Paris - 1947, Paris) foi um psiquiatra francês, ex-aluno de Valentin Magnan, com quem publicou conjuntamente a monografia *Le délire chronique à évolution systématique (O delírio crônico de evolução sistemática)*, em 1892. Interessou-se pelos delírios crônicos, pela evolução sistemática. Sérieux foi médico assistente em Perray-Vaucluse, depois em Villejuif, e, por fim, no manicômio de Maison Blanche e termina a sua carreira em Sainte-Anne. Ele trabalhou com epiléticos e foi o primeiro a divulgar as pesquisas de Emil Kraepelin na França (a classificação das doenças mentais e as teorias de Kraepelin sobre a demência precoce). Paul Sérieux escreveu sobre as instituições psiquiátricas dos séculos XVII e XVIII e trabalhou com Capgras. O seu estudo “Sur un cas de surdité verbale pure” (“Sobre um caso de surdez absoluta”) *Revue de médecine*, 1893, p. 733) é citado por Bergson em *Matéria e memória* (2010, p. 131).

A entidade homossexual Alma ou dupla personalidade seria uma primeira manifestação de homossexualismo e que aparece como consequência da descoberta da imagem do semelhante.

O aparecimento desta primeira manifestação de homossexualismo, a criação da ideia de Alma, processando-se em certo [ponto] definido da evolução do homem, concede a este ponto uma importância especial. Seria um ponto de saturação paranoica situado²⁵⁰ no início do Ódio ou um Ponto Paranoico onde a autoestimação do Eu alcançaria um limite e que teria como espetáculo as tranquilas imagens dos dois sexos no modo que antecede a puberdade. O Ponto Paranoico representaria o início da Idade Púbere e o momento em que a imagem do homem se confunde com a imagem da mulher. Este ponto paranoico aparece periodicamente na evolução do homem e na sua história como anomalia sexual e esta é uma representação de imagens de uma Idade Púbere.

Ontogeneticamente o homem possui duas Idades Púberes: uma, que se processa entre a idade escolar e doze anos e a outra que aparece no fim da vida. A Idade Púbere, trazida pelo fim da vida, é corroborada pela observação que à medida que o homem envelhece ele adquire uma tendência ao homossexualismo e adquire desejo de entrar no País do Sonho; o homossexualismo, apresentando-se como uma função antecipante a fim de evitar a morte. É uma substituição de ideia de sexo oposto pela ideia de sexo igual, momento em que o homossexualismo é uma tendência de se integrar com o abstrato Reino do Céu e com os seus habitantes assexuados e etéreos.

Luís XIV, em Idade Púbere (período que antecede a puberdade), período em que os dois sexos se assemelham, bailava tonto vestido de homem como de mulher. A sua Dupla Personalidade, a sua Alma se manifestava. Joana D'Arc envergando roupas de homem e ouvindo com carinho a voz do Senhor, exibia o homossexualismo.

Filogeneticamente, as Idades Púberes se manifestam também na História, pela moda do traje; momentos importantes da História, nos quais o homem e a mulher se trajam da mesma maneira (ver a minha obra *A dialética da moda*).

As manifestações do pensamento teórico do homem contêm traços da sua fase de formação homossexual. O último pensamento do mundo pagão e o começo da nova civilização se apresentam com uma formação de natureza homossexual. O Neoplatonismo e o

²⁵⁰ No original, lê-se: "situada".

Neopitagorianismo, que são sínteses do Platonicismo, do estoicismo e da última etapa do Artistotelianismo, ensinam que a liberdade da alma consistia em uma comunhão com Deus, realizada por absorção em estado de transe extático. Este último pensamento pagão nada mais era senão uma forma de homossexualismo.

Entre os povos selvagens, com frequência, uma das almas do indivíduo é intercambiável com o seu totem, que na realidade é a sua Dupla Personalidade. Há, portanto, uma mudança de personalidade e quase uma mudança de espécie, que é mais importante ainda, mais radical que uma simples mudança de sexo.

O totemismo seria uma manifestação homossexual e o homossexualismo uma forma de totemismo. O homossexual, tendendo a uma mudança de sexo e havendo transformado o sexo oposto em tabu ou em um totem intocável ou mesmo intolerável, troca de sexo com o seu totem mesmo como o selvagem faz quando troca de alma com o seu totem.

XXXIV – O Trimestre Bobo

Darwin observa que os jovens de cada geração reproduzem os caracteres <do> há muito perdidos. A observação darwiniana deve ser transposta para o terreno psicopatológico e sensorial. As manifestações patológicas anormais são reproduções de uma etapa evolutiva perdida e esquecida e a evolução sensorial e dinâmica do homem indica que o período infantil reproduz aquilo que aconteceu com o homem no seu começo.

O Trimestre Bobo da criança, que se processa da idade de zero até três meses, é uma reprodução de um estado de coisas no início da evolução do homem.

Caracteriza o importante Trimestre Bobo da criança<, > a ausência de sensação gravitacional. A ausência de sensação gravitacional se manifesta correlatamente com a sensação permanente de Fome e com a ausência total do Medo.

O “Trimestre” Bobo é o período do homem sem medo e que precede o importante período do Medo e este Medo se inicia na criança com três meses de idade e na evolução do homem há²⁵¹ um milhão e seiscentos e sessenta mil anos atrás. Admitindo a priori o início do Homo Faber há um e meio milhão de

²⁵¹ No original, lê-se: “a”.

anos²⁵² atrás, correspondendo à idade de um ano e meio²⁵³ na criança que começa a usar objetos para brincar, temos conseqüentemente a escala: um ano ontogênico é igual a trezentos e trinta mil anos filogênicos. Semelhante análise estabeleceria a idade do homem sobre a terra em um milhão e novecentos e oitenta mil anos. Presentemente nos encontramos em idade escolar filogênica.

Durante todo o Trimestre Bobo da criança, a ausência de sensação gravitacional conduz à sensação observada de Ilusão e de Alegria.

Quanto mais ausente é a sensação de forma gravitacional, maior é a sensação de ilusão e de alegria e maior é a ausência do Medo [,] como também maior é a importante sensação de Fome. O Medo só aparece com a primeira sensação gravitacional, isto é [,] aos três meses de idade e se desenvolve e se desabrocha até os²⁵⁴ dois anos.

A alegria varia em razão direta com a Ilusão.

A Ilusão e a Alegria do homem sem Medo e da criança do Trimestre Bobo se manifestam na ponta do aparelho digestivo, o rosto, por meio de expressões típicas: os olhos se arregalam, a boca aberta pronuncia vogais, estamos em pleno Monólogo da Fome e em pleno Balbucio²⁵⁵ da criança. Quem não conhece a maneira pela qual as feições do rosto se abrem em alegria e ilusão ao avistar um alimento predileto!

A sensação gravitacional é provocada pelo estímulo sonoro e aparece simultaneamente com o Medo. O som grave é o primeiro som a provocar a sensação da força gravitacional e [,] conseqüentemente [,] do Medo. Watson²⁵⁶ observou na criança que o Medo surge como reação a sons graves. O medo de sons agudos é posterior ao medo de sons graves. O medo como reação aos estímulos sonoros aparece aos quatro meses de idade, no fim do Trimestre Bobo que corresponde ao início do período filogênico do Medo.

Durante todo o Trimestre Bobo a criança não brinca (ela só começa a brincar com os próprios membros aos quatro meses) e o homem no seu “Trimestre Bobo”<> não era sequer um Homo Faber,

²⁵² No original, lê-se: “há um e meio milhões de anos”.

²⁵³ No original, lê-se: “um e meio anos”.

²⁵⁴ No original, lê-se: “aos”.

²⁵⁵ No original, lê-se: “Balbuceio”.

²⁵⁶ **John Broadus Watson** (9 de janeiro, 1978 – 25 de setembro de 1958) foi o psicólogo americano que fundou a escola behaviorista, após pesquisar acerca do comportamento animal.

não havia ainda descoberto a utilidade dos seus membros e muito menos o uso de objetos da natureza para o ato de viver.

O ato de brincar, iniciado aos quatro meses com os seus próprios membros, só se desenvolve em forma hierárquica aos dois anos (início da ideia de chefe), momento em que a criança percebe os seus pares e se exercita nos primórdios do Diálogo e que corresponde filogeneticamente à Descoberta da Imagem do semelhante, ao início do homossexualismo e ao início do Ódio e da Alma. Este início do Ódio e da Descoberta da Imagem ter-se-ia dado há um milhão e trezentos e vinte mil anos atrás, que é o ponto das Atividades Articuladas do homem. A hierarquia é uma manifestação de natureza articulada que surge com a Descoberta da Imagem do semelhante e com o início do Ódio e do Diálogo.

Portanto, vemos que o período de Ilusão e de Alegria (que são expressões básicas de fome), não se alia ao fato de brincar como muitos erroneamente supõem; o brinquedo é uma coisa organizada que só se inicia após o Trimestre Bobo com o aparecimento da sensação da força gravitacional, aparecimento este provocado pelo som grave. Filogeneticamente [,] Ilusão e Alegria estão situadas²⁵⁷ antes do período de esquizofrenia²⁵⁸ e do Medo. O esquizofrênico²⁵⁹ do período do Medo só brinca com os seus próprios membros até o momento em que ele descobre a imagem do semelhante.

O Trimestre Bobo, tanto na criança como filogeneticamente no homem, se caracteriza pela ausência de sensações e pela ausência de motilidade que antecede as sensações e pela incapacidade do estímulo em provocar sensações de Medo<,> e se caracteriza pela gestação do Monólogo da Fome [,] que é o Balbucio²⁶⁰ da criança, proferido²⁶¹ exclusivamente com vogais.

Este Monólogo da Fome se prolonga dramaticamente fora do Trimestre Bobo permanecendo durante todo o posterior período esquizofrênico²⁶² do Medo até o Ponto Paranoico de descoberta da Imagem do semelhante e de invenção da alma.

²⁵⁷ No original, lê-se: “situados”.

²⁵⁸ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

²⁵⁹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

²⁶⁰ No original, lê-se: “Balbuceio”.

²⁶¹ No original, lê-se: “proferidos”.

²⁶² No original, lê-se: “esquisofrênico”.

XXXV – O frio, o som e o Trimestre Bobo

O frio e o calor estão ligados à imprecação sonora proferida pelo homem durante o Trimestre Bobo ontogênico e filogênico. O frio conduz à imprecação sonora enquanto que o calor se associa ao homem mudo.

O fato da criança recém-nascida parar de chorar quando envolvida em panos quentes tende a indicar a existência de um clima quente quando o homem do começo era mudo. O fato do choro da criança surgir com uma sensação de frio é uma indicação do clima mais frio que reinava quando o homem começou a proferir sons.

Essas duas observações importantes [,] estabelecendo uma ligação entre a temperatura e o desabrochar do som no organismo do homem no início, indicam a maneira fortuita pela qual o homem do começo, um ser de pouca sensibilidade, teria ampliado o seu aparelho sensorial. Um mero acidente da natureza teria permitido e marcado a evolução social do homem.

No início do Trimestre Bobo a criança se apresenta cega e surda, um ser aquecido, desprovido de sensibilidade, usando o tato, o paladar e o olfato quando atirado ao acaso pelas forças da vida, o mesmo aconteceu com o homem do correspondente período Bobo; surdo, cego, ele teria oscilado ao acaso pelo chão, balbuciando a sua fome até alcançar o fim do período Bobo e a primeira sensação de força gravitacional, momento dramático em que ele bailava para não cair.

O frio teria surgido logo após o Trimestre Bobo filogênico, após as grandes tempestades com sons graves e provocando o pranto, a lágrima e os movimentos do tipo Samba e[,] posteriormente[,] o Solução e a Marcha Hesitante rumo à Visão Geográfica, esta, ao alcançar o raiar das atividades articuladas, no fim do período do Medo que é o início da Defesa Agressiva. O frio deu ao homem Visão Geográfica.

Por outro lado [,] os sons provenientes do mundo exterior teriam afetado profundamente o comportamento do homem. O som agudo e estridente, possivelmente de origem cósmica e espacial [,] se identificando com a ausência de sensação de força gravitacional [,] teria se manifestado durante o Trimestre Bobo filogênico quando a sensação gravitacional não existia e teria sido a causa, pela sua manifestação repetida insistente, da manutenção desse estado Bobo e sem equilíbrio.

O som grave, o causador da sensação de força gravitacional, ter-se-ia originado no fim do Trimestre Bobo filogênico como produto do ruído das grandes tempestades provocadas pelo calor acumulado durante o Trimestre Bobo. Porém [,] a sensação de força gravitacional da criança apenas se inicia no fim do Trimestre Bobo e se desenvolve com

lentidão: nota-se que aos dois anos de idade a criança, conquanto já sentindo a força da gravidade [,] ainda não adquire totalmente a sensação da força gravitacional [,] pois que nessa idade ela ainda reconhece com a mesma rapidez as figuras tanto de cabeça para baixo quanto na posição certa.

Durante o Trimestre Bobo ontogênico e filogênico não há imitação de sons porque os sons são vogais pronunciadas de boca aberta, sem articulação e [,] portanto[,] sem o característico básico da imitação. É o período de sonoridade máxima: a criança e o homem, de boca aberta, balbuciam o Monólogo da Fome sem dor e sem sensação gravitacional. A sensação de dor teria aparecido como consequência da sensação gravitacional.

A imitação de sons, tanto na criança como na evolução do homem [,] surge antes da imitação visual; é um início de manifestação articulada que se processa antes da imitação de movimentos do período de Defesa Agressiva e que tem origem logo após o “Trimestre” Bobo da criança e do homem. Na criança é só aos quatro meses de idade, portanto após o Trimestre Bobo, que se dá a repetição daquilo que o adulto ensina. A parte importante do balbucio²⁶³ da criança aparece antes dos quatro meses de idade e evidentemente este balbucio²⁶⁴ [,] que é anterior à imitação [,] se associa na filogenia à base impulsiva [,] que é totalmente alheia à imitação. Shirley, estudando a linguagem da criança, é de opinião que existe um processo constante na linguagem e acha que a expressão vocal possui uma base impulsiva. Diz Shirley: “Em última análise é o elemento expressivo que concede importância à fala e não as palavras atuais que a constituem”. Estas noções colocam a origem da linguagem no expressionismo pré-esquizofrênico²⁶⁵ [,] onde não havia imitação. Nenhum fenômeno de imitação pode existir durante o Trimestre Bobo que contém apenas manifestações impulsivas.

Esta base impulsiva da linguagem só podia ter surgido antes do advento do Medo e dentro do Trimestre Bobo, momento em que não há formações Crepusculares [,] em que não há alergias. O Medo é correlato com formações crepusculares que agem em forma de Defesa Passiva.

²⁶³ No original, lê-se: “balbuceio”.

²⁶⁴ No original, lê-se: “balbuceio”.

²⁶⁵ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

XXXVI – O sorriso e o Trimestre Bobo

As duas poses de abertura ingerente do aparelho digestivo, a boca aberta e a boca fechada [,] teriam determinado os dois sons fundamentais da linguagem: as vogais e as consoantes.

As vogais dominam toda a extensão do Trimestre Bobo ontogênico e filogênico, contudo os primeiros vestígios do advento de um novo som aparecem com o advento do primeiro Sorriso e isto se dá em pleno Trimestre “Bobo” da criança e do homem.

Na criança o primeiro sorriso aparece na quarta semana e na evolução do homem o primeiro sorriso teria surgido há um milhão e nove centos e cinquenta e três mil e quinhentos anos atrás (base de cálculo já fornecida).

Por ocasião do aparecimento do Sorriso não há manifestações de riso. O sorriso é muito anterior ao riso, este só surge no oitavo ao décimo mês de vida. O primeiro sorriso aparece na criança e na evolução do homem no momento espetacular em que a criança e o homem em estado de evolução<,> pronunciam a consoante G<,> [,] isto é, pronunciam a primeira consoante.

A criança e o homem no período Bobo, com bocas abertas, esticam horizontalmente os lábios provocando o fechamento parcial da boca e esboçando desta maneira o primeiro sorriso e proferindo a consoante G.

Este sorriso e esta consoante, aparecendo cinquenta e cinco mil anos antes de se iniciar o período esquizofrênico do Medo, no fim do primeiro terço do Trimestre Bobo filogênico, termos isolados no meio das vogais e da boca aberta do Trimestre Bobo, são os primeiros indícios das futuras consoantes e do ponto de Atividades Articuladas a vir [,] que na criança aparece aos dois anos e na evolução do homem no fim do período do Medo e no início da Descoberta da Imagem do Semelhante.

O primeiro sorriso deve ser considerado como o primeiro vestígio de uma futura articulação da linguagem.

O fato da consoante G parecer intercalada²⁶⁶ no Trimestre Bobo não indica um desenvolvimento de consoantes nesse Trimestre, o desenvolvimento de consoantes só se iniciaria após o Trimestre Bobo com o início da sensação de força gravitacional, conseqüente do som grave, com o início do Solução e do gaguejo e da Marcha Hesitante, os primeiros sintomas de Medo que mais tarde conduziriam o homem rumo à Visão Geográfica e rumo ao Ódio.

²⁶⁶ No original, lê-se: “intercalado”.

Durante a sua passagem pelo Trimestre Bobo filogênico, o homem abandona por um momento apenas o seu Monólogo da Fome a fim de pronunciar a consoante e sorrir. A causa desse abandono seria indeterminável; talvez uma primeira rajada de frio teria cortado o calor intenso do “Trimestre” Bobo provocando uma batida de queixo.

O primeiro sorriso, apesar de se processar num período onde não há medo [,] já exhibe na sua dinâmica alguns dos sintomas de medo do futuro período esquizofrênico do Medo e mesmo os sintomas do gaguejo como ele aparece hoje. Medo e gaguejo se identificam e se confundem na filogenia e ambos têm como manifestação prototípica o Solução originado logo após o Trimestre Bobo filogênico, uma consequência do abandono do Samba e da nova Tristeza que se aproximava gerando a Marcha hesitante.

Os tremores da musculatura do abdômen, dos lábios e da mandíbula encontrados ainda hoje em certos casos de gaguejo, são resíduos do primeiro sorriso ao pronunciar a consoante G [e] das suas posteriores consequências articuladas do início do Ódio.

Alguns dos sintomas do Medo se aproximam dos sintomas do gaguejo, tanto na criança quanto no homem, mormente no que se refere ao ritmo da respiração, o ritmo clônico com os seus bloqueios e solturas curtas da respiração com intervalos regulares ou o ritmo tônico com o bloqueio prolongado. Outros são o fechar dos olhos, o aperto dos²⁶⁷ lábios, o pranto, a mão em forma de garra, todos se resumindo numa contração geral da superfície do corpo [e] dos músculos.

O importante fato do primeiro sorriso esboçar-se antes da formação esquizofrênica do Medo é uma indicação evolutiva de que ele tomará parte nessa formação de Medo e coloca o sorriso não somente como uma manifestação de defesa passiva como o Medo o é, mas também como uma primeira manifestação de defesa passiva.

O sorriso deve ser interpretado como o início de mecanismo de defesa em preparo ao futuro aparecimento intensivo de consoantes e da linguagem articulada e como uma primeira manifestação de simulação. O sorriso é o primeiro indício de uma futura Pose que será ostentada pelo homem na sua importante viagem estereotipada pela vida.

A simulação apresentada em primeira mão pelo sorriso terá um desenvolvimento intensivo após o Trimestre Bobo ontogênico e filogênico e durante todo o período de Medo quando o homem

²⁶⁷ No original, lê-se: “ds”.

disfarçado de Homem-Árvore e ostentando riscos e manchas pintadas sobre o corpo faz de conta que [é] um animal²⁶⁸ e simula a sua pessoa.

Na criança os primeiros sorrisos ostentam as suas simulações e o fato do sorriso na criança aparecer com frequência quando em presença de outra pessoa nos mostra quão necessário é o sorriso como defesa passiva individual, como simulação e nos leva para a época recuada no início do Ódio em que o homem só fechava a boca ameaçadoramente²⁶⁹ quando em presença de um inimigo, momento em que pronunciava consoantes com intensidade. A vida da criança interpreta-se como expressão filogênica dessa época recuada no passado.

O conceito de Gaupp^{270 271} de que a criança de baixa idade não simula é [,] a meu ver [,] precipitado: é um pensamento lírico que deve ser posto de lado.

O Trimestre Bobo da criança recém-nascida é uma reprodução da debilidade mental do homem do começo que após o advento do primeiro sorriso e da primeira consoante se orienta para os estados crepusculares do posterior período esquizofrênico do Medo, estados cheios de simulação e de defesa passiva que procuram amparar os desejos, o medo, as angústias, as cenas eróticas.

Um estado crepuscular como o de Ganser²⁷², encontrado hoje, onde o paciente, geralmente criminoso, se apresenta simulando uma

²⁶⁸ No original, lê-se: “u manimal”.

²⁶⁹ No original, lê-se: “emeaçadoramente”.

²⁷⁰ No original, lê-se: “Gaup”.

²⁷¹ **Robert Eugen Gaupp** (3 de outubro de 1870 – 30 de agosto de 1953) foi um psiquiatra e neurologista alemão nascido em Neuenbürg, Württemberg. Gaupp foi assistente de Carl Wernicke (1848-1905) e de Karl Bonhoeffer (1868-1949) em Breslau, antes de trabalhar com Emil Kraepelin (1856-1906) nas universidades de Heidelberg e Munique. Em 1906 torna-se diretor da Clínica Psiquiátrica de Tübingen, permanecendo no cargo durante os 30 anos seguintes e professor de psiquiatria da universidade da mesma cidade entre 1908 e 1936. O primeiro trabalho publicado enquanto está na clínica intitula-se “Caminhos e objetivos da pesquisa em psiquiatria” (“Ways and aims of psychiatric research”). Gaupp pesquisava especialmente distúrbios na população suábica, como o alcoolismo entre os jovens, a depressão maníaca e as psicoses. Kretschmer foi um dos seus pupilos e publicou o seu livro *Psique e caráter* (*Psyche and Character*, Routledge, 1931), enquanto trabalhava na clínica de Tübingen (MAYER, 1952, p. 724).

²⁷² **Sigbert Josef Maria Ganser** (24 de janeiro de 1853, Rhaunen, Renânia-Palatinado– 4 de janeiro de 1931, Dresden, Saxônia) foi um psiquiatra alemão que terminou os seus estudos em 1876 na Universidade de Munique. Trabalhou

imbecilidade infantil, só apareceria após o Trimestre Bobo filogênico e consequentemente após o primeiro sorriso.

As manifestações bobas após o primeiro sorriso observadas tanto no recém-nascido como no homem antigo e as manifestações bobas do criminoso de hoje são uma forma de simulação e uma manifestação de mentira para fins de defesa.

A criança, o selvagem, o escravo, a mulher e o criminoso, todos usam a simulação para defesa própria, todos usam o sorriso fácil e acolhedor surdo no primeiro terço do Trimestre Bobo. Todos são facilmente sugestionáveis²⁷³ por uma ideia e uma finalidade e todos lançam mão da máscara da mentira e da simulação a fim de alcançar essa ideia. Animicamente [,] são seres residuais do período esquizofrênico do [período de Defesa Passiva]²⁷⁴.

XXXVII – O estado crepuscular e o Trimestre Bobo

A fórmula “bailar para não cair” teria caracterizado os movimentos do Trimestre Bobo filogênico. Bailar para não cair seria uma resultante da sensação de força gravitacional, pois esta só apareceria com a formação das atividades articuladas, em si uma formação estável.

Bailar para não cair seria uma condição de equilíbrio instável e possivelmente uma condição sustentada pelo som estridente que teria antecedido o som grave, este último se associando à sensação de força gravitacional.

O som estridente teria conservado o homem em equilíbrio instável até o advento das grandes tempestades com sons graves ao findar o Trimestre Bobo filogênico e o advento da formação das atividades articuladas posterior ao primeiro sorriso e à primeira consoante.

Os atuais movimentos do Samba são resíduos dessa fórmula “bailar para não cair” que antecedeu a Marcha Hesitante e posteriormente a Marcha. A

em uma clínica psiquiátrica em Würzburg e, posteriormente, tornou-se assistente do neuroanatomista Bernhard von Gudden (1824-1886), em Munique. Em 1886 passou a lecionar na Universidade de Tecnologia de Dresden e tornou-se chefe da área de psiquiatria do Hospital Geral de Dresden. Foi o primeiro a descrever a histeria em 1898.

²⁷³ No original, lê-se: “sugestionáveis”.

²⁷⁴ Linha apagada no original, exceto pela parte superior das consoantes em maiúsculo.

Marcha Hesitante já é um produto das primeiras articulações tais como o Solução, o gaguejo, que são as primeiras partituras sonoras que sincronizavam com os movimentos articulados, numa tentativa de substituir o movimento pelo som, substituir o gesto pela palavra. As articulações sonoras oriundas do primeiro sorriso teriam se²⁷⁵ manifestado no fim do Trimestre “Bobo” como gaguejo monotonal surgindo do Solução e apresentando desta maneira a primeira forma de música de percussão. A estrutura sonora do gaguejo é a mesma estrutura sonora encontrada na música de percussão.

A sensação de estabilidade só apareceria após o advento do Ponto de Atividades Articuladas [,] que na criança aparece aos dois anos de idade e na evolução do homem com o advento do Ódio e após o período do medo. A música de percussão é [,] pois [,] uma manifestação de estabilidade, ou melhor, seria uma manifestação que conduz à estabilidade e de caráter gregário por conservar bandos reunidos e exércitos em marcha, por impedir a dispersão e por eliminar o medo e convidar à agressão, é [,] pois [,] a música de percussão<,> uma atividade surgida ao findar o período do Medo e de Defesa Passiva e ao raiar da Descoberta da Imagem e que fornecia os primeiros requisitos para a realização da Visão Geográfica.

O gaguejo na primeira forma de linguagem articulada, <e> também uma manifestação sonora de percussão, teria sido necessário à estabilidade rítmica do homem que começava a substituir os gestos pela palavra.

Os bloqueios e retenções de respiração que provoca a interrupção monotonal do soó são resíduos-demonstrações do medo dominante do período do Medo e de Defesa Passiva e as prolongadas suspensões técnicas da expiração seriam indecisões angustiosas. Estamos no início da sensibilidade do homem, tanto as indecisões como o tamborineio percussivo apontam para o advento de Estados Crepusculares e estes [,] por sua vez [,] indicam direções bem marcadas da sensibilidade.

Este ritmo primitivo de vida com a sua poderosa influência gregária de começo, iniciada há um milhão e quatrocentos e trinta mil anos atrás, aproximadamente, se conserva até hoje nas manifestações do homem.

Os movimentos do Trimestre Bobo seriam, pois, movimentos ondulatórios associados a sons inarticulados, a vogais e executados por seres de pouca sensibilidade. A sensibilidade só começa a desabrochar

²⁷⁵ No original, lê-se: “teriam-se”.

após o Ponto de Atividades²⁷⁶ Articuladas e a manifestação do gaguejo é uma das primeiras indicações de uma sensibilidade maior na evolução do homem.

Todos os homens primitivos do período do Medo eram gogos e os bloqueios e solturas da linguagem marcavam o ritmo da marcha que se iniciava e as retenções tônicas prolongadas indicariam o desejo intenso de Visão Geográfica [,] que irrompia sempre numa manifestação sonora clônica e monotonal; uma linguagem musical de percussão.

O “Trimestre Bobo”, um período de insensibilidade, tanto na criança como na evolução do homem, período em que o homem não tinha medo, encontra-se antes da formação dos mecanismos psíquicos mesmo os mais antigos. Os mecanismos psíquicos tais como o sonho, a hipnose e o estado crepuscular, que geralmente aparecem quando a personalidade superior, a consciência, é suprimida ou diminuída, não se encontram no “Trimestre” Bobo[,], sendo a sua formação um acontecimento gerado no período do Medo com as primeiras formas de linguagem articulada²⁷⁷: o gaguejo.

O sonho, a hipnose e os estados crepusculares seriam mecanismos de simulação para fins de auto defesa e não se encontram no “Trimestre” Bobo porque durante o “Trimestre” Bobo a necessidade de defesa não se fazia sentir.

O “Trimestre” Bobo é um “Trimestre” de formação de tendências provocadas pela temperatura e pelo som; durante esse “Trimestre” nem a motilidade nem as sensações se encontram dirigidas e formadas. Além do sintoma Sorriso e primeira consoante referente à nova sensibilidade que conduziria às futuras atividades articuladas, nenhum outro sintoma da futura sensibilidade do homem apareceria nesse “Trimestre”. Os mecanismos psíquicos profundos se formam posteriormente ao “Trimestre” Bobo como mecanismos de percussão e ligados ao ritmo da respiração se operam pelos bloqueios e solturas de expiração.

A estrutura do estado crepuscular afetivo é uma estrutura monotonal e de repetição que se associa ao gaguejo e à música de percussão. O descarregamento de um estado explosivo que não é mais lembrado uma vez passada a crise é uma manifestação que se associa ao gaguejo com as suas interrupções tônicas que são interrupções de memória. A destruição e a morte são obtidas pela repetição monotonal dos atos violentos, das injúrias, dos ferimentos e dos golpes.

²⁷⁶ No original, lê-se: “Atividade”.

²⁷⁷ No original, lê-se: “articulado”.

O estado crepuscular é uma manifestação evolutiva de sensibilidade, rumando para direções marcadas e bem determinadas e que não existiam durante o “Trimestre” Bobo.

Quando o estado crepuscular se manifesta por desejos e cenas eróticas, medo e angústia, que são os gestos da luta e da fuga, estamos em presença de um estado situado já no fim do Medo e do início da Defesa Agressiva.

A explosão que se dá aos dois anos, na criança contrariada; atirando-se ao chão com movimentos repetidos de pontapés²⁷⁸ e batidas de cabeça é uma manifestação dessa sensibilidade evoluída e das exigências dos estados crepusculares.

XXXVIII – Ainda o Trimestre Bobo

Todas as manifestações direcionais se encontram ausentes no Trimestre Bobo ontogênico e filogênico. A ausência de sensibilidade e ausência de direção marcam as atividades do Trimestre Bobo. A sensibilidade é consequência de uma atitude direcional e começa a desenvolver-se após o início das manifestações direcionais, após o “Trimestre” Bobo. A sensibilidade torna-se, pois, um produto da repetição que é o fenômeno inicial que conduz às manifestações direcionais e que tem como apresentação sonora as partituras do gaguejo.

Todas as primeiras manifestações de estabilidade e que se encontram ligadas ao desenvolvimento da sensibilidade estão ausentes no “Trimestre” Bobo. As primeiras manifestações da estabilidade são manifestações de simulação e se desenvolvem no período do Medo posterior e são os primórdios da sensibilidade. As principais manifestações de estabilidade, tais como o sorriso, o equilíbrio estável, o estado crepuscular, a sonoridade de percussão do gaguejo, responsáveis pelo desenvolvimento da sensibilidade, só se desenvolvem após o “Trimestre” Bobo e em pleno período do Medo. Todas estas manifestações de estabilidade se caracterizam pelo seu sentido direcional bem definido, pelo rumo bem marcado de um acontecimento repetido e pela ausência da dúvida em virtude dessa repetição.

Não há simulação no “Trimestre” Bobo porque é ele o “Trimestre” do homem sem medo. As primeiras manifestações de estabilidade são, também, as primeiras manifestações de medo e de

²⁷⁸ No original, lê-se: “ponta pés”.

simulação que conduzem a manifestações direcionais. Estabilidade e medo se desenvolvem correlatamente e se interdependem e a dinâmica da estabilidade e do medo são atos de simulação. O sorriso é uma simulação para segurança, o equilíbrio estável é um desejo de simular poder, o estado crepuscular com as suas agitações bem marcadas, bem repetidas e bem definidas é uma apresentação teatral que visa encobrir uma insegurança e simular segurança, o gaguejo e percussão, pela repetição insistente, simulam uma força e uma capacidade.

Portanto, o Monólogo da Fome que em si é uma manifestação de instabilidade, de insegurança e na sua estrutura uma manifestação de insensibilidade, forçosamente só poderia ser localizado dentro do “Trimestre” Bobo, um período de seres sem medo, quando a ponta do aparelho digestivo, a boca, se conservava sempre com uma atitude permanente de ingestão de alimentos. Esta pose inalterada do homem de boca aberta, do homem que ignorava a música de percussão e o gaguejo, esta câmbra evolutiva que permitia a modulação de vogais e que é em si uma atitude importante, manifesta-se precisamente na parte mais sensível do aparelho digestivo, a boca, na parte onde a sensibilidade havia primeiro se manifestado. A primeira área sensível é a membrana mucosa e a sensibilidade se desenvolve da boca rumo às partes inferiores do corpo, rumo ao cóccix.

As primeiras manifestações de estabilidade, o sorriso, o gaguejo de percussão aparecem no local onde surgiu a primeira sensibilidade, aparecem na boca. Portanto[,] as primeiras manifestações de medo aparecem na ponta do aparelho digestivo, local onde surgiu a primeira sensibilidade.

A sensibilidade é, pois, uma coisa adquirida e desenvolvida por manifestações de percussão, que são manifestações de estabilidade e isto acontece somente após o “Trimestre” Bobo.

Esta sensibilidade gerada na ponta do aparelho digestivo, a boca, após o “Trimestre” Bobo que é o longo período da câmbra de boca aberta, passa a variar em razão direta com o medo. Um acréscimo na sensibilidade implica em um acréscimo no sentimento de medo. Semelhante relação entre medo e sensibilidade se processaria somente até o fim do período do Medo e o início do período do Ódio, momento em que se inicia a prática intensiva das atividades articuladas e cuja prática viria alterar a relação existente antes entre medo e sensibilidade.

O fato do Monólogo da Fome e da primeira sensibilidade se manifestarem no mesmo local é indicativo da importância básica deste monólogo no ulterior desenvolvimento social do homem.

O homem nasce sem medo, ontogeneticamente e filogeneticamente e o adquire no correr da sua evolução como forma de sensibilidade e como manifestação direcional. O medo adquirido é um desejo de equilíbrio e de estabilidade, pois o ser sem medo do “Trimestre” Bobo não tinha direção definida.

O Monólogo da Fome, um preâmbulo sem articulação do gaguejo²⁷⁹ e dos sons de percussão e [,] por conseguinte [,] um preâmbulo da dinâmica do medo, prepara e transforma o local da primeira sensibilidade [,] a ponta ingerente do aparelho digestivo, em aparelho de sondagem para as futuras possibilidades do homem.

XXXIX – O grito lancinante

Uma ameaça de perigo provoca, para fins de defesa, reversão a um estado ancestral antigo. O elemento ameaçado refugia-se no tipo ancestral. Todas as vezes que um perigo iminente ameaça um ser vivo, ele procura segurança revertendo à imitação de um tipo ancestral e de um estado antigo. Ele foge de um estado evoluído especializado e, acertadamente, refugia-se na alta plasticidade de um estado primitivo. A situação de perigo provoca o retrocesso na sua evolução, isto é, uma involução e a volta para trás rumo a um período mais plástico.

Esta reprodução pela imitação de um estado antigo permite restabelecer o comportamento do homem em épocas esquecidas e facilita o confronto dessas épocas com os estados evolutivos das crianças. Os estímulos, sons estridentes, atos violentos, moléstias, fadiga e tédio, todas manifestações de perigo, provocam uma reversão a passados antigos que se exprimem em atitudes dinâmicas em forma de movimentos rítmicos primitivos. Esses movimentos rítmicos primitivos se manifestam pela simulação; simulam a morte, lesões graves, a loucura, o infantilismo, e o ato de simular situa, filogenicamente, esses movimentos dentro do período do Medo que é o período onde se desenvolveram a simulação e a *camouflage*.

O estado antigo em que se opera a reversão e o refúgio é sempre, ao que parece, o estado anterior ao estado no qual se processa a ação dos estímulos.

²⁷⁹ No original, lê-se: “caguejo”.

A manifestação de gaguejo²⁸⁰ de um homem bruscamente ameaçado é uma reversão a uma linguagem primitiva, possuindo esta um ritmo de percussão essencialmente primitivo. O estado antigo do gaguejo²⁸¹ é precisamente o estado anterior ao da linguagem articulada. O mecanismo psíquico regulador superior funcionando mal, não conseguindo dominar a ameaça brusca, solta o organismo que se refugia na linguagem primitiva do gaguejo [,]²⁸² cuja origem se situaria em pleno período do Medo.

O histérico que é um ser cuja origem se encontra no início do Ódio e da Descoberta do semelhante, um ser que exhibe essa exuberância gregária desse início de ódio e que, por conseguinte [,] exige a presença de espectadores para exhibir a sua simulação, quando tratado pelos estímulos violentos acima descritos, reverte ao período anterior do Medo. A manifestação do histérico é uma manifestação de sensação de segurança. A sensação de segurança manifesta-se no ser vivo por gestos e sons gregários que são manifestações de simulação com tendência a desaparecer quando a segurança é eliminada ou quando o espectador semelhante é suprimido. Esse espectador é o grande fator de segurança. O ser em estado de segurança reverte ao período anterior do Medo e da solidão.

Quem não conhece a simulação manifestada no fenômeno das lágrimas e gestos de desespero da viúva, diante dos²⁸³ espectadores, gestos e lágrimas que desaparecem subitamente quando os espectadores são removidos. O espetáculo de desespero é função da existência do espectador e a presença do espectador e o conjunto espetáculo-espectador é uma manifestação de segurança. Quando o estímulo espectador é removido, o histérico reverte ao estado anterior de medo e solidão.

Observei com frequência em pessoas com aparência total branca, mas possuindo um antepassado negro, quando submetidas a um fator de insegurança e perigo, tais como moléstia, tédio, fadiga ou um envelhecimento, revertem a expressões e ao tipo do antepassado negro, refugiam-se, portanto, num estado anterior, exibindo a dinâmica e as expressões desse estado mais antigo.

Entre os estímulos que provocam o fenômeno de reversão ao passado, exibindo um comportamento antigo, o som estridente parece

²⁸⁰ No original, lê-se: “gagueio”.

²⁸¹ Idem.

²⁸² Idem.

²⁸³ No original, lê-se: “diant edos”.

ser aquele que provoca a maior reversão, exibindo com frequência um comportamento anterior ao Medo, um comportamento pertencente ao “Trimestre” Bobo e ao Monólogo da Fome. O grito lancinante penetra dentro da zona mais perigosa da evolução do homem, penetra dentro da prisão filogênica, a Tristeza. O grito lancinante de um falcão que provoca no galo turco uma pose de medo pelo encolhimento repentino é o mesmo grito lancinante que desperta a atenção da criança recém-nascida, é o grito estridente que leva o esquizotímico²⁸⁴ a uma sensação profunda de melancolia e tristeza, é o grito que retira o histórico do estado crepuscular do ataque ou das manifestações rítmicas de percussão, é o mesmo apito estridente que recebeu tanta oposição dos chineses, tentando impedir o advento das primeiras locomotivas, é sem dúvida o sinal de alarma do homem situado dentro da prisão filogênica, a Tristeza.

A Tristeza criada por estímulos de sons estridentes, de moléstia, fadiga, tédio, encontra até associada a expressões – acontecimentos básicos, tais como o olhar profundo dos animais, a mãe, a garoa, que se tornam laços afetivos inquebrantáveis que entram em cena para provocar um equilíbrio com o mundo consciente. Os sons estridentes do jazz se associam ao grito lancinante do início do “Trimestre” Bobo. A tristeza do começo está marcada pelo silêncio tenebroso, pelos gritos lancinantes que teriam conservado o homem bailando para não cair. Seria talvez o mesmo grito lancinante encontrado como sobrevivência no pato selvagem que cruza o silêncio gelado dos Andes.

XL – O Monólogo da Fome

O Monólogo da Fome é a primeira linguagem internacional. Manifesta-se em todos os povos da terra da mesma maneira; é a primeira linguagem do homem. Todos os povos da terra balbuciam nos primeiros meses de vida a mesma linguagem. Esta manifestação de internacionalismo se encontra localizada no início da evolução do homem como também nos primeiros meses de vida da criança. As crianças até dois anos falam uma linguagem internacional. A força desta linguagem internacional situada no início das coisas é tão grande que continua ainda hoje sendo a única linguagem internacional existente, apesar das grandes comoções por que passou a evolução do homem.

²⁸⁴ No original, lê-se: “esquisotímico”.

O Monólogo da Fome se processa no “Trimestre” Bobo filogênico e ontogênico do homem. A classificação Monólogo se justifica por ter este sido gerado e desenvolvido num período de tristeza e solidão, período onde a criança e o homem não haviam ainda descoberto a existência de seus pares e a imagem do seu semelhante, período no qual os sons eram jogados solitariamente ao mundo em redor sem alcançar um semelhante.

Aquilo que condicionei chamar Monólogo da Fome são os primeiros sons gerados na ponta do aparelho digestivo do homem, a boca. Foi assim denominado porque foram esses os primeiros sons que deram início à sensação de fome e a desenvolveram. Os aparelhos orgânicos que produzem a linguagem não foram formados para produzir sons. A boca é usada pela criança para examinar, manipular e atacar mesmo como acontece com os antropomórficos. Todos os grupos de músculos encontrados na produção da linguagem foram formados para preencher outros fins.

Os dentes, os lábios, a língua, a laringe, o diafragma, todos atuais mecanismos periféricos da linguagem eram no início órgãos periféricos usados para captar e ingerir alimentos e satisfazer a fome. Portanto, os primeiros sons emanados desses mecanismos periféricos e que são as vogais<,> são sons que representam a expressão de uma sensação de fome e são formados em virtude da necessidade de ter fome e mesmo de ter fome permanente a fim²⁸⁵ de bem desenvolver a sensibilidade do homem, sensibilidade esta que o capacitará a sobreviver. Nem a laringe, nem a língua, nem a forma e dimensões dos lábios têm importância fundamental na linguagem articulada [,] pois todos esses órgãos existiam desenvolvidos antes da linguagem articulada e preenchiam funções alheias à linguagem.

Diz Travis que, na evolução da linguagem, os movimentos que se teriam manifestado em primeiro lugar são os movimentos da língua e do paladar; os movimentos da laringe só teriam aparecido posteriormente, a fim de formar o som articulado. A língua e o paladar são precisamente aqueles que tomam parte preponderante no desenvolvimento da sensação de fome. A língua e o paladar estão na base do Monólogo da Fome e se movimentam antes da articulação da linguagem. Os movimentos verticais da laringe, em grande parte responsáveis pelo efeito de articulação, teriam surgido filogenicamente no início da Descoberta da Imagem do semelhante, juntamente com o fechamento da boca e talvez como uma consequência desse gesto, o que corresponde

²⁸⁵ No original, lê-se: “afim de”.

ontogenicamente à idade de dois anos, momento em que a criança descobre os seus pares.

No início das formações sonoras não há nenhuma sincronização dos movimentos nos diversos organismos que tomam parte na formação da linguagem. Durante o Monólogo da Fome, no “Trimestre” Bobo, não há sincronização das diversas operações de que se compõem a linguagem: todas estas funcionam independentemente. Por exemplo, os movimentos do abdômen, do tórax, da laringe e da respiração funcionam independentemente uns dos outros. Só com o findar do “Trimestre” Bobo é que esses movimentos adquirem sincronização. Uma demonstração desse fenômeno é a linguagem primitiva do gago que é um elo na evolução da linguagem. O gaguejo é uma consequência da falta de sincronização dos diversos aparelhos que tomam parte na formação da linguagem. O homem gagueja interrompendo a sua expiração, com receio de não poder respirar de novo. Efetivamente, a interrupção da expiração, por movimentos inspiratórios breves, é um dos característicos mais frequentes dos gagos.

O gaguejo e posteriormente a linguagem articulada tornam-se funções e consequências de uma sensação de fome expressa e formada por uma linguagem inarticulada que é o balbucio do “Trimestre” Bobo. Esse balbucio e Monólogo da Fome, o primeiro canto do homem, composto de vogais, é um fenômeno de expiração e de conservação da vida.

Todas as vogais são pronunciadas de boca aberta, uma pose adequada à ingestão de alimentos. O canto, que no seu início se encontra sempre antes do início da linguagem articulada, é uma manifestação sonora da fome expressa em vogais.

É geralmente admitido que a linguagem é o substituto de uma conduta anterior composta de movimentos corporais. Ela substitui, no seu início, pelo uso de vogais, surgindo do aparelho digestivo, os movimentos corporais que levavam à ingestão de alimentos. O orifício da ponta do aparelho digestivo, a boca em posição aberta [,] é um movimento corporal ou uma conduta cuja atitude ou pose é apropriada ao proferimento dos primeiros sons, as vogais [,] e ao mesmo tempo é apropriada à ingestão de alimentos. A desobstrução das passagens vocais para obter o máximo de sonoridade, condição encontrada nas vogais, é também uma necessidade para a ingestão de alimentos.

À medida que a linguagem se desenvolve, o acompanhamento mímico diminui. O acompanhamento mímico havia sido gerado por essa conduta primitiva: a fome. Sendo a linguagem um fenômeno oriundo da

dinâmica da alimentação e da sensação de fome, ela se torna uma compensação para a vida ameaçada de desaparecer e na sua modalidade evoluída podemos dizer que o homem fala porque tem fome. O direito de falar que é um dos mais antigos e preciosos do homem se traduz²⁸⁶ para o direito de ter fome.

XLI – O Monólogo da Fome e a sensibilidade

O ato de nascer é o início da insatisfação. O primeiro sintoma da insatisfação é a fome aparente que se manifesta na zona da primeira sensibilidade, a ponta do aparelho digestivo, a boca. Dentro da mãe, o homem é em todo o sentido satisfeito. Fora da mãe, ao [se] deparar [com] um mundo novo, novas necessidades surgem a fim de promover um novo equilíbrio e este equilíbrio só é alcançado na criança aos dois anos de idade que é o Ponto das Atividades Articuladas e que corresponde na evolução do homem ao fim do período do Medo e ao início do Ódio.

É esta insatisfação iniciada ao nascer que provoca<, > o desenvolvimento da sensibilidade ao [se] deparar com o mundo novo fora da mãe. A insatisfação nada mais é senão um mecanismo de defesa cujo fim é garantir a sobrevivência do homem. O Monólogo da Fome, manifestando-se na zona da primeira sensibilidade, composto de vogais os sons de boca aberta e [,] por conseguinte [,] os sons que condicionam uma pose adequada à alimentação, é um processo biológico para desenvolver a sensibilidade do ser fora da mãe.

A finalidade do Monólogo da Fome é de produzir a sensação de fome no organismo, de tornar o organismo mais sensível a fim de que ele seja capaz de melhor se defender e assim fazendo não venha a perecer por não sentir fome e [,] conseqüentemente [,] não procurar alimentos.

Durante o Trimestre Bobo as sensações não se encontram desabrochadas [,] mas sim apenas em início, o balbucio do Monólogo da Fome, os gritos não são no início manifestações de uma sensação de fome, como podem muitos pensar, mas sim<, > processos biológicos que se operam a fim de desenvolver a sensação de fome.

A fome permanente do Trimestre Bobo não existe como fome [,] mas é apenas um caminhar rumo a uma segurança maior para permitir a sobrevivência. Esta “fome permanente” torna-se um processo de aquisição de sensibilidade e conseqüentemente de fome<,> [,] pois tendo garantido a sensação de fome, o homem tem a sua sobrevivência garantida e[,] por

²⁸⁶ No original, lê-se: “tradus”.

consequente[,] tem a possibilidade mais tarde de suprir e desenvolver as outras sensibilidades.

O Monólogo da Fome é o atributo comum dos seis apetites: a sede, a eliminação, a fome, a mudança, o repouso e a sexualidade. Todos esses apetites são manifestações de sensibilidade adquirida a fim de promover pelo equilíbrio a sobrevivência do homem. Mesmo a sexualidade [,] que é diferente do ato que conduz à procriação, só é despertada e condicionada em forma reflexa pela repetição, e sem dúvida como defesa do ser vivo, isto muito depois do início do Monólogo da Fome e seria muito antes do Ponto de Atividades Articuladas. O Monólogo da Fome provoca o desenvolvimento defensivo-biológico dos complementos sensoriais gustativos, táteis e térmicos.

Os “Trimestres” Bobos ontogênico e filogênico são períodos de insensibilidade na evolução do homem e da criança, ou quase insensibilidade [,] pois a evolução da criança e [do] homem é correlata com a evolução da sensibilidade²⁸⁷.

Os chamados povos “primitivos” de hoje, quando manifestando grande sensibilidade, não devem ser classificados como primitivos [,] mas sim como evoluídos, possivelmente se se encontram no fim de um ciclo.

Observa-se que a criança, o idiota ou o imbecil são insensíveis. Esta associação com a insensibilidade faz crer que durante o “Trimestre” Bobo filogênico o homem se apresentava na sua evolução com a aparência de um idiota ou um imbecil balbuciando as suas vogais a fim de adquirir a sensação de fome, com o mesmo aspecto e da mesma maneira como o faz a criança durante o seu Trimestre Bobo.

Durante o Trimestre Bobo aparentemente a velocidade de circulação de sangue na criança é baixa como teria sido com o homem no começo e como parece se apresentar com o idiota.

A sensação de fome, ao que parece, está ligada com a circulação do sangue e o Monólogo da Fome teria provocado um aumento na velocidade de circulação do sangue antes mesmo de provocar o início da sensação de fome.

²⁸⁷ Substituiu-se o seguinte período de acordo com a errata do autor publicada no texto XLII – O Monólogo da Fome e o sexo: “Os “Trimestres” Bobo ontogênico e filogênico são períodos de insensibilidade na evolução do homem e da criança e homem é correlata com a evolução da sensibilidade”. As alterações em colchetes continuam por minha conta.

Parece haver uma ligação definida entre a velocidade de circulação do sangue e a sensação de fome mesmo como parece haver uma ligação definida entre a velocidade de circulação do sangue e o estado doentio do organismo.

O organismo doente e os psicoanormais que, no terreno da sensibilidade se identificam com o homem do começo e com a criança, de um modo geral, não sentiram a necessidade de ingerir alimentos porque possuiriam uma circulação de sangue com baixa velocidade e [,] consequentemente [,] se apresentam como organismos insensíveis. Esta relação entre a circulação do sangue e a fome é encontrada de um modo geral entre os animais de sangue frio que, possuindo circulação lenta, têm²⁸⁸ muito menos fome do que os animais de sangue quente. Os répteis ficam meses sem comer enquanto que os pássaros não vivem mais de duas horas sem comida.

O período de pronúncia de vogais [,] que é o período de menor sensibilidade, é precisamente o período de maior sonoridade. Um aumento na sensibilidade traz consigo uma diminuição na sonoridade. Assim observamos que o advento próximo do som articulado das consoantes: um som de baixa sonoridade cujo advento tem como consequência um acréscimo considerável na sensibilidade²⁸⁹.

O Monólogo da Fome após desenvolver a sensação de fome, quando passa a se manifestar por ritmos repetidos de percussão, produz, também, a repetição rítmica da sensação de fome e da sua satisfação.

Após ter aumentado a velocidade da circulação do sangue e produzido a sensação de fome pela repetição rítmica da expiração do ar, o Monólogo da Fome [,] que se torna uma disciplina de respiração [,] passa a atuar como reflexo condicionado fixando uma sensibilidade. Ele teria funcionado, *ipso facto*, como um aperitivo e como um ritual cujos resíduos são encontrados, ainda hoje, em forma modificada, no diálogo entre o homem e o deus nas orações que precedem as refeições.

O Monólogo da Fome que no começo se caracterizava pela ausência de fome, um monólogo proferido por organismos doentes e psicoanormais com circulação de sangue lenta, ao alcançar os fins do período do Medo, passa a ser uma autêntica manifestação de fome.

²⁸⁸ No original, lê-se: “tem”.

²⁸⁹ Substituiu-se o seguinte período de acordo com a errata do autor no texto XLII – O Monólogo da Fome e o sexo, cujo texto estava incompleto: “Assim observamos com o advento próximo do som articulado das consoantes: um som de baixa sonoridade cujo advento tem”.

XLII – O Monólogo da Fome e o sexo

Os tipos patológicos encontrados hoje são tipos evolutivos que tomaram parte na evolução do homem e as formas patológicas encontradas na linguagem hoje são também formas evolutivas que representam etapas na formação da linguagem. Tanto o aparecimento dos tipos patológicos como o aparecimento das formas patológicas da linguagem são provocados por um fenômeno de reversão acionado pela sensação de segurança diante de um perigo iminente. Este fenômeno de reversão nos permite espiar dentro da evolução do homem.

Os chamados distúrbios da linguagem como também os chamados distúrbios de²⁹⁰ alienação são formas evolutivas da linguagem e da formação mental do homem e a sua localização mais marcada em um dos sexos é uma indicação da preferência do sexo em questão pelo distúrbio em forma evolutiva da linguagem ou pelo distúrbio da formação mental. Aquilo que é chamado distúrbio tanto da²⁹¹ linguagem quanto de²⁹² alienação tem como ponto de referência uma conduta social reconhecida e estabelecida e só são classificadas como patológicas as formas que diferem dessa conduta social. É evidente que semelhante classificação conduziria [,] como de fato conduziu [,] a graves erros de raciocínio.

Examinando, por exemplo, as formas patológicas da linguagem, observamos que o gaguejo é considerado forma patológica da linguagem [,] enquanto que o cantarolar²⁹³ com vogais da mulher não o é. Ambos são etapas na evolução da linguagem, etapas que se encontram uma ao lado da outra e uma é tão patológica qualitativamente quanto a outra²⁹⁴.

O balbucio monologal de grande número de canções de ninar e das canções e vocalizações que acompanham os afazeres domésticos da mulher contém²⁹⁵ um número preponderante de vogais. Ambos [,] com frequência [,] nada em particular significam e se desenvolvem como necessidade sonora rítmica a fim de estabelecer uma situação de segurança para um ser refugiado no tipo ancestral.

Estes balbucios de ninar e vocalizações do trabalho, erroneamente [,] não são considerados formas patológicas da linguagem

²⁹⁰ No original, lê-se: “na”.

²⁹¹ Idem.

²⁹² Idem.

²⁹³ No original, lê-se: “cantaroleio”.

²⁹⁴ No original, lê-se: “Ambos são etapas na evolução da linguagem, etapas que se encontram um ao lado do outro e um é tão patológico qualitativamente quanto o outro”.

²⁹⁵ No original, lê-se: “contem”.

e [,] no entanto [,] a sua estrutura composta de vogais é mais antiga do que o gaguejo [,] que é considerado uma forma patológica da linguagem e que é uma estrutura articulada composta de tentativas para pronunciar consoantes e [,] conseqüentemente [,] é uma forma posterior ao balbucio com as suas vogais.

Evidentemente, as canções de ninar e as canções dos afazeres domésticos não se dirigem a um semelhante como faz o gaguejo; é por esse motivo que não são consideradas patológicas[,] pois se almejassem um semelhante, como forma de linguagem interpelativa, seriam também tomadas como esquisitas, anormais e patológicas.

Observações colhidas durante a evolução da linguagem na criança mostram que a linguagem se manifesta nos dois sexos da mesma idade com certas diferenças. Estas manifestações ontogênicas parecem ser acontecimentos que se desenrolaram nos primórdios da evolução do homem.

O maior vocabulário encontrado por Smith²⁹⁶ e a maior compensação encontrada por MacCarthy na menina parecem ser indicações da maior necessidade que tinha a mulher de falar e de proferir sons e parece indicar o advento do Monólogo da Fome na mulher antes do mesmo se manifestar no homem.

Analisando [-se] as tendências evolutivas da linguagem [,] encontra-se que o sexo feminino é o primeiro a se sensibilizar com os sons vogais.

McCarthy, Day, Terman, Mead, Doran²⁹⁷, além de mostrarem uma evolução bem definida da linguagem, mostram que a menina se

²⁹⁶ **W. G. Smith.** Autor de “A relação entre a atenção e a memória” (“The relation of attention to memory”, *Mind*, janeiro de 1894), citado por Henri Bergson, 2010, p. 95.

²⁹⁷ **Lewis Madison Terman** (15 de janeiro de 1877, Johnson County, Indiana – 21 de dezembro de 1956, Palo Alto, Califórnia) foi um psicólogo americano, conhecido por ser um pioneiro em psicologia educacional no início do século XX na Universidade de Stanford. Também presidiu a Associação de Psicologia Americana. **Margaret Mead** (Filadélfia, 16 de dezembro de 1901 — Nova Iorque, 15 de novembro de 1978) foi uma antropóloga cultural norte-americana. Em 1925, ficou conhecida pelo trabalho de campo na Polinésia. Em 1926, colaborou com o Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque, como assistente do diretor, e depois como diretora de etnologia (de 1946 a 1969). Entre os anos de 1946 e 1953, Margaret Mead integrou o grupo reunido sob o nome de Macy Conferences, contribuindo para a consolidação da teoria cibernética ao lado de outros cientistas renomados: Arturo Rosenbluth, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, John von Neumann, Julian Bigelow, Kurt

iniciou nessa sensibilidade antes do menino, ambos se equiparando posteriormente após a idade escolar. Na patologia da linguagem observa-se que as anormalidades e desarranjos são mais frequentes entre os meninos do que entre as meninas. Foi constatado por Ley e por Sommer²⁹⁸ que a dificuldade de soltar a palavra e de leitura são maior entre os homens do que entre as mulheres. O fato de que as meninas são superiores aos meninos na articulação de consoantes (observado por Wellman, Case, Mengert, Bradbury²⁹⁹) é uma indicação de que o sexo feminino tinha mais necessidade da linguagem do que o sexo masculino.

As observações que mostram que o gaguejo, considerado uma manifestação patológica da linguagem [,] é mais frequente entre os meninos do que entre as meninas, parecem ser mais uma indicação da maior importância que tinha para o sexo masculino o início das atividades articuladas do que o teria para a mulher.

O homem, enfrentando situações agressivas mais fortes do que a mulher, quando colocado em perigo e possuído de uma sensação de insegurança, reverte a tipos e formas do passado antigo que se encontravam no importante início da luta e do perigo, no início das atividades articuladas e dos quais o gaguejo é preponderante como tentativa de pronunciar consoantes, como tentativa direcional para a Visão Geográfica.

O desenvolvimento mais rápido da linguagem na mulher e a reversão da mulher em estado de insegurança, rumo às formas mais antigas da linguagem, constituída de vogais, nos levam a acreditar que no início do Trimestre Bobo filogênico a mulher teria pronunciado o

Lewin, Lawrence Kubie, Lawrence K. Frank, Leonard J. Savage, Molly Harrower, Norbert Wiener, Paul Lazarsfeld, Ralph W. Gerard, Walter Pitts, Warren McCulloch e William Ross Ashby. Seu primeiro livro foi *Adolescência, sexo e cultura em Samoa* (1928), baseado em investigações feitas como estudante pré-graduado; e a ele seguiram trabalhos publicados posteriormente, baseados no tempo que passou na Papua-Nova Guiné. **Edwin W. Doran**, “Um estudo de vocabulários” (“A Study of Vocabularies”, in: *Pedagogical Seminary*, n 14, 1907, p. 401-38).

²⁹⁸ Henri Bergson (2010, p. 144) cita: Sommer, “Comunicação a um congresso de psiquiatras” (“Communication à un congrès d’alienistes”. In: *Arch. de neurologie*, t. XXIV, 1892).

²⁹⁹ Flávio de Carvalho possivelmente tenha lido o ensaio “Sons dos discursos de jovens crianças” desses autores (**Wellman, B.; Case, I.; Mengert, I.; Bradbury, D.** *Speech sounds of young children*. University of Iowa Study, Child Welfare, 1931).

Monólogo da Fome antes do homem e este fato teria marcado um destino e moldado um comportamento à mulher.

O Monólogo da Fome, pronunciado em primeiro lugar pela mulher, era uma maneira de defesa da espécie.

O importante balbucio de vogais, o primeiro cântico, não deve ser tomado como um fator de seleção sexual em estilo darwiniano pelo qual a fêmea que balbuciasse o maior número de vogais com maior sonoridade seria a escolhida pelo macho. Melhor seria considerar o balbucio perfeito de vogais como um estímulo sexual³⁰⁰ que se associaria à fome de alimentos. Um aparelho mecânico poderia tomar o lugar da fêmea na produção do balbucio. O balbucio prévio pela fêmea funcionaria como estímulo que [,] por meio de repetição reflexa [,] obrigaria³⁰¹ o macho a exercer as suas funções em defesa da espécie, da mesma maneira que ele se alimentaria em virtude de uma sensação de fome e para o mesmo fim³⁰².

Seria o primeiro estímulo nos primórdios da sensibilidade. A sensibilidade[,] que teve uma evolução bem marcada, ter-se-ia iniciado com o Monólogo da Fome. A primeira forma de sensibilidade aparece hoje como manifestação patológica.

O Monólogo da Fome, manifestando-se primeiro na mulher.

³⁰⁰ Alterado conforme a errata publicada no Artigo XLIII, “O Monólogo da Fome e a deglutição”. No original, tínhamos: “como um estímulo, que”.

³⁰¹ Lê-se na errata publicada no Artigo XLIII, “O Monólogo da Fome e a deglutição”: “obrigatória”.

³⁰² Idem. No original tínhamos o seguinte período: “O balbucio prévio pela fêmea funcionaria como estímulo que por meio de repetição reflexa obrigaria o macho em defesa da espécie, da mesma maneira que ele se alimentaria em virtude de uma sensação de fome e para o mesmo fim”.

XLIII – O Monólogo da Fome e a deglutição

Admitindo[-se] *a priori* a existência da saliva antes do aparecimento dos sons vogais, a pose de boca aberta imposta ao homem pelo proferimento das vogais do Monólogo da Fome e a corrente de ar proveniente do ato de expiração a fim de proferir as ditas vogais, teriam provocado um ressecamento da mucosa salivária.

O som vogal teria funcionado como um estímulo interruptor de saliva cuja finalidade biológica defensiva básica teria sido a de provocar a sensação de sede no organismo do homem.

No começo, quando nenhum som era proferido, quando o homem calado se encontrava sempre de boca aberta, a saliva teria sido abundante e teria escorrido pelos cantos da boca sem controle. As vogais do Monólogo da Fome aparecem como sendo as primeiras manifestações de controle da saliva.

A quantidade total de vogais contidas em um discurso em um dado momento seria uma medida da sede do organismo que profere esse discurso e da necessidade que tem esse organismo da hidratação. A sede e a fome de um povo e o apetite de uma nação podem ser medidos pelo número total de vogais que contém a linguagem proferida.

A proporção total de vogais numa linguagem e o seu ritmo de recorrência seriam determinantes no estabelecimento da ação reflexa do mecanismo da secreção salivária. A sensação de sede se apresenta como sendo anterior à sensação de fome, porém, uma se associa e se identifica com a outra porque os primeiros alimentos eram líquidos. A saliva descontrolada anterior ao proferimento de vogais preenchia funções diversas da saliva controlada. O fenômeno de controle, iniciado pelo som vogal, alcança<->o seu desenvolvimento no Ponto das Atividades de Articuladas, no início do período do Ódio, que é o ponto de controle do organismo por excelência.

Antes do Ponto de Atividades Articuladas, o ato geral de deglutição não necessitava da presença da saliva da maneira como ela ocorre hoje com o uso de alimentos sólidos, lubrificando e cimentando, porque o ato de deglutição se processava com alimentos líquidos e pastosos.

A saliva anterior às vogais do Monólogo da Fome, anterior aos primeiros sons do homem, teria sido um fator preponderante de equilíbrio do organismo tendo como função abolir a diferença de temperatura existente entre o alimento ingerido e o corpo e [,] possivelmente [,] também<,> teria sido provocada em abundância por uma temperatura instável do corpo.

Esta função da saliva é observada hoje em forma de sobrevivência de uma conduta antiga, pela qual a ingestão de alimentos líquidos com maior ou menor temperatura do que o corpo provoca uma

salivação maior do que a salivação provocada por alimentos com a temperatura do corpo. A antiguidade do fenômeno básico é justificada quando notamos que o fenômeno de sobrevivência é hoje observado com alimentos que possuem a mesma consistência dos alimentos líquidos e pastosos fluídicos que teriam sido usados pelo homem durante o Trimestre Bobo filogênico presumivelmente sem a secreção de saliva.

Um outro mecanismo que toma parte na deglutição de alimentos hoje<> é o movimento vertical da laringe. A deglutição³⁰³ é considerada hoje impossível sem o movimento livre da laringe; contudo [,] perguntamos: teria esse movimento livre da laringe sempre existido ou é ele de formação recente? As funções do movimento vertical da laringe são as de transportar o alimento sólido ou o bolo para a fase de digestão no esôfago e a de produzir o som articulado de consoantes. Admitindo [-se] *a priori* uma alteração na traqueia, possivelmente essas funções não teriam sido exercidas³⁰⁴ na época recuada do Trimestre Bobo, época em que o alimento era líquido e em que o som era inarticulado e composto de vogais³⁰⁵. Também possivelmente nessa época recuada, mesmo como acontece hoje, o movimento vertical da laringe teria se manifestado para a deglutição³⁰⁶ e para a formação do som consoante, tendo a deglutição³⁰⁷ aparecido em primeiro lugar. Hoje, ao pronunciar sons vogais não há movimento da laringe [,] porém a deglutição³⁰⁸ de um líquido se processa com movimentos na laringe.

O certo é que o som consoante deve a sua existência ao movimento vertical da laringe e[,] como o som apareceu muito depois do início da alimentação, há muita probabilidade de³⁰⁹ acreditar que o som consoante deve a sua existência ao ato de deglutição³¹⁰ e que a voz articulada com os seus movimentos da mandíbula e da laringe seria

³⁰³ No original, lê-se: “deglutinação”.

³⁰⁴ No original, lê-se: “exercidas”.

³⁰⁵ Alterado de acordo com a errata no art. XLVI, “O Monólogo da Fome e o alimento”. No original, lia-se: “época em que o alimento líquido ou pastoso fluídico e em que o som era inarticulado e composto *sa época recuada, mesmo em acn*de de vogais.”.

³⁰⁶ No original, lê-se: “deglutinação”.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ No original, lê-se: “em”.

³¹⁰ No original, lê-se: “deglutinação”.

imitação do ato de mastigar e engolir alimentos. A conduta falada é uma mímica da conduta da alimentação.

Portanto, a palavra falada, o ato mais precioso e protegido pelo homem atual, composta de vogais e consoantes, é derivada de duas condutas fundamentais, ambas pertencentes à alimentação e ambas ligadas à respiração; uma conduta expiratória no início sem som e posteriormente com vogais que tinham como finalidade provocar a sede [,] que é a primeira fome[,] com alimento líquido e isto pela interrupção periódica da saliva [,] e uma outra conduta, a de engolir alimentos.

A conduta de engolir alimentos teria sofrido um processo de evolução que se encontra ligado à própria consistência do alimento. A salivação inicial que é uma conduta de controle para conservar [o] equilíbrio num período de alimentos fluídicos, teria sido provocada para o controle e [a] estabilização da temperatura do corpo e esta só passa a agir como lubrificante e como cimento com o advento da trituração e ingestão de alimentos sólidos, advento este que se teria desenvolvido de maneira completa ao alcançar o Ponto das Atividades Articuladas [,] situado no início do Ódio há um milhão e trezentos e vinte mil anos atrás [,] aproximadamente[,] e que corresponde na ontogenia à idade de dois anos na criança, momento em que a dentição se encontra apropriada³¹¹ à trituração de alimentos sólidos. Acredito que os primeiros vestígios dessa conduta tenham aparecido logo após o Trimestre Bobo filogênico, momento em que a saliva teria iniciado uma mudança na sua função, a fim de lidar com o alimento pastoso; um intermediário entre o alimento líquido e o sólido.

Há, pois, uma coincidência de acontecimentos: o som articulado das consoantes se inicia ao mesmo tempo em que o homem adota o alimento sólido e ambos são trabalhados pelo³¹² movimento vertical da laringe. As vogais do Monólogo da Fome, as primeiras manifestações da linguagem [,] aparecem como sendo as primeiras formas de controle do organismo, aparecem como controladoras da saliva a fim de provocar a sensação de fome, a mesma fome que viria mais tarde por em marcha o mecanismo articulado das consoantes, isto após a ingestão do alimento sólido.

As primeiras sensibilidades do homem, provenientes da necessidade de comer, evoluem saindo da saliva transbordante e

³¹¹ Alterado de acordo com a errata no art. XLVI, “O Monólogo da Fome e o alimento”. No original, lia-se: “se encontra completa e apropriada”.

³¹² No original, lê-se: “plo”.

continua rumando para o Ponto das Atividades Articuladas [,] que é o ponto do qual surge todo o controle do organismo do homem.

XLIV – O Monólogo da Fome e o alimento

Na criança, a consistência do alimento varia em razão direta com a sensibilidade. A sensibilidade aumenta à medida que o alimento passa do líquido ao pastoso e ao sólido. O mesmo teria acontecido ao homem no início da sua evolução.

A criança que, ao nascer, se alimenta só de líquidos, é quase insensível até mesmo com relação à dor: adquire sensibilidade e controle do seu mundo gradativamente até alcançar a idade de dois anos, idade da dentição e do alimento sólido, na qual o controle sobre as funções fisiológicas é completo e é completada a sensibilidade a ponto da criança perceber a existência [dos] seus pares.

A existência sobre a terra de povos com sensibilidade diferentes, uns bem elementares e outros altamente desenvolvidos, é em si uma demonstração evolução da sensibilidade e [,] por conseguinte [,] da pouca sensibilidade que possuía o organismo elementar e pouco desenvolvido do homem do começo.

A fome é a base motriz para desenvolver a sensibilidade do homem por se processar a sua evolução na ponta do aparelho digestivo, a boca[,] que é a zona da primeira sensibilidade. É na satisfação da fome que todos os sentidos são mobilizados. É pela fome que o homem adquire controle sensorial do³¹³ mundo. A mecânica da fome teria sido o primeiro modelo para todos os apetites e a esse propósito lembramos que na evolução do embrião vertebrado o primeiro órgão a se formar é a bolsa de alimentos.

A mecânica do orgasmo dos apetites [,] da satisfação total e final, é igual para todos os apetites. Este fator comum coloca a fome na origem de toda sensibilidade. No desenvolvimento sensorial alimentício, em primeiro lugar surgem a consistência (tato) e a temperatura. As quatro qualidades gustativas: amargo, doce, salgado, ácido, não tomam parte na sensibilidade alimentícia do começo. As sensações de gosto, visão e audição de alimentos aparecem nessa ordem durante o desenvolvimento da criança. A criança aceita alimentos brandos, na temperatura do corpo e com consistência fluídica [e] repele alimentos

³¹³ No original, lê-se: “do”.

excitantes e a sua aceitação pela alimentação a intervalos regulares seria a reminiscência de um ritmo primitivo e a sua preferência por ambientes não excitantes é uma indicação da solidão, da retração e do isolamento do começo. Na criança, este isolamento se prolonga até a idade de dois anos, momento crítico do início das atividades articuladas em que ela aprecia a companhia de seus pares durante a refeição e repele a do adulto.

Esta preferência pela solidão, uma reprodução de um estado de coisas do começo, quando a alimentação se situava em importância claramente antes do sexo, é encontrada hoje em forma de sobrevivência em seres primitivos que preferem a solidão por se sentirem acanhados e como envergonhados quando comem em companhia.

A patologia e morbidez da alimentação seriam uma indicação do estado de coisas existentes no Trimestre Bobo filogênico [,] antes do advento da possível terapêutica do fenômeno rítmico primitivo de percussão.

O homem do início do “Trimestre” Bobo é um ser insensível, um ser que não havia ainda experimentado os primeiros ritmos provenientes da defesa da espécie, um ser eternamente calado porque não conhecia a sensação de fome porque não havia ainda iniciado o Monólogo da Fome e [,] por conseguinte [,] um ser ameaçado a todo o momento de extinção e que ter-se-ia alimentado a intervalos irregulares, arrítmicos, teria recusado totalmente ou a maior parte dos abundantes alimentos disponíveis oferecidos pelo acaso da natureza e por muito tempo a seguir[,] mesmo durante todo o período do Medo, teria se alimentado na solidão fugindo defensivamente do semelhante.

A insensibilidade do organismo do homem no Trimestre Bobo filogênico se assemelha à insensibilidade do organismo do homem doente e à do organismo da criança e [,] por conseguinte [,] compreende-se porque esse organismo insensível de começo<,> procura os alimentos líquidos e pastosos que são precisamente os alimentos apropriados aos organismos doentes e às crianças. Além do alimento líquido ser o alimento apropriado a um organismo insensível do³¹⁴ começo, a água e o alimento líquido não sofriam um controle negativo por parte da natureza como acontece com o alimento sólido (feras de grande porte, vegetação alta, etc.) [,] pois o organismo fraco, doentio e insensível desse ser do começo não poderia vencer esse controle negativo.

³¹⁴ No original, lê-se “de”.

O problema biológico defensivo da natureza era o de perpetuar esse organismo novo condicionando-o para receber regularmente a sucessão de alimentos encontrados hoje e isto por um processo que garantia a repetição da sensação de fome e esse processo foi o Monólogo da Fome.

Aumentar a sensibilidade do homem a fim de que ele possa sobreviver é uma imposição sempre presente e muitas são as condutas do homem que marcam fortemente esse desejo. O ato de preconizar uma dieta variada à criança tem como finalidade mais importante a de desenvolver a pequena sensibilidade da criança<, > e capacitá-la a viver. A respiração e a transpiração são duas funções básicas e do³¹⁵ começo na evolução do homem, funções que provocam a necessidade de ter sede, isto é, a necessidade da primeira alimentação do homem. Na membrana mucosa está situada a origem de toda a sensibilidade e a primeira sensibilidade, a sede, se origina numa zona restrita dessa membrana mucosa, pois a sensação de sede desaparece quando esta zona é banhada com água.

O homem mudo do começo, o homem que usava dedos e gestos para transmitir os seus desejos, tinha essas duas condutas básicas para sincronizar: a respiração e a transpiração, duas condutas que pertenciam tanto ao homem do começo como à criança e que não dependiam de uma educação do organismo [,] como acontece com a alimentação; ambas as condutas se completavam para desenvolver a sensibilidade da sede; contudo [,] antes de proferir som o homem não tinha sensação de sede e de fome. O aparecimento do som vogal, uma conduta de expiração, é correlato com a necessidade orgânica de engrossar o líquido a fim de que o novo alimento fluídico pastoso viesse a satisfazer melhor a periodicidade da fome.

Sendo a manifestação sonora um produto da necessidade defensiva de ter fome, a natureza do som se encontra associada à natureza do alimento.

Os sons vogais de alta sonoridade que caracterizam o Monólogo da Fome se identificam com os alimentos moles e fluídicos do Trimestre Bobo [,] enquanto que os sons consoantes de baixa sonoridade[,] que caracterizam a articulação da linguagem e que teriam aparecido com o aparecimento do Ódio [,] se identificam com alimentos duros como por exemplo a carne. O homem teria usado alimentos moles e fluídicos durante todo o período do Medo, antes de desenvolver contato com os

³¹⁵ No original, lê-se “de”.

seus pares [,] mesmo como acontece com a criança que se utiliza de alimentos moles antes da idade de dois anos, a idade da dentição e percepção de seus pares. O alimento líquido se associa à fase de insensibilidade do homem [,] enquanto que o uso do alimento sólido e duro denota um desenvolvimento na sensibilidade. A insensibilidade do “Trimestre” Bobo é sucedida pela plasticidade primitiva alcançada com as repetições rítmicas de percussão exibindo sensibilidade.

Há [,] pois [,] uma relação entre o grau de sonoridade do som proferido pelo homem e a consistência do alimento por ele ingerido, isto durante a sua evolução. A sonoridade do som proferido diminui à medida que o homem se aproxima do som articulado situado no Ponto das Atividades Articuladas e a consistência do alimento ingerido engrossa à medida que o homem se aproxima desse mesmo ponto de som articulado, momento em que o alimento se torna sólido. Os sons vogais da mais alta sonoridade [,] os mais prolongados e vagarosos [,] se encontram aliados aos mais líquidos alimentos e tornar-se-iam mais curtos, mais baixos e mais rápidos em periodicidade à medida que os alimentos passam do líquido para o pastoso até alcançar o³¹⁶ tataratear do gaguejo [,] que seria o primeiro passo para o proferimento de consoantes e para a ingestão de alimentos sólidos.

XLV – O Monólogo da Fome e o latido do cão

O cachorro aprendeu a latir com o homem. O cão imitava o som articulado proferido pelo homem durante os seus períodos de amizade e de contato e perde essa imitação de som articulado quando se afasta do homem e retorna ao seu estado ancestral selvagem. O som vogal e o som articulado consoante se encontram também entre os animais. O latido do cachorro é uma imitação da fala articulada do homem e uma consequência do homem dirigir a palavra ao cachorro; essa sociabilidade do homem faz com que o cachorro o procure imitar latindo.

A imitação é um fenômeno geral de autodefesa do ser vivo e só se manifesta quando não há aversão entre o imitador e o ser imitado, isto é, quando o imitador se apresenta agradável ao paladar do ser imitado.

³¹⁶ No original, lê-se: “a”.

Às vezes o imitador não consegue imitar o ser mais forte por motivo de diferença em tamanho ou outro motivo, então ele se disfarça defensivamente imitando a vegetação ou as partes do ambiente em redor que não são do paladar do ser mais forte.

A imitação, encontrada em todo o reino animal [,] é executada pelo mais fraco com o intuito de despistar o mais forte e impedir que a afinidade entre os dois ou a ausência de aversão venha a transformar o mais fraco em alimento para o mais forte. O homem que vivia nas proximidades de animais frequentemente imitava esses animais vestindo-se com peles das feras e em seguida pintando o corpo em semelhança<;> para não ser devorado. A amizade entre seres vivos é um problema de paladar, um problema de afinidade alimentícia. A amizade se baseia no fato do ser mais fraco poder ou não servir de alimento ao mais forte. O homem, de modo geral básico, não se aproxima de animais por quem nutre aversão alimentícia. Quanto mais afinidade alimentícia oferece o ser mais fraco, maior é o grau de amizade do ser mais forte pelo mais fraco. A amizade entre o cão e o homem [,] ou bem entre os antepassados do cão<;> [(] o lobo, a raposa, o chacal [)] e o homem, seria das mais antigas e mais básicas existentes entre o homem e uma espécie diferente. O medo hereditário que a criança tem de cachorros antes mesmo de ter motivos para ter medo parece ser um sinal da antiga ligação entre o homem e o cão. Há empecilhos no organismo de outros animais domesticados que impediram que os mesmos imitassem o homem. No cão observa-se o mesmo movimento da laringe observado no homem [,] do qual se serve o som articulado para o seu aparecimento.

A linguagem do cão se compõe de duas partes bem definidas e bem separadas; a primeira [,] a mais antiga<;> e a fundamental [,] que é composta só de vogais [,] é denominada o uivo e a segunda [,] uma forma de linguagem mais recente e aprendida com o homem por imitação [,] é a forma de som articulado, o latido, que se manifesta pelo movimento da laringe mesmo como acontece no homem. O latido do cão contém a mesma estrutura de percussão do gaguejo, fato que possivelmente denotaria a sua grande antiguidade. O latido do cão é [,] pois [,] uma conduta copiada do homem para fins defensivos e só teria aparecido após o Monólogo da Fome num período de proferimento de consoantes e num momento antigo em que o homem domesticou o cão para dele se alimentar. O Monólogo da Fome ou as vogais do uivo são manifestações básicas para provocar a fome tanto no cão como no homem, enquanto que o latido, uma conduta defensiva mímica, só se dá

com o contato entre o homem e o cão. O uivo e o latido se associam às vogais e às consoantes; o primeiro é correlato ao Monólogo da Fome [.] enquanto o segundo é uma imitação da fala do homem no período do som articulado.

O uivo do cão quando trancado, o uivo da noite provocado por sons musicais altos, estridentes e lancinantes [.] são todas manifestações de desespero no cão e de medo e que pertenceriam [.] como acontece com o homem, a um período esquizofrênico de Medo, de retraimento e de proferimento de vogais anterior ao Ponto das Atividades Articuladas e anterior ao início das consoantes. Os sons articulados do latido do cão quando ansioso para seguir para a caça ou passear com o dono ou para passar por uma janela ou uma porta que se encontram fechadas, geralmente consideradas manifestações de alegria, são manifestações de zanga e de ódio, de ação e de grande movimento que se identificam com o período de ódio no homem iniciado com a descoberta do semelhante e com proferimento de consoantes.

Entre os ancestrais do cão [.] o lobo uiva e não late, a raposa uiva e late, o chacal só uiva. Contudo [.] Geoffrey³¹⁷ de Saint Hilaire³¹⁸

³¹⁷ No original, lê-se: Geogrey.

³¹⁸ **Étienne Geoffroy Saint-Hilaire** (15 de abril de 1772 — 19 de junho de 1844) foi um naturalista francês, nascido em Étampes, Seine-et-Oise, perto de Paris, considerado o fundador da teratologia, ramo da medicina que estuda as malformações congênitas. Após desistir da carreira eclesiástica, estudou ciências naturais e graduou-se em direito, quando então conheceu o famoso naturalista Louis Daubenton, que o convenceu a estudar medicina e a dedicar-se à pesquisa científica. Nomeado para a cátedra de Zoologia no Museu de História Natural (1793), publicou *História dos Makis, ou macacos de Madagascar* (*Histoire des Makis, ou singes de Madagascar*, 1798), em que expressou pela primeira vez suas ideias sobre a unidade da composição orgânica. Ao contrário do naturalista francês Georges Cuvier, seu contemporâneo, o qual defendia que as espécies animais não haviam mudado desde a criação, ele acreditava na mutação das espécies, antecipando-se na teoria às famosas teorias de Darwin. Integrou a comissão científica de Napoleão ao Egito (1798), onde coletou grande número de espécimes e fundou o Instituto do Cairo. Catedrático de zoologia da Sorbonne (1809) dedicou-se a estudos de anatomia comparada. Sua obra principal, *Filosofia anatômica* (*Philosophie anatomique*, 1818-1822) gerou uma intensa polêmica com Cuvier. Como alguns de seus conceitos, no entanto, vêm sendo comprovados pela ciência moderna, é considerado o fundador da Embriologia.

encontrou um chagal que latia como um cão e o professor Nilson³¹⁹ (citado por Darwin³²⁰) menciona um lobo que havia sido amamentado por uma cadela e que latia.

É possível que o homem antigo tenha feito tentativas de amizade para fins alimentícios domesticando lobos, chacais, raposas e hienas [,] transmitindo a estes o seu som articulado que se manifesta pelo latido imitado do homem.

O mau cheiro exalado da raposa e da hiena não destruiria a afinidade alimentícia e não seria um empecilho à domesticação porque o homem antigo era ainda insensível ao cheiro, o homem presumivelmente dessa época tinha uma sensibilidade da criança de dois e meio anos, não se preocupando com o cheiro, portanto [,] tinha apenas um início de sensibilidade e o cheiro não o afetaria como acontece na criança.

³¹⁹ **Nils Heribert-Nilsson** (Skivarp, Escânia, 27 de maio de 1883 – 3 de agosto de 1955), famoso botânico evolucionista, fez seu doutorado na Universidade de Lund, na Suécia, defendendo a tese *Die Spaltungserscheinungen der Oenothera lamarckiana (Os fenômenos da divisão na Oenothera lamarckiana)* em 1915. Lecionou botânica, morfologia e geografia das plantas na mesma universidade entre os anos de 1934 e 1948.

³²⁰ **Charles Robert Darwin** (Shrewsbury, 12 de fevereiro de 1809 — Downe, Kent, 19 de abril de 1882) foi um naturalista britânico que alcançou fama ao convencer a comunidade científica da ocorrência da evolução e propor uma teoria para explicar como ela se dá por meio da seleção natural e sexual. Esta teoria se desenvolveu no que é agora considerado o paradigma central para explicação de diversos fenômenos na biologia. A sua viagem de cinco anos a bordo do brigue HMS Beagle e os escritos posteriores trouxeram-lhe reconhecimento como geólogo e fama como escritor. Suas observações da natureza levaram-no ao estudo da diversificação das espécies e, em 1838, ao desenvolvimento da teoria da Seleção Natural. Em seu livro de 1859, *A origem das espécies por meio da seleção natural*, ele introduziu a ideia de evolução a partir de um ancestral comum, por meio de seleção natural, que se tornou a explicação científica dominante para a diversidade de espécies na natureza. Escreveu, além do mais, uma série de livros sobre plantas e animais, incluindo a espécie humana, notavelmente *A descendência do homem e seleção em relação ao sexo*, 1871 e *A expressão da emoção em homens e animais*, 1872. Em “Crítica da violência”, o intelectual alemão Walter Benjamin opõe-se a certa interpretação de um darwinismo popular que consideraria, a partir da inspiração na lei de sobrevivência das espécies, a violência como um dado natural, justificado por seus fins, ao passo que a lei positivista se justificaria por seus meios (BENJAMIN, 1996, p. 237).

O lobo do professor Nilson imitou o latido da cadela que o amamentou e é possível que o chacal de Saint Hilaire tenha sofrido aprendizado semelhante, mas o mais certo é que quando o latido aparece no lobo e no chacal<,> seriam sobrevivências que indicariam o jugo antigo do homem. O Mustiacus das regiões Indo-Malayas<, > da China e de Formosa possui um latido curto que indicaria o mesmo jugo antigo.

A raposa selvagem com o nome popular de Maracangá encontrada em Valinhos (Est. de São Paulo) tem grande atrativo e predileção pela lebre selvagem da região como alimento e ambos latem como o cão. A lebre selvagem que depende tanto do conjunto cão de caça-homem como da raposa, late como processo de imitação e defesa, imitando pelo latido, tanto os cães de caça como a raposa [,] com o intuito de se disfarçar, despistando-os. Darwin, demonstrando que o latido é uma conduta que depende do estado doméstico que quando lobos e chacais criados por cães aprendem a latir, esta conduta é adquirida por imitação.

Tudo parece indicar que as primeiras manifestações de sons articulados do homem, as primeiras consoantes, se assemelham ao latido do cão ou dos seus antepassados [(] o lobo, a raposa e o chacal []) e teriam sido aprendidas pelo cão ou por seus ancestrais como imitação defensiva no momento em que o homem tentava domesticá-los, oferecendo a sua amizade para fins alimentícios.

Há um importante fenômeno de³²¹ reversão que se processa num momento de perigo iminente e que indica com clareza a evolução do som, do cão aos seus ancestrais [,] e que mostra a influência das relações sociais sobre o latido, existente entre o homem e o cão. Quando os cães [se] degeneram [,] eles perdem o latido (som articulado) e passam a uivar proferindo sons vogais, o mesmo acontecendo quando os cães abandonam o estado doméstico e reverterem ao estado selvagem. Nas costas da Guiné, onde as circunstâncias são apropriadas à reversão (degenerescência), observa-se cães importados, diz Bosman<” > [, “] os cães se modificam, as orelhas se encompridam, tornam-se duras como as da raposa, as vestes mudam de cor e se aproximam à cor da raposa... e apenas com três partos³²² o latido desaparece e cede lugar ao uivo”. É ainda na costa inóspita da Guiné onde os cães domésticos são mudos, denotando não haver lá um intercâmbio sonoro entre o cão e o homem.

³²¹ No original, lê-se: “e”.

³²² Alterado de acordo com a errata publicada no art. XLVI, A estrutura do Monólogo da Fome. Originalmente, lia-se: “apenas os três partos”.

Cristóvão³²³ Colombo, o descobridor, indica a existência de cães indígenas no México que não latiam e Darwin menciona a existência no Paraguai de uma raça de cães sem pelos que são mudos. Os cães de Cristóvão³²⁴ Colombo e de Darwin teriam tido a necessidade defensiva de imitar o homem e não teriam tido intercâmbio vocal com o homem.

O cão e o homem se escolheram mutuamente como companheiros de espécie diferentes por não possuírem aversão um pelo outro. O cão é um protetor da vida do homem e o homem protege o cão facilitando a este o alimento. Esta ausência de aversão e essa amizade antiga entre o homem e o cão indicam que a aproximação entre as duas espécies em época recuada se teria dado para fins alimentícios; o homem já com dentes se alimentava de cães ou dos antepassados de cães, o lobo, a raposa, o chacal que teriam sido domesticados pelo homem. O atual latido do cão [,] encontrado de quando em quando no chacal, na raposa e no lobo, indicaria a domesticação desses animais pelo homem antigo, por ser o latido uma imitação do som articulado do homem, imitação oferecida para fins de defesa da espécie contra a agressividade (amizade) da espécie superior. Uma hipótese contrária, pela qual o homem teria aprendido a falar com o cão, é pouco provável quando consideramos no fenômeno de reversão que o latido desaparece para dar lugar ao uivo ancestral, quando o cão deixa de ser doméstico. Na época do uivo ancestral [,] exibido pelo cão em estado de reversão, o homem já teria tido som articulado. Esta hipótese se apresenta como tentadora quando consideramos que o homem antigo se disfarçava em animais e proferia sons imitando os animais, comportamento ainda observado entre os índios do Brasil.

XLVI – A estrutura do Monólogo da Fome

As palavras Sim e Não são manifestações mais importantes da linguagem porque representam dois inícios na formação da linguagem e ocorridos em épocas diferentes, o Não, aparecendo de maneira positiva e marcada seiscentos e sessenta mil anos após o Sim, isto é [,] no Ponto das Atividades Articuladas. O Sim é uma forma essencialmente vogal enquanto que o Não é uma forma consoante. Há um processo de evolução entre o Sim e o Não

³²³ No original, lê-se: “Cristovam”.

³²⁴ Idem.

e o elo é o gaguejo ou o chamado pseudo balbucio. O Não se apresenta como a primeira hesitação e [como] uma consequência do medo que teve o homem do seu mundo no anterior Período do Medo; é uma forma defensiva saída do período anterior que visa conservá-lo vivo, enquanto que o Sim que antecedeu o Não é uma aceitação implícita e escravizadora e cheia de tristeza; é uma forma de suicídio.

O Sim tem como manifestação prototípica o Monólogo da Fome, isto é, a necessidade defensiva de criar a sensação de fome; as vogais do Sim estão ligadas ao desenvolvimento da primeira sensibilidade, a sensibilidade da fome e a aceitação suicida do mundo pelo Sim permanente do começo<, > é uma consequência do estabelecimento em caráter definitivo da primeira sensibilidade, com³²⁵ fins alimentícios. O homem do Trimestre Bobo mesmo como a criança do Trimestre Bobo toca em tudo e põe tudo na boca. Não há ainda a discriminação que conduz à recusa e à agressividade encontradas após o Ponto das Atividades Articuladas.

A palavra Sim é, pois, uma formação estrutural básica e a mais importante do Monólogo da Fome. A palavra Sim, além de se associar com a necessidade de ter fome, está também ligada ao alimento líquido, o primeiro alimento [,] e ligada à ausência de sensação de gravidade peculiar ao Trimestre Bobo.

As vogais do período de concordância com o mundo, o Sim dramático dos primeiros oitenta e dois mil anos da existência do homem [,] ter-se-iam manifestado pelos sons Uhuhuh e Ahahah e estes sons teriam sido precedidos por formas sonoras básicas situadas no Trimestre Bobo filogênico e que provavelmente seriam as mesmas formas observadas por Bean na criança ao nascer.

Na criança, minutos após³²⁶ nascer, Bean anotou as formas vogais Uaa Uaa como acompanhando a fome, o cansaço e o desagrado [,] e a vogal Uee coincidindo com motivos penosos e [,] já aos dois meses e meio³²⁷ [, surgem] as formas vogais mais adiantadas e de alívio Oooo e U. Todas estas teriam existido na evolução do homem durante o Trimestre Bobo filogênico, também como manifestações penosas de fome, desagrado e cansaço e constituem conseqüentemente os fundamentos da linguagem sonora.

Examinando a patologia da linguagem [,] observa-se um interessante fenômeno que é fator comum das atividades preponderantes do homem e que tende a indicar que a linguagem sonora ter-se-ia

³²⁵ No original, lê-se: “a fins”.

³²⁶ No original, lê-se: “ao”.

³²⁷ No original, lê-se: “dois e meio meses”.

iniciado com a mulher e [,] conseqüentemente [,] seria a mulher a criadora da primeira sensibilidade, a sensibilidade da fome; apresentando-se ela espetacularmente como a salvadora da espécie.

O fenômeno é observado nas atitudes preponderantes: hesitação no uso da palavra, uso da palavra, uso da palavra Sim, nas estruturas associativas das vogais. Em todas essas atitudes o sexo feminino aparece exercendo influência de natureza [de forma] a colocá-lo no início da linguagem.

A hesitação no uso da palavra ou o gaguejo, mais frequente e mais intenso entre os homens e meninos do que entre as mulheres e as meninas, sendo uma interrupção recorrente da expiração e proveniente do medo, afasta a mulher do medo.

O uso fluente da palavra e sem hesitação e [,] por conseguinte [,] sem interrupção na expiração, mais frequente na mulher, aponta para uma disciplina de respiração e de sensibilidade da³²⁸ fome mais antiga na mulher.

O uso da palavra Sim, mais frequente entre as mulheres, transforma o Sim [,] que é uma expressão elementar do Monólogo da Fome, numa expressão essencialmente feminina pela qual a mulher tem a tendência de tudo aceitar [,] contrastando com o Não peculiar ao homem. Esta tendência de tudo aceitar é representada pelas vogais do balbucio³²⁹ que são o contato sonoro com o mundo, um contato anterior ao contato visual.

Nas estruturas associativas das vogais, onde as vogais se associam aos alimentos líquidos e brandos, encontramos a preferência da mulher pelo alimento mole e fluídico e doce e a sua repulsa pelo alimento irritante, mesmo como acontece com a criança. A palavra Não, proveniente das manifestações sonoras Uh-uh-uh-uh e ah-ah-ah-ah [,] se associam ao latido do cão e teriam ensinado o cão a latir no momento preciso em que o homem tornava-se o amigo do cão e o domesticava para alimento.

Estes primeiros sons negativos [,] que representam a palavra Não e a recusa do mundo e que foram imitados pelo cão, seriam as primeiras manifestações clônicas³³⁰ do gaguejo que se processa por bloqueios e solturas. É possível que tenham sido a primeira imitação entre as

³²⁸ No original, lê-se: “de”.

³²⁹ No original, lê-se: “balbuceio”.

³³⁰ Alterado conforme a errata publicada no art. XLVII, “O Monólogo da Fome, o ritmo e o controle”. Originalmente, lia-se: “crônicas”.

espécies, considerando[-se] que a imitação do som está antes de qualquer imitação visual.

A fase [de] bloqueio desse processo representaria o início da indecisão e do medo e o início do abandono das vogais e o início das atividades articuladas.

O bloqueio prolongado (atividade tônica) seria uma indecisão bem marcada e uma pausa defensiva. O homem se aproxima da cultura. O gaguejo é a primeira manifestação de segurança do homem rumo à linguagem articulada e rumo à cultura. O gaguejo ou o pseudo-balbucio ter-se-iam iniciado com sons vogais [que] pertencem ao fim do Monólogo da Fome. A repetição das vogais [,] que caracteriza o começo do gaguejo [,] é também [uma] manifestação do balbucio da criança e uma manifestação do Trimestre Bobo filogênico.

XLVII – O Monólogo da Fome, o ritmo e o controle

O controle do organismo do homem só começa a existir com o aparecimento de mecanismos rítmicos [,] que pela repetição igual estereotipa uma conduta, e assim fazendo desenvolve uma sensibilidade e aponta para uma direção a seguir. Uma conduta só pode se formar pelo processo rítmico de controle.

À medida que se processa a evolução do homem rumo ao Ponto das Atividades Articuladas e[,] por conseguinte[,] rumo à cultura, maior é o controle do seu organismo. Cultura é controle e o som articulado é a gênese da cultura.

A fase Monólogo da Fome composta de vogais, uma disciplina de respiração com uma conduta arrítmica, é nas suas primeiras manifestações uma conduta descontrolada, graficamente curvilínea e errática³³¹ [,] mas que pela repetição estabelece um ritmo de conjunto e impõe o advento da sensação de fome e torna-se uma conduta de controle.

As manifestações suscetíveis³³² de serem imitadas aparecem na ordem som-motilidade-sensações e tanto as manifestações como a imitação se associam a³³³ períodos bem definidos [,] e um período se completa e se encontra num fim quando o fenômeno de imitação se opera dentro dele.

³³¹ No original, lê-se: “erática”.

³³² No original, lê-se: “sucetíveis”.

³³³ No original, lê-se: “ã”.

O controle exerce a sua ação sobre a sequência som-motilidade-sensação quando no detalhe ou no conjunto a dinâmica é rítmica. A primeira parte, o som, se associa com o Monólogo³³⁴ da Fome dentro do Trimestre Bobo filogênico [,] tendo surgido do movimento típico [,] a Valsa [,] ou do movimento circular da fera enjaulada, a motilidade se associa com a forma patológica³³⁵ da linguagem, o gaguejo, desenvolvendo-se dentro do período esquizofrênico³³⁶ da Defesa Passiva, o período do Medo e tendo como manifestações de *ballet* o Samba e a conseqüente Marcha Hesitante, esta última já é um início de direção fixa. Por fim, a terceira parte, a fase das sensações já desenvolvidas [,] só aparece com movimentos em linhas retas ininterruptas, bem determinadas em direção e com sensibilidades marcadas e dirigidas [,] e isto após o Ponto das Atividades Articuladas e em pleno período de Defesa Agressiva.

A evolução da linguagem, a primeira conduta do homem, é uma demonstração da evolução do controle. Após as primeiras condutas arrítmicas³³⁷ do balbucio do Monólogo da Fome, o controle aumenta em severidade com a repetição deste balbucio, repetição esta que se torna³³⁸ rítmica em conjunto [,] passando logo a tornar-se no detalhe com o aparecimento sucessivo de soluço, de gaguejo e finalmente do som articulado.

A ideia de que o homem sempre falou é naturalmente errônea; o homem só aprendeu falar depois de ter aperfeiçoado o som articulado [,] possivelmente sem outro sentido a não ser o da mastigação do alimento.

O homem gesticulava e lia antes dele aprender a falar. Os objetos do mundo afeiçoados pelo homem são resíduos que constituem a sua primeira formação de um aglomerado emotivo para ler.

Paradoxalmente [,] a leitura é anterior ao desenvolvimento da escrita e da linguagem, o homem lia a sua história nos objetos que eram monumentos comemorativos e lembretes dos primórdios das suas necessidades e em seguida nos monumentos de pedra e nos protótipos dos sinais ideográficos³³⁹ e dos hieróglifos e também em épocas recuadas na linguagem mímica dos gestos e dos dedos, isto antes da

³³⁴ No original, lê-se: “Monlogo”.

³³⁵ No original, lê-se: “oatolgica”.

³³⁶ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³³⁷ No original, lê-se: “arrisnicas”.

³³⁸ No original, lê-se: “torna-se”.

³³⁹ No original, lê-se: “idógrafos”.

escrita se formar e antes dos sons das palavras aparecerem³⁴⁰ e [,] por conseguinte [,] antes da linguagem se iniciar; a leitura pertence ao período dos gestos antes da linguagem. Os gestos do surdo-mudo seriam os gestos que antecederam o aparecimento da linguagem sonora e que foram substituídos pela nova conduta, a linguagem. A leitura que se projetava nos lembretes emotivos chegaria a se processar possivelmente antes do Monólogo da Fome [,] talvez mesmo como uma dinâmica alimentícia que prenunciasse esse monólogo e os futuros ritmos, talvez como condição resultante de movimentos reflexos.

Contudo, o Monólogo da Fome é a primeira forma de um próximo controle orientador do organismo, importante controle que conduziria ao Soluço logo após o Samba remoto [,] quando o homem bailava para não cair. O Soluço é a primeira manifestação vocal articulada representativa da sensação de força gravitacional; é o ritmo que conduziu ao gaguejo. Antes do soluço houve tentativa de controle<;> [,] tentativas para pronunciar a consoante G, um ritmo elementar. Tentativas que teriam redundado no primeiro sorriso em pleno “Trimestre” Bobo.

As condutas de controle, todas oriundas de manifestações rítmicas, surgiram todas da primeira sensibilidade<;> [,] a fome, conduzindo o homem através do sorriso, do soluço, e do gaguejo, rumo à cultura, uma conduta composta de rotinas estereotipadas e situada fora do período esquizofrênico do Medo e dentro do período posterior de Defesa Agressiva, o período do Ódio.

XLVIII – O sonho, a cor e a linguagem

O sonho é uma vida em estado de transe que se situa entre a vigília e o mergulho cataléptico e sem vida no inconsciente. Sonhos são experiências ilusórias e alucinatórias. Não há sonho no sono profundo e quanto mais leve é o sono maior o número de sonhos.

O homem em sonho e situado entre a vigília e o estado de sono profundo sem sonho<;> se refugia numa forma de conduta ancestral a fim de fugir ao controle da rotina. O fim do refúgio é o estado cataléptico. O controle da rotina se manifesta pelo disfarce observado no sonho e [,] quanto maior é o desejo, maior é o controle e o disfarce. O sonho é um fenômeno de reversão emotiva

³⁴⁰ No original, lê-se: “aparecer”.

para saciar um estado angustioso. É uma conduta antiga executada com objetos do presente.

As grandes angústias ancestrais do homem aparecem no sonho [,] disfarçadas na roupagem das exigências da rotina. Dirigindo esse disfarce [,] o sonho se apresenta como uma conduta antiga do homem e o seu estudo e a sua interpretação são [,] portanto [,] uma maneira de descobrir algo de importante que se passou na evolução do homem. O conteúdo do sonho pertence não somente ao passado do sonhador como é admitido hoje [,] mas também pertence ao passado da espécie.

O sonho pode existir sem o sono numa vigília em estado de transe, como no caso das miragens e no caso dos alienados: ambos confundem as experiências alucinatórias com a realidade, este último vivendo de acordo com as alucinações do sonho.

Oscilando entre a *rêverie*³⁴¹ do sonho do passado e o “castelo do ar” do sonho do futuro, o homem procura sempre a “estrada real” freudiana [,] que conduz ao Id de Freud, o local encantado onde se encontram acumulados os desejos frustrados. As portas do Id freudianos [,] abertas pelo sonho [,] satisfazem ao homem em trânsito.

Estudando as seqüências dos angustiados e dos seus sonhos, observamos: a criança nova sonha com fadas e feiticeiras, a mais velha com exames e heróis atléticos, a criança pobre sonha com brinquedos bonitos, os famintos e vorazes sonham com comida, o soldado com a família longe, os prisioneiros sonham com a liberdade. Fadas, heróis, brinquedos, comida, família, liberdade se colocam em posição de difícil acesso para o sonhador, a dificuldade sustentando o desejo.

O estímulo exterior provoca o aparecimento do desejo ou [a] angústia ocultos e recalçados. O estímulo funciona como provocador de associação de ideias até alcançar a angústia subconsciente [,] que é quase sempre contrária à conduta estabelecida pela rotina.

Este mundo do sonho, um mundo de desejo, de fantasia e de revelação [,] de angústia [,] se manifesta também no estado de vigília, pelas explicações de imagens e de borrões, pelo que é escolhido para desenhar ou modelar e pela maneira da criança brincar. O mesmo estímulo exterior pode significar várias coisas de acordo com o desenvolvimento da sensibilidade do indivíduo e de acordo com o estado de hipnose em que se encontra o indivíduo.

Sendo principalmente um estado intermediário entre o sono e a vigília e sendo sempre um estado de transe, o sonho necessita do estímulo e da proximidade do mundo real para que ele [se] realize. A

³⁴¹ No original, lê-se: “reverie”.

proximidade do mundo real facilita a demolição da resistência que impede a sua realização³⁴². O sonho profundo [,] que não se manifesta [,] se encontra tão perdido à percepção do mundo exterior quanto as peças arqueológicas na terra.

Existem certas manifestações na vida do homem que não ocorrem e o estudo dessas omissões é da maior importância para compreender todo o valor do sonho.

Quase todos os sonhos se realizam em branco e preto, a cor aparecendo raramente, outra omissão é a omissão do som falado³⁴³ [,] os sonhos são todos mudos [,] e ainda as omissões de controle, da atenção, julgamento são importantes indicações da sensibilidade do homem no início e da sua conduta numa época em que nem o balbucio de vogais se havia iniciado [,] e que se situaria no início do “Trimestre” Bobo. A deficiência de imagens no sonho é também mais uma indicação da sensibilidade restrita de organismos no início de sua evolução. Estas importantes emoções indicam que o sonho, contendo apenas as angústias do início da evolução do homem, escolhe para a sua apresentação sem cor e sem som falado, sem controle e julgamento, apenas as poucas imagens exigidas pela sua sensibilidade primitiva.

Observamos que precisamente essas omissões constatadas no homem em trânsito pelo sonho são omissões encontradas na evolução da criança e na conduta do alienado. As sensibilidades da criança, do alienado e do homem em trânsito pelo sonho se identificam. É só com a idade de dois anos que a criança começa a distinguir o branco do preto e percebe em frente um mundo em branco e preto, em cor idêntico ao mundo do sonho. É esta precisamente a idade que contém o fator comum e ontogênico e filogênico, [o] Ponto das Atividades Articuladas. Antes dessa idade o mundo da criança é monocromático e cinzento [,] e é só com a idade de dois [anos] e meio a três anos que ela começa a distinguir as cores [,] na sequência: azul, roxo, havendo uma pausa aqui [,] e a seguir amarelo, verde, sépia, violeta, etc. A primeira percepção é

³⁴² Alterado conforme a errata publicada no Art. XLIX, “A Idade da Fome e a idade do sexo”. Originalmente, lia-se: “o sonho necessita do estímulo e da proximidade do mundo real para com o mundo real facilita a demolição da resistência que impede a sua realização”. O acréscimo do “se” deve-se à nossa correção. Já o de “que impede a sua realização” deve-se a uma adaptação feita entre a correção da errata e o período anteriormente citado nesta nota (na errata, lia-se: “A proximidade do mundo real facilita a demolição da resistência.”).

³⁴³ Alterado conforme a errata publicada no Art. XLIX, “A Idade da Fome e a idade do sexo”. Originalmente, lia-se: “uma outra omissão do som falado”.

o azul *gendarme* do céu, a segunda, após passar pelo amarelo, conduz ao verde veronês da vegetação.

Na criança [,] a fala articulada se encontra ausente antes dos dois anos, quando o som só aparece em forma de balbucio ondulatório. Controle, atenção e julgamento não existem na criança antes de dois anos, mesmo como acontece com o homem em trânsito pelo sonho.

As omissões do sonho, controle, julgamento e atenção se encontram ausentes em todos os tipos de alienados, ausentes dos distúrbios da emoção, do pensamento, da percepção, da orientação, da memória e da atenção.

O mutismo do homem em trânsito pelo sonho é encontrado no mutismo da melancolia dos distúrbios da emoção, no mutismo do catatônico esquizofrênico³⁴⁴, no estupor e na desintegração da personalidade dos distúrbios da atenção.

O fato da linguagem quase não tomar parte no conteúdo do sonho [,] que se compõe quase só de imagens visuais [,] é uma demonstração de que o sonho representa um mundo anterior ao advento da linguagem, um mundo onde só havia a sensibilidade da imagem visual, um mundo onde a linguagem não era usada; o mundo e a conduta antiga do Trimestre Bobo filogênico e ontogênico.

Apesar do sonho ser mudo e não conter sons³⁴⁵ [,] a ação do conteúdo do sonho pertence a um mundo onde há sons. Portanto, aquilo que está atrás das imagens, os desejos, é³⁴⁶ de um mundo onde não havia ainda sons ou linguagem falada.

O fato da cor aparecer tão pouco no sonho é indicação de que no começo o homem não percebia a cor e de que esta percepção é recente na evolução do homem. A redução da frequência da cor, do som falado, do controle, atenção e julgamento e a deficiência de imagens no sonho indicam que estes não existiam na percepção do homem do começo.

O mundo do Trimestre Bobo era como o mundo do homem em trânsito pelo sonho, um mundo sem controle, sem atenção e sem julgamento, sem cor e sem som falado [,] contendo os fatores comuns da criança e do alienado.

³⁴⁴ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁴⁵ Alterado conforme a errata publicada no Art. XLIX, “A Idade da Fome e a idade do sexo”. Originalmente, lia-se: “não contar sons”.

³⁴⁶ No original, lê-se: “são”.

O homem do começo era³⁴⁷ sem cor e sem fala, um ser monocromático e cinzento, mudo e vagaroso [,] com movimentos curvilíneos.

XLIX – A Idade da Fome e a Idade do Sexo

Na evolução da espécie a³⁴⁸ Idade do Sexo é posterior a Idade da Fome e é ela um produto do desabrochar das sensibilidades do homem. A Idade do Sexo tem início no começo das atividades articuladas e após a Descoberta da Imagem do semelhante pelo homem, deixando para trás todo o período do balbucio do “Trimestre” Bobo e o período esquizofrênico do Medo.

Sendo a Idade do Sexo uma consequência do desabrochar das sensibilidades, marca ela o início da alma do homem e sucede a um período dos homens sem alma que é o período no qual é gerada a sensação de fome e que conduz a uma sequência evolutiva importante, a sequência fome-sexo-pensamento.

A Idade da Fome se associa ao período esquizofrênico do Medo [,] o período de Defesa Passiva [,] enquanto que a Idade do Sexo se associa ao período do Ódio [,] que é o período de Defesa Agressiva que aparece com a descoberta da imagem do semelhante e a consequente geração de laços afetivos e o desabrochar das grandes sensibilidades do homem.

Os processos de análise da conduta e dos desejos do indivíduo pela interpretação de sonhos e pela psicanálise só alcançam uma camada recente da evolução do homem. O sonho vai além da psicanálise alcançando levemente os limites do Trimestre Bobo filogênico, não penetrando no sono profundo e cataléptico da Idade da Fome. A psicanálise penetra somente até a Idade do Sexo que se teria iniciado no Ponto das Atividades Articuladas [,] que corresponde no homem à idade ontogenética de dois anos. A psicanálise deixa insondável um período de seiscentos e sessenta mil anos e penetra somente numa camada evolutiva situada há³⁴⁹ um milhão e trezentos e vinte mil anos atrás. Isto porque os laços afetivos provenientes da Descoberta da Imagem do semelhante dos quais dependem toda e qualquer manifestação psíquica só teriam iniciado a sua formação nessa data.

³⁴⁷ No original, lê-se: “eram”.

³⁴⁸ No original, lê-se: “da”.

³⁴⁹ No original, lê-se: “a”.

Os símbolos sexuais encontrados por Freud alcançam apenas as angústias da Idade do Sexo e não tocam as condutas da Idade da Fome situada em plano anterior.

A sexualidade infantil encontrada por Freud se reverteria a um vão ontogênico de dois a seis anos, isto é, um vão que representaria evolutivamente toda a Idade do Sexo em cujo fim nos encontramos hoje: não alcançando as camadas mais antigas da Idade da Fome.

Freud interpretaria o disfarce do conteúdo do sonho e da associação livre, concedendo uma significação simbólica fixa a essas imagens oníricas e em estado de transe; porém todas essas imagens se confeccionam em virtude de um estado de coisas que envolve a presença de semelhantes e uma conduta exibicionista espetacular, isto é, uma conduta que pertenceria somente ao período posterior às atividades articuladas.

A psicanálise não alcançaria o período sem cor do balbucio das vogais e quase nada ou pouco do período esquizofrênico do Medo; este último um período básico. Não alcançaria porque nesse período não haveria ainda o contato estabelecido pela Descoberta da Imagem do semelhante, contato indispensável para a produção de laços afetivos que constituem a base do material psicoanalítico. É pelo advento de laços afetivos que as sensibilidades se desabrocham e isto se dá só com o início e desenvolvimento das atividades articuladas muito após o “Trimestre” Bobo e logo a seguir ao período do Medo. As sondagens da psicanálise [,] portanto [,] só alcançam o início da formação da psique do homem que é o momento dramático em que ele descobre a imagem do semelhante, a sua Dupla Personalidade; o momento em que ele inventa³⁵⁰ a noção de alma.

Todo o período evolutivo do homem anterior ao aparecimento do conceito de Alma, o período da Idade da Fome e que não é alcançado pela psicanálise seria um período de elaboração simbólica cheio de graves acidentes, acidentes estes que teriam tomado parte no desenvolvimento da sensibilidade tendo como consequência a elaboração de símbolos. Os símbolos-mestres se fixariam estereotipando-se pela repetição dos graves acidentes e das manifestações psicopatológicas [,] tais como o gaguejo e outra e pela formação esquizofrênica³⁵¹ do medo preparando o berço adequado às sondagens da futura psicanálise.

³⁵⁰ No original, lê-se: “invnta”.

³⁵¹ No original, lê-se: “esquizofrênica”.

Evidentemente só um período elementar e primitivo em sensibilidade, e como contraste suficientemente acidentado³⁵² a ponto de provocar manifestações de Defesa Passiva pelo homem fraco, doentio e “anormal” que o defrontava, seria um período apropriado à elaboração dos grandes símbolos-mestres que apareceriam mais tarde na psicanálise. É esta situação de contraste e de acidente oferecida a um ser elementar, que teria provocado a situação de Defesa Passiva e de Medo.

No quadro esquizofrênico³⁵³ que caracteriza o marca o período do Medo que antecede o Ponto das Atividades Articuladas, tanto as ilusões do paranoico e do hebefrênico[,] como a conduta motora de grande excitação ou de estupor imóvel do catatônico são condições apropriadas a Defesa Passiva [que] são encontradas [e] hoje exibidas pela *camouflage*³⁵⁴ defensiva do ser vivo. As ilusões simulam a força e o poder e a conduta motora imóvel ou agitada simula a morte e a salvadora tempestade de movimento que é o pânico. Os grandes símbolos-mestres gerados simultaneamente com a invenção da Alma são produtos da esquizofrenia [e do] período do Medo.

A conduta motora e a percepção ilusória e deficiente que teriam gerado os símbolos-mestres são comportamentos sugeridos do “Trimestre” Bobo; disciplinas de respiração com proferimentos de vogais que provocariam³⁵⁵ a sensação de fome, em si uma sensação pertencente a uma defesa passiva.

L – O período dos homens sem alma e os materiais básicos da psicanálise

Toda a Idade da Fome que antecede a Idade do Sexo é um período de homens sem alma em contraposição aos homens com alma que iniciam o seu advento com as atividades articuladas da Idade do Sexo e do início do Ódio.

A fim de compreender o comportamento dos homens sem alma da Idade da Fome, temos de notar que o aparecimento da alma na Idade do Sexo ter-se-ia dado simultaneamente com o aparecimento do uso do ornamento de cabeça. O início do uso do chapéu é o início da Idade do Sexo.

³⁵² No original, lê-se: “acidntado”.

³⁵³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁵⁴ No original, lê-se: “camuflage”.

³⁵⁵ No original, lê-se: “provocaria”.

O que mais se notaria na aparência do homem e da mulher que perambulavam pelo mundo nessa estranha Idade da Fome era a ausência do ornamento de cabeça: homens e mulheres não usavam chapéu na cabeça, nem brincos, nem argolas, nem discos, nem *plugs*<, > nas orelhas, no nariz e na boca. Durante os seiscentos e sessenta mil anos da Idade da Fome, portanto, durante todo o “Trimestre” Bobo e todo o período esquizofrênico³⁵⁶ de Medo, isto é, durante todo o período que antecedeu o início da formação da alma e o raiar das garras da psicanálise, homem e mulher se abstiveram do ornamento de cabeça e do tapa-sexo.

A etnografia mostra que o chapéu era uma imagem litúrgico-decorativa representando a alma (consultar a minha obra *Dialética da Moda*, já publicada no *Diário de São Paulo*), portanto [,] o mesmo só poderia ter aparecido após a formação da alma. Os brincos, argolas, *plugs* e discos de orelha, lábios e nariz eram arapucas para apanhar a alma angustiada com tendência fugitiva que saía a³⁵⁷ passeio à noite durante o sono ou escapuliam para sempre por esses orifícios. Assim indica a etnografia. Chapéus, brincos, discos, argolas e *plugs*, sendo apetrechos para lidar com o comportamento da alma, conseqüentemente só poderiam ter surgido após a invenção da alma e teriam acontecido como defesa da espécie para garantir a continuação da força vital do homem.

Aquilo que é observado ao acaso da etnografia contemporânea são na realidade resíduos de formas evolutivas antigas que teriam marcado um acontecimento preponderante na vida do homem.

É importante notar que a etnografia localiza a alma e os seus símbolos na ponta ingerente do aparelho digestivo, a cabeça [,] com saídas escapatórias pelos orifícios desta ponta e convém notar que a alma se apresenta como um sopro ou bem um produto de uma disciplina de respiração, coisa capaz de provocar a sensação de fome e que [,] portanto [,] se encontra intimamente ligada ao desenvolvimento da sensibilidade da fome.

A escolha deste local estabelece uma ligação evolutiva entre o aparelho digestivo e o conceito de alma. O ornamento da cabeça [,] o chapéu [,] tinha com frequência a forma de um pássaro para representar a alma do homem e era também a sua Dupla Personalidade [,] que pela sua presença e o seu engodo induziria a alma rebelde fugitiva a voltar para dentro do corpo. Ora, esse interior do corpo era precisamente o

³⁵⁶ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁵⁷ No original, lê-se: “à”.

interior do aparelho digestivo cujo sopro sonoro proferindo vogais despertava o centro erógeno da fome e da sede. Portanto, o invólucro³⁵⁸ protetor da alma teria sido o próprio aparelho digestivo ou o próprio local da sua gestação e onde as sensações³⁵⁹ de fome e sede teriam surgido. O conceito de alma é [,] por conseguinte [,] um produto imediato do aparelho digestivo, que só teria iniciado o seu aparecimento quando a sensação de fome se encontraria gerada e formada: quando se encontrava formada a primeira grande sensibilidade do homem, a fome. Porém [,] esta alma conservou-se na zona erógena do aparelho digestivo sem aparecer durante todo o período esquizofrênico do Medo, o período dos homens sem alma, só aparecendo na ponta ingerente do aparelho digestivo, na forma etnográfica de sopro após o Ponto das Atividades Articuladas e concomitantemente com a descoberta e a formação da imagem do semelhante, imagem esta que se torna no início³⁶⁰ a Dupla Personalidade do homem e mesmo uma representação da própria alma, como mais tarde a imagem refletida na água e a sombra o seriam. O uso do chapéu – que no início parece ser um pássaro – é uma forma de engodo para incitar a alma que havia saído a passeio, a um retorno para o interior do aparelho digestivo. Este fenômeno de retorno é em si um processo alimentar, um fenômeno de deglutição³⁶¹ de uma ave que era o igual das formas do chapéu. O uso de argolas, brincos, discos, *plugs* nas orelhas, lábios e nariz, nos orifícios da ponta ingerente do aparelho digestivo [,] que etnograficamente eram arapucas para apanhar almas sorrateiras e esquivas, tem a mesma função e apresenta as mesmas formas das arapucas da vida diária para apanhar pássaros [,] e estas arapucas se encontravam apropriadamente localizadas no próprio local onde os alimentos-pássaros ou almas seriam deglutidos e consumidos.

O período de gestação da alma dentro dos intestinos, ou mesmo de digestão, corresponde ao importante período de gestação da sensibilidade da fome que se teria estendido por seiscentos e sessenta mil anos e seria um período de homens sem alma e esta gestação e digestão representam o motivo pelo qual o homem ainda existe sobre a terra. O aparecimento do conceito de alma é uma expressão de fome e a alma é uma função puramente intestinal e um produto da fome com uma imagem gráfica, surgindo após o desenvolvimento dos sons vogais; o balbucio que provocou a sensação de fome, permitindo a sobrevivência

³⁵⁸ No original, lê-se: “evólucro”.

³⁵⁹ No original, lê-se: “a sensação”.

³⁶⁰ No original, lê-se: “indício”.

³⁶¹ No original, lê-se: “deglutinação”.

do homem. A alma seria [,] pois [,] uma materialização antropofágica dessa sensação de fome, uma imagem do semelhante do homem; essa sua Dupla Personalidade que serviria de primeiro alimento do Período do Sexo e do Ódio, o início do alimento sólido.

Durante todos os bailados primordiais que nasceram e se desenvolveram no Período da Fome, período dos homens sem alma, os homens não usavam chapéu, nem brincos, nem argolas ou discos nos lábios e nas orelhas e nem tapa-sexos. O tapa-sexo é muito posterior ao advento do chapéu; o homem cobriu a cabeça antes de cobrir o sexo. Tanto a Valsa como o Samba e a consequente Marcha Hesitante foram bailados sem chapéu e sem ornamentos nos orifícios da ponta do aparelho digestivo e sem tapa-sexos [,] e esta situação se prolongou durante seiscentos e sessenta mil anos.

A curiosa noção dos religiosos da época do descobrimento do continente, pela qual os índios eram como os animais e não tinham alma, por estranho que pareça, tem certo fundamento evolutivo que coloca o homem elementar, o índio, recuando ao³⁶² período dos homens sem alma.

O período dos homens sem alma é o período mais importante da humanidade porque é o período no qual as grandes forças do cretinismo, da imbecilidade e do gênio são geradas, é o período no qual se encontram em gestação, como formas evolutivas, as formas patológicas da linguagem e o comportamento anormal do homem; período onde as forças vitais se desabrocham para garantir a sobrevivência do homem.

O uso do chapéu, dos brincos, das argolas, dos *plugs* e dos discos de lábios, orelhas e narinas, veio garantir à psicanálise a manutenção do seu material básico, a nova invenção da alma e os consequentes laços afetivos.

Nos dias de hoje que passam, observa-se um abandono do chapéu, isto é, o desaparecimento de um dos materiais básicos mais importantes da psicanálise. Ao que parece, o sintoma mostra que caminhamos lentamente para um novo período de homens sem alma³⁶³. É mais que uma coincidência<, > o fato do abandono da alma hoje ser correlato com o abandono do chapéu. A importante indicação etnográfica da moda é mesmo uma indicação da evolução do comportamento do homem.

³⁶² No original, lê-se: “no”.

³⁶³ No original, lê-se: “se malma”.

LI – Antes da linguagem

Durante o vasto período que precede o início da linguagem articulada o homem exibiu uma conduta que, pelas suas atitudes, o levaria inevitavelmente rumo ao seu destino cultural, à escrita e à fala. A escrita processando-se antes da fala.

As atitudes adotadas pelo homem anterior à linguagem articulada teriam³⁶⁴ exibido o mesmo ciclo evolutivo de desenvolvimento dos sentidos observado na criança recém-nascida: o ciclo evolutivo ouvir som – começar a ver – começar a falar, que parece ser o mesmo ciclo, evolutivo que se apresenta no alienado que abandona a esquizofrenia³⁶⁵.

O fato dele ouvir antes de ver e falar [,] conjugado com o seu comportamento esquizofrênico retraído, isolado e melancólico [,] faz com que a sua pantomima seja uma pantomima sonora e executada a distância.

As primeiras manifestações da linguagem, manifestações da ânsia que mais tarde conduziria à fala [,] foram os sons de percussão transmitidos a distância e tirados de uma pedaço de madeira oco. O homem se exibia ao lado desse pedaço de madeira com um comportamento motor de natureza catatônica: ele se apresentava inibido em mutismo absoluto e [,] agitado [,] movimentava os braços com grande rapidez, batendo sobre a madeira, impulsivamente e imprevisivelmente [,] como se estivesse maltratando um inimigo, como se os sons soltados pelo inimigo fosse motivos convidativos para que novos sons aparecessem sob os golpes inexoráveis do ator [,] que ensaiava os primeiros passos da futura linguagem. Nenhum som era proferido pelo ator[,] que conserva o seu mutismo inquietante e enigmático [,] oferecendo uma expectativa sem fim a quem porventura pudesse transpor o momento atual e contemplar esse período recuado da evolução do homem.

Esse comportamento com uma conduta tipicamente esquizofrênica³⁶⁶ é encontrado ainda hoje, sem dúvida como sobrevivência evolutiva, nos confins das selvas amazônicas quando o som é transmitido a grande distância por gigantescos tambores antropomórficos possuindo infundável escala.

O uso do tambor é uma conduta essencialmente solitária e isolada, uma conduta proveniente das grandes distâncias que separavam os homens nesse período recuado da evolução que teria sido um período tipicamente esquizofrênico³⁶⁷, o período do Medo.

³⁶⁴ No original, lê-se: “teriam”.

³⁶⁵ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

³⁶⁶ No original, lê-se: “esquisofrênica”.

³⁶⁷ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

Esta escrita de sons executada através o espaço precedeu todas as outras formas de escrita; as escritas pela ereção de monumentos, pelos sinais nas rochas, todas feitas para memorizar e que antecederam a formação da linguagem.

Mudo como uma criança recalcitrante, obstinado e inibido em mutismo como um doente mental catatônico, esse homem possivelmente localizado logo após o “Trimestre” Bobo filogênico se encontrava no início do período do Medo. Ele já haveria desenvolvido a sensação de fome pelo balbucio de vogais durante o “Trimestre”. Bobo e, tendo melhorado a sua vista, a sua tendência seria para o uso dos movimentos dos dedos das mãos e dos pés, movimentos dos braços e das pernas, dos olhos e dos músculos do rosto na formação de uma linguagem de gestos e expressões. Todos estes são movimentos da criança em estado de vigília, nos primeiros dias ao nascer e apareceriam como escolha defensiva na formação de uma etapa rumo à linguagem.

Estes movimentos da criança ao nascer são com frequência observados no homem durante o sono profundo e quase sem sonho, um sono que representaria um período do começo no qual o homem seria quase insensível e necessitaria dos gestos dos dedos, das mãos e dos pés para iniciar um pensamento.

Darwin, desejando indicar que a linguagem dos dedos facilita o desabrochar do pensamento, cita o caso de Laura Bridgman^{368 369}, cega, surda e muda, que durante o sono movimentava os dedos.

É possível considerar que o som de percussão dos gigantescos tambores, pela repetição continuada, teria colocado o homem em estado de transe, hipnotizando-o e teria trazido à tona os gestos elementares do homem do começo de uma maneira semelhante como o sono profundo, em si um estado de transe, traz para o exterior uma pantomima do começo antigo. O som de percussão[,] provocando o transe e o aperfeiçoamento da vista [, que] teriam sido fatores poderosos na aproximação entre os homens. A comunicação por meio de gestos que se encontraria sincronizada no balbucio Bobo, por necessitar de uma

³⁶⁸ No original, lê-se: Bridgeman.

³⁶⁹ **Laura Dewey Lynn Bridgman** (21 de dezembro de 1829 – 24 de maio de 1889) foi citada por Darwin em *A descendência do homem e seleção em relação ao sexo*, de 1871. Foi a primeira criança americana cega e surda a receber uma educação significativa em língua inglesa, cinco anos antes de outra tornada mais famosa, Helen Keller. Também foi citada por André Gide em *A sinfonia pastoral*, além de Carlyle, Emerson e Thoreau.

vista apurada, só teria aparecido posterior à comunicação solitária pelo som a distância.

A comunicação por meio de gestos e expressões interrompidas, de quando em quando, pelo tataratear do gaguejo, teria sido o prelúdio do advento do Ponto das Atividades Articuladas e da Descoberta da Imagem do semelhante.

A comunicação por meio de gestos e expressões superava o balbucio cuja finalidade básica havia sido exclusivamente a de estabelecer uma disciplina da respiração com sons vogais a fim de, defensivamente, provocar a sensação de fome. O balbucio não visava uma linguagem e uma comunicação como visavam os gestos e os movimentos expressivos do rosto, aparecendo estes como consequências³⁷⁰ de uma melhoria na percepção visual, melhoria esta que levaria o homem como levou a criança, à descoberta de seus pares. O balbucio apenas forneceu a matéria-prima ao gaguejo logo após o primeiro soluço sincronizado ao início da Marcha Hesitante, e este gaguejo com sincronizações de bailado e de gestos é a linguagem intermediária entre as vogais do Monólogo da Fome e os sons consonantes da linguagem articulada, é uma linguagem caracteristicamente de medo e apropriadamente esquizofrênica³⁷¹.

Semelhante esquema satisfaz a sequência som-motilidade-sensações, sequência com os primórdios dos laços afetivos onde a presença do semelhante é percebida [,] porém não descoberta como sendo um semelhante, sequência onde a motilidade expressiva<,> se desabrocha como resultante do aperfeiçoamento da vista e onde as sensações se desenvolvem com o início das atividades articuladas e o início da invenção da alma.

A psicanálise só consegue alcançar as camadas evolutivas onde o homem já se encontra com as suas sensações desabrochadas e as suas sensibilidades desenvolvidas, só consegue alcançar a Idade do Sexo, não alcançando a Idade da Fome que é o período insensível anterior, o período sem laços afetivos formados e [,] portanto [,] não alcançando as primeiras etapas da formação da linguagem constituídas pelo som de percussão do mutismo fechado e pelos gestos e pelas expressões faciais trazidas pelo aperfeiçoamento da vista.

Não penetrando no período dos homens sem alma [,] no qual é gerada a sensação de fome, a psicanálise deixa de ser um instrumento de

³⁷⁰ No original, lê-se: “consequência”.

³⁷¹ No original, lê-se: “esquisofrênica”.

pesquisa ortodoxo; pois ela não funcionaria com o advento de um novo abandono da ideia de alma.

LII – O homem risonho

O riso é uma manifestação sonora do homem e que se desenvolveu ao descobrir ele a imagem do seu semelhante [,] da mesma maneira que a criança desenvolve o seu riso ao descobrir a presença de seus pares aos dois anos de idade.

É o riso na sua plenitude uma consequência do ato da descoberta da imagem do semelhante e[,] por esse motivo[,] se apresenta como uma manifestação grosseira, grotesca e depreciativa do semelhante e conspicuamente apropriada a essa descoberta.

O fato do riso se desenvolver com a descoberta já em si demonstra a necessidade biológica de depreciação do semelhante.

O primeiro espetáculo de um aparelho digestivo em pé e em movimento vibratório, só poderia gerar[,] no riso oriundo desse movimento vibratório de gaguejo, uma vontade de depreciação.

A emissão de sons interrompidos, provocada pela vibração de uma parte do aparelho digestivo ao deparar com a imagem do semelhante, seria uma manifestação já condicionada de fome por alimentos sólidos. O aspecto grotesco do semelhante se apresenta desta maneira como o primeiro alimento sólido [,] plausível de satisfazer o apetite provocado pelos primeiros sons articulados: um apetite antropofágico que levaria o homem à cultura e ao gregarismo.

A estrutura das repetições sonoras do riso é a mesma estrutura do gaguejo, possuindo o riso, no entanto, um intervalo do gaguejo. Esta aspereza é provocada pela vibração violenta de uma parte do aparelho digestivo. O riso é aquilo que sobra do gaguejo como manifestação evolutiva da linguagem e, por conseguinte, é um resíduo das possantes tentativas do começo a fim de articular palavras. A sua fixação provém da descoberta da imagem do semelhante e da necessidade [de] culinária sólida[,] de comer essa imagem. Um produto oriundo do aparelho digestivo como é o riso, só poderia ter como finalidade uma satisfação desse aparelho.

O desenvolvimento do riso marca o início das consoantes na linguagem. É o início do negativismo do mundo em redor pelo homem. É o não. O homem profere as formas interrompidas Uh- Uh- Uh e Ah-

Ah- Ah [,] formas de respiração interrompida almejando e alimento sólido e oriundas do gaguejo, o homem passa a barreira Ponto das Atividades Articuladas. O gaguejo em si [,] com os seus intervalos brandos [,] marca o início da tendência para as consoantes e para a discordância com o mundo em redor. Esta tendência inconveniente, devorar o seu próximo, é em seguida transferida para o mundo animal conduzindo ao latido do cão, uma imitação das primeiras risadas do homem pelo cão domesticado. O riso é posterior ao sorriso e aparece entre a vigésima e a trigésima semana de vida do homem. Na evolução filogênica [,] o riso, uma manifestação gregária de ódio [,] só se desenvolve com o advento da Defesa Agressiva e da descoberta da imagem de seus pares. O riso de homem só é uma manifestação alienígena. Para rir é necessário companhia como para lutar é necessário um adversário. O riso de hoje, uma forma de luta, é o resíduo da máscara de ódio apropriada a enfrentar um adversário. O riso pertence ao período de Defesa Agressiva [,] enquanto o sorriso é da Defesa Passiva anterior, o riso aparece nas situações agradáveis. As situações agradáveis do homem são precisamente a depreciação do semelhante.

As manifestações de sorriso são as primeiras tentativas motoras que mais tarde conduziriam o homem a pronunciar consoantes. Estas tentativas aparecem antes de findar o “Trimestre” Bobo filogênico e antes das consoantes que se concretizam aos dois anos na criança e no início da Defesa Agressiva na evolução. O advento do som grave no fim do “Trimestre” Bobo filogênico e ontogênico e o advento da sensação gravitacional teriam auxiliado poderosamente ao homem a desenvolver o seu sorriso que a conduziria a pronunciar consoantes no início do Diálogo e da Defesa Agressiva. O sorriso é uma manifestação de equilíbrio adequada à sensação de força gravitacional e funciona como uma compensação por uma situação de inferioridade e de equilíbrio instável. O primeiro sorriso está intercalado no bailado do Samba por ser este uma conduta Bailar para Não Cair, uma conduta de equilíbrio que se processou durante todo o “Trimestre” Bobo e que teria durado oitenta e dois mil e quinhentos anos.

O desenvolvimento da conduta fisiológica do riso marca o início da Idade do Sexo como também marca o início do Homo Socius: é o momento iluminado na evolução em que o homem diferencia as cores, articula a linguagem e adota o alimento sólido. Contudo [,] os primeiros risos sucessores dos primeiros gaguejos, teriam aparecido em plena Idade da Fome e teriam imediatamente precedido o Homo Faber pouco antes de se iniciar a Idade do Sexo e o advento do Homo Socius. O riso

inicia os primórdios do sonho em estado de transe, o sonho leve da Idade do Sexo e tão apropriado às pesquisas da psicanálise.

Os risos encontrados nos comportamentos do homem, na tragédia, na comédia, na farsa e no burlesco [...] são todas formas de conduta para depreciar o semelhante. O homem risonho exibe em todas as ocasiões aquilo que Hobbes³⁷²³⁷³ apropriadamente chama de Glória Repentina: um sentimento de superioridade provocado pelo cacarejo sonoro quando o homem, a meu ver, já tendo inventado a alma e se encontrando em plena forma articulada e agressiva de Ódio [, se] depara com a deformidade do semelhante.

A Falta de Jeito como estímulo ao riso encontrado nas teorias de Bergson se identifica com a Incongruidade para o mesmo fim das ideias de Schopenhauer [...] e ambas³⁷⁴ são espetáculos de deformidade e inferioridade apropriados a provocar a Glória Repentina do homem risonho proposto por Hobbes.

³⁷² No original, lê-se: Hobles.

³⁷³ **Thomas Hobbes** (Westport, 5 de abril de 1588 – Londres, 4 de dezembro de 1679). Filósofo inglês, autor de *Leviatã*, ou *Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil* (1651), com a sua famosa teoria do contrato social. Citado por Walter Benjamin em “Um instituto alemão de pesquisa independente” (BENJAMIN, 2002, p. 308). Bacharel aos vinte anos, Hobbes precisou interromper a sua carreira acadêmica por razões práticas, tornando-se mordomo e instrutor do filho do barão Cavendish, e depois conde de Devonshire. Em 1610 vai com ele à França e à Itália; e à Paris em 1629 e, depois, entre 1634 e 1636, entrando em contato com a filosofia e a ciência naturalista-matemática do tempo, especialmente por meio da amizade com Mersenne, o que determinou o seu estudo acurado da obra de Descartes. A primeira questão propriamente filosófica de que se ocupou foi a percepção sensível, e dessas primeiras indagações nasce o *Breve tratado sobre os primeiros princípios* (*Short tract on first principles*), publicado somente em 1889, na edição de *Elementos* (*Elements*), de F. Tönnies. Somente em 1640 publica uma libreto intitulado *Os elementos da lei natural e política*, que é depois publicada contra a sua vontade em 1650 dividida em duas partes: *A natureza humana – ou os elementos fundamentais da política* (editada, contudo, na forma original no manuscrito de F. Tönnies, Londres, 1889). É fundamental a sua obra *De cive: elementos filosóficos sobre o cidadão* (*Elementorum phisophiae sectio tertia de cive*), publicada em 1642 em Paris (2ª ed. Amsterdam, 1647), onde Hobbes tinha ido morar novamente, fugindo da revolução inglesa. Em 1651 é publicada em Londres a sua obra mais notável, *Leviatã* (CALOGERO, 1951, p. 516-517).

³⁷⁴ No original, lê-se: “ambos”.

O homem risonho é o homem tomado de choque emocional pelo espetáculo de contraste e incongruidade do homem-burlesco e o riso faz bem à saúde porque esse espetáculo de Falta de Jeito provoca uma Glória Repentina no homem risonho. O riso torna-se uma proteção contra o presente com a feição gregária de maçonaria proposta por Bergson. O riso na filogenia não podia deixar de ser um fenômeno observado no grupo, um fenômeno gregário e social como quis Bergson, pois é ele uma conduta que só se desenvolve no Ponto das Atividades Articuladas, isto é, no momento gregário da Descoberta da Imagem do Semelhante que corresponde na ontogenia ao momento em que a criança descobre a presença dos seus pares e começa a rir.

O choro, o sorriso e o riso, provavelmente todos mecanismos de respiração para provocar a sensação de fome, se tornam logo na criança reações sociais estereotipadas e apropriadas à sua defesa.

A existência do riso entre os animais está ligada à existência da fala e se manifestaria antes desta como aconteceu no homem. O movimento vertical da laringe que permite o riso e a fala articulada é encontrado entre mamíferos e outros.

O riso [,] pela sua natureza de elo da futura linguagem [,] é o mais importante fator criador da invenção da alma. Sem o riso a alma não surgiria.

A imitação pelos animais dos sons articulados do homem seria talvez o início de uma invenção da alma entre os animais.

LIII – Os alienados da evolução

A conduta alienada de hoje é o que resta de uma conduta evolutiva que ocorreu como necessidade biológica durante a evolução do homem e isto em pleno período do Medo e antes do início das atividades articuladas.

Os diversos distúrbios encontrados nos alienados de hoje, os distúrbios de emoção, pensamento, percepção, orientação, memória e atenção só são distúrbios quando relacionados com a atual conduta do homem, uma conduta formada pelas atividades articuladas e pelos desejos gregários consequentes.

Esses distúrbios seriam perfeitamente normais e naturais na época em que existiriam como necessidade evolutiva e não seriam [,] portanto [,] distúrbios [,] mas sua forma de conduta.

O fato de ser a tendência que é herdada nas moléstias nervosas e não a moléstia em si, é uma demonstração de que a alienação se encontra na base evolutiva do homem. As obsessões e as neuroses são apenas formas extremas³⁷⁵ do comportamento do homem, de um comportamento antigo que marcava uma necessidade biológica.

O idiota se encontra evolutivamente antes do imbecil. O imbecil é³⁷⁶ um idiota com menor número de distúrbios: um ser que já adquiriu uma sensibilidade maior. A evolução é uma forma de repressão de distúrbios. Todos os distúrbios da alienação, os distúrbios da percepção, atenção, orientação, emoção, pensamento e memória representam uma sequência bem definida do desabrochar da sensibilidade do homem durante o processo de evolução.

Os distúrbios de percepção, atenção e orientação são evidentemente os primeiros distúrbios a serem sanados a fim de que o homem prossiga na sua evolução [,] e o saneamento desses distúrbios transforma o homem de um idiota para um imbecil [,] permitindo a este a execução de atividades articuladas, a invenção da alma e uma entrada decisiva na Idade do Sexo, do Ódio e da Defesa Agressiva.

O comportamento do idiota é o mesmo comportamento que teria existido antes do advento das atividades articuladas, um comportamento situado antes de um milhão e trezentos e vinte mil anos atrás, isto é, um comportamento de descontrole orgânico e de desequilíbrio orgânico [,] no qual predominava a falta de sincronização dos diversos órgãos.

Já as diversas formas de imbecilidade teriam um número reduzido de distúrbios, reduzido pela maior sensibilidade adquirida e que aparecem nessa forma reduzida só após o Ponto das Atividades Articuladas [,] situado na data acima mencionada [,] e se prolongariam até os dias de hoje[,] que são a Idade Escolar Filogênica. O homem de hoje é basicamente um imbecil quando considerado filogenicamente e se identifica com a criança de seis anos de idade escolar. Todo o espetáculo da conduta do homem entre o início das atividades articuladas e a idade escolar filogênica [,] que é hoje, é um espetáculo de imbecilidade e exibe um desenvolvimento sensorial³⁷⁷ sempre crescente.

Os diversos distúrbios da alienação observados hoje são manifestações das diversas etapas de desenvolvimento sensorial do

³⁷⁵ No original, lê-se: “extrema”.

³⁷⁶ No original, lê-se: “O imbecil é ape- antes do imbecil. O imbecil é ape-lhor”. Optei por apenas manter o sujeito e suprimir o resto da sentença.

³⁷⁷ No original, lê-se: “sensocial”.

homem durante a sua evolução e essas etapas são também observadas na evolução da criança.

O período de idiotia se encontra na Idade da Fome e envolve todo o “Trimestre” Bobo e todo o período esquizofrênico³⁷⁸ do Medo e é sucedido pelo período da imbecilidade que marca o início da Idade do Sexo e das atividades articuladas. O período de idiotia é observado na criança até a idade de dois anos [,] idade em que ela percebe os seus pares, é afetada pela força gravitacional e pelo som grave, pela deglutição³⁷⁹ do alimento sólido e na qual ela inicia as atividades articuladas.

O homem do “Trimestre” Bobo filogênico se apresenta como sendo um elemento totalmente alienado e possuidor de todos os distúrbios e esses distúrbios diminuiriam à medida que o homem avança na sua evolução. O homem do início seria classificável como um zero sensorial.

O período “Trimestre” Bobo filogênico contém os distúrbios da atenção, percepção, orientação, emoção, pensamento e memória, enquanto que o período que segue, o período esquizofrênico do Medo contém apenas os distúrbios: percepção, emoção, pensamento, atenção e memória [,] sendo que o distúrbio de orientação, cuja eliminação é necessária aos afazeres do Homo Faber, já teria sido parcialmente sanado, no que se refere a tempo e espaço, pela evolução sensorial que conduz o homem ao estado Homo Socius.

O que mais caracteriza os primórdios do “Trimestre” Bobo filogênico são os distúrbios de percepção exibindo a ausência das sensibilidades do cheiro, gosto, e tato e exibindo a irrealidade da própria imagem, mesmo como acontece com a criança recém-nascida. O “Trimestre” Bobo é sucedido pelo período esquizofrênico³⁸⁰ do Medo, um período de Defesa Passiva onde são observados os sintomas da demência precoce com a sua importante desintegração da personalidade. No período esquizofrênico são preponderantes os distúrbios da emoção, orientação e atenção. Os distúrbios da percepção [,] conquanto parcialmente sanados³⁸¹ [,] ainda conservam a irrealidade da própria imagem e este sintoma se adiciona ao importante sintoma de despersonalização do distúrbio da atenção. São precisamente os sintomas de irrealidade da imagem do distúrbio de percepção e os

³⁷⁸ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁷⁹ No original, lê-se: “deglutinação”.

³⁸⁰ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁸¹ No original, lê-se: “sanado”.

sintomas de despersonalização do distúrbio da atenção que conduzirão o homem no fim do período esquizofrênico do Medo a descobrir a imagem do semelhante, a criar uma Dupla Personalidade e a inventar a Alma. Observamos a propósito que Bleuler considera a esquizofrenia (demência precoce) como uma divisão da personalidade e muitos psiquiatras dão origem biológica a essa importante moléstia.

A demência precoce se encontraria no período do Medo [,] porém sem a zanga e o Ódio mórbido. O Ódio mórbido [,] que seria uma substituição do Medo e uma consequência da necessidade do alimento sólido e do desabrochar da sensibilidade, se apresentaria no início do período do Ódio, no Ponto das Atividades Articuladas [,] como uma consequência do fim do período esquizofrênico do Medo. O maniaco depressivo seria aquele que estaria saindo do período do Medo e se iniciando no período do Ódio [,] tendo como elasticidade de reversão a melancolia e a apatia do período esquizofrênico³⁸² do Medo. Efetivamente, sendo o período esquizofrênico³⁸³ do Medo anterior ao período do Ódio, é ele o período no qual a personalidade apropriadamente se prepara para as atividades articuladas a seguir, atividades estas<> que se associam ao maniaco depressivo. A importante tendência do doente ficar parado na puberdade, apresentada pela esquizofrenia, é uma indicação da sua posição na escala evolutiva anterior à posição do maniaco depressivo e anterior às atividades articuladas; é uma forma de autodefesa apresentada por um período, tentando impedir que o processo de evolução do homem prossiga. O fato da esquizofrenia³⁸⁴ como moléstia aparecer geralmente na puberdade é também uma indicação de que as forças que a plasmaram teriam agido muito antes da puberdade, teriam agido intensamente antes do Ponto das Atividades Articuladas e mesmo antes da Idade ontogênica de dois anos.

O fato da³⁸⁵ esquizofrenia conter todos os distúrbios que aparecem em todas as outras alienações tende a indicar que a esquizofrenia é a base de todas as moléstias mentais e este fato preponderante coloca a esquizofrenia no início da evolução do homem.

Os *patterns*³⁸⁶ somáticos que provocam a evolução do homem estão, ao que parece, ligados aos distúrbios da alienação e uma

³⁸² No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁸³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

³⁸⁴ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

³⁸⁵ No original, lê-se: “o fato da”.

³⁸⁶ No original, lê-se: “paterns”.

sequência na alienação provocaria uma sequência idêntica na evolução. É hoje admitido que muitos distúrbios psicológicos tem *patterns*³⁸⁷ somáticos que levarão a mudanças fisiológicas, bioquímicas e mesmo anatômicas.

A evolução dos sintomas de uma histérica citada por Breuer³⁸⁸ e que deu início à psicanálise no mundo em 1880 é estranhamente uma repetição de fases da evolução da espécie. Vejamos: "... teve paralisia de ambas as extremidades, com anestesia e às vezes a mesma afecção nos membros do lado direito; distúrbios dos movimentos dos olhos e da vista. Dificuldade em manter a posição da cabeça, uma intensa Tisis Nervosa, náusea quando tentava se alimentar e em dado momento por várias semanas a perda do poder de beber, apesar da sede atormentadora. A fala diminui progredindo até não poder falar ou compreender a sua língua natal e finalmente foi vítima de estados de "ausência", de confusão, delírio, alteração de toda a personalidade".

Os sintomas mostram em primeiro plano a náusea alimentar encontrada na Idade da Fome antes do Ponto das Atividades Articuladas, náusea esta que foi vencida pelo proferimento de vogais a fim de dar ao organismo, defensivamente, a sensação de fome.

Esta náusea alimentar é também encontrada na criança recém-nascida. A aversão à água é a aversão ao primeiro alimento do homem, o alimento líquido.

Os distúrbios nos movimentos dos olhos e da vista e a paralisia dos membros são situações que se encontrariam no início da evolução e que se encontram na criança momentos antes de nascer e ao nascer.

A perda progressiva da fala e da compreensão da língua natal é uma reprodução de um comportamento do período esquizofrênico³⁸⁹ do Medo, antes do Ponto das Atividades Articuladas período no qual o homem não proferia sons articulados: só proferia vogais a fim de despertar no aparelho digestivo a sensação de fome.

³⁸⁷ No original, lê-se: "paterns".

³⁸⁸ **Josef Breuer** (Viena, 15 de janeiro de 1842 — Viena, 20 de dezembro de 1925) foi um médico e fisiologista austríaco a quem se atribui a fundação da psicanálise.

³⁸⁹ No original, lê-se: "esquisofrênico".

LIV – O som e o gesto da alegria e da tristeza

Existe uma relação bem definida entre a qualidade do som e as manifestações de alegria e tristeza, assim como entre os gestos das mãos e das pernas ou as expressões do rosto e a alegria e a tristeza.

O som agudo se associa às manifestações de exuberância, de grande movimento e alegria, enquanto que o som grave, descendo para a ausência de som, liga-se à ausência de movimento, à imobilidade e à tristeza.

O som agudo e estridente acompanha o movimento intenso do desequilíbrio tal como a tempestade de movimentos na criança e no homem em perigo. Coexiste com a tempestade de movimentos do jazz, que é uma reversão ao perigo, enquanto que o som grave denuncia [a] sensação de força gravitacional e [a] paralisação de movimentos, até alcançar o mutismo absoluto com uma imobilidade cataléptica.

A alegria e a dor são percebidas e se concentram nas expressões da ponta do aparelho digestivo, o rosto, precisamente no local que havia recebido a primeira sensibilidade do homem — a sensação de fome. A importância da expressão do rosto provém do fato de ser este local onde se encontra a boca, começo do aparelho digestivo e o local da primeira sensibilidade. Evolutivamente [,] a alegria se encontra localizada antes da tristeza e após a dor e o desconforto.

A dinâmica e as expressões da dor são as mesmas. A alegria, sucedendo à dor, retém nas suas manifestações, em forma de continuação, as mesmas expressões de dor. A alegria surge logo após a dor, conservando os gestos e a máscara da dor.

A alegria é o fim da dor e do desconforto. E é por esse motivo que o homem conserva a máscara e a gesticulação da dor ao terminar esta e ao experimentar a sensação de alegria.

Os gestos da alegria e da dor são os mesmos: batidas de mãos e pés (o início da música), alongamento de braços e dedos, pulsos cerrados, joelhos dobrados em expectativa de perigo. A respiração da dor e da alegria é a mesma: inspiração sustida e interrompida, e expiração com intervalos e interrupções. A máscara da³⁹⁰ alegria é a mesma da dor: lábios contraídos, dentes à mostra, olhos cerrados.

O som da alegria e da dor é um só: som agudo, cacarejo da risada ou cacarejo da dor. A alegria, após o Ponto das Atividades

³⁹⁰ No original, lê-se: “a mascar da”.

Articuladas³⁹¹ e o início da Idade do Sexo, associa-se ao fenômeno Glória Repentina do Riso, aplicada ao semelhante.

A alegria está antes da tristeza, por se encontrar intimamente ligada à dor e por ser a dor e o desconforto um fenômeno protetor do organismo, um fenômeno que visa a defendê-lo da destruição, forçando-o, pela dor, a tomar uma providência.

A finalidade biológica da dor é proteger o homem. A dor e o desconforto são [,] por conseguinte[,] fenômenos de sensibilização do organismo.

O desconforto e a dor observados pelo mal-estar de sensações tais como náusea, coceira, tontura, respiração ofegante — que representam desarranjos das funções de órgãos e tecidos — são todos sintomas que têm funções protetoras e admoestadoras de defesa do organismo. Tal como aconteceu com a primeira sensibilidade da Idade da Fome, a sensação de fome, estas sensações viriam despertar o organismo e fazer desabrochar as sensibilidades em número e magnitude. A fome visava a fazer com que o organismo se alimentasse. A tontura é para advertir contra o desequilíbrio e dar ao homem uma sensação de força gravitacional. A respiração ofegante, consequente das interrupções inspiratórias do Soluço e das expirações e interrupções da gagueira, tem por fim fazer com que o homem respire largamente para progredir. A gagueira está tanto na origem da tristeza como da alegria.

A alegria e a dor são percebidas e se encontram nas expressões na ponta do aparelho digestivo, o rosto, precisamente no local que havia recebido a primeira sensibilidade do homem, a sensação de fome. A importância da expressão do rosto provém do fato de ser este local a ponta do aparelho digestivo e o local da primeira sensibilidade.

Os primeiros desconfortos e dores surgiram logo após a sensação de fome e isto colocaria a primeira manifestação de alegria no início do “Trimestre” Bobo, momento teatral em que o homem exhibe o Samba pela fórmula Bailar para Não Cair. É o momento da tontura cujo objetivo é dar ao homem a sensação de força gravitacional. Ele sambava proferindo balbúcius com as melodias vogais³⁹² curvilíneas, impulsionados por sons estridentes agudos entremeados de gritos lancinantes. É grande a alegria pura surgindo diretamente da dor anterior. O homem prepara-se para as funções de controle do primeiro Soluço que o levaria ao bailado Marcha Hesitante e à disciplina da

³⁹¹ No original, lê-se: “Articulares”.

³⁹² No original, lê-se: “govais”.

marcha rumo à Visão Geográfica. O pranto interrompido é uma consequência primeiro Solução, e sendo uma manifestação de equilíbrio para contrapor a fórmula Bailar para Não Cair do Samba, é o pranto um prenúncio dramatizado do homem com a sua imagem.

O primeiro bailado [,] a Valsa [,] foi provavelmente executado sem emissão de sons e, sem dúvida nenhuma, sem alegria. Era bailado de fera enjaulada. Contudo, o Samba já continha a gesticulação da alegria sincronizada ao balbucio de vogais, enquanto que a Marcha Hesitante, posterior ao Samba, continha os germes da Glória Repentina do riso.

E assim tinha de ser, pois era o início da Visão Geográfica, o homem se preparava para reconhecer a imagem do semelhante<, > e, ao entrar nas atividades articuladas, estabeleceria os laços afetivos mórbidos entre pai e filho e mãe e filha encontrados pela psicanálise hoje. O antagonismo entre pai e filho e mãe e filha<, > focalizado pela psicanálise, uma reversão anímica ao início das atividades articuladas e aos primeiros passos da Descoberta da Imagem do semelhante, do estabelecimento da Dupla Personalidade e da invenção da Alma, momento em que o filho descobre que o pai é a sua própria imagem e em que a filha descobre que a mãe é uma reprodução de si mesma. É o início da conduta Defesa Agressiva no limiar da Idade do Sexo.

LV – A quimera e o triunfo

A quimera nasceu e desenvolveu-se na penumbra da floresta, que é³⁹³ o primeiro “habitat” do homem, enquanto que o triunfo pertence ao mundo da claridade e só começa a se desenvolver com o abandono da floresta. Todo o raiar da sensibilidade do homem, todo o “Trimestre” Bobo, com o seu Bailado do Silêncio, todo o balbucio de vogais e todo o período esquizofrênico do Medo, toda a Idade da Fome, processaram-se dentro da floresta, ao passo que as primeiras manifestações de consoantes, os primeiros soluços e os primeiros gaguejos, o abandono do bailado do Samba e os primeiros passos na Marcha Hesitante rumo à Visão Geográfica, bem como as primeiras tentativas para inventar a Alma, ter-se-iam processado numa zona mais perto da periferia da floresta e seriam o prenúncio do abandono da floresta e do começo das atividades articuladas e da Idade do Sexo e do Ódio. O homem, abandonando evolutivamente a floresta, dirige-se rumo ao Homo Socius.

³⁹³ No original, lê-se: “e”.

Dentro da penumbra da floresta, o homem era um ser desfocalizado, um ser em estado de transe permanente, cuja maneira de viver exibia [a] conduta contumazmente encontrada nas sucessões de imagens dos sonhos. As ligações existentes³⁹⁴ entre a quimera e o sonho são evidentes. O mundo da quimera foi inteiramente gerado dentro da floresta, assim como o foram o mundo do sonho e o próprio sono. É um mundo composto pela necessidade defensiva de simulação e da mentira, duas condições básicas para conceder ao homem que nascia aquilo que mais tarde viria a ser o seu maior desejo: o triunfo.

A quimera ter-se-ia iniciado no fim do Bailado do Silêncio e como consequência do abandono do movimento circular da fera enjaulada, o bailado da Valsa. O fim do Bailado do Silêncio³⁹⁵ é uma fronteira para o homem, é o início do período de Defesa Passiva. A quimera é o início da dor e da alegria, cujas máscaras e dinâmicas de gestos se confundem. A Verdade tragicamente nua, encontrada nos limites do Bailado do Silêncio, é uma sugestão para tristeza. As catedrais góticas estão magnificamente aparelhadas para abrigar a quimera e o soluço do mundo e para abrigar o raiar do Bailado do Silêncio, para abrigar a mentira e a simulação, defesas passivas que conduziriam à descoberta do semelhante e à invenção da Alma.

Os dois traços fundamentais da quimera, a simulação e a mentira, constituem a maneira de brincar do homem, a fim de recuperar as suas energias, ou seja, uma forma de Defesa Passiva. O fenômeno do homem quimérico brincando é o mesmo fenômeno da³⁹⁶ criança brincando, a criança brinca com grande desperdício de movimentos formando o seu mundo do “faz de conta”, baseado na simulação e na mentira e recuperando [a] alegria de viver e [a] saúde. Esta conduta da criança brincando é uma reprodução do comportamento evolutivo do homem quimérico, logo ao sair do “Trimestre” Bobo. A conduta da criança exhibe aquilo que aconteceu com o homem. O homem brincava, simulando, mentindo e criando o seu mundo do “faz de conta” dentro de um grande desperdício de movimentos. A simulação e a mentira da quimera, nascidas na floresta, são as forças constantemente recuperadoras do homem em trânsito. A simulação é a maior força de recuperação de energias do organismo esgotado. É pela mentira que o homem revive e se satisfaz. É pelo espetáculo e pelo teatro que ele se projeta. Para haver instinto social é necessário haver mentira. Só a

³⁹⁴ No original, lê-se: “existente”.

³⁹⁵ No original, lê-se: “de”.

³⁹⁶ No original, lê-se: “de”.

máscara da simulação esconde os seus recalques e o protege da agressão do semelhante. A máscara da simulação substitui a luta que se encontra na³⁹⁷ base do instinto sexual no raiar da Idade do Sexo. O mundo da mentira e da quimera forma-se concomitantemente com a Tristeza e com o Soluço do Mundo.

Ao alcançar a Idade do Sexo, o maior triunfo do homem é sempre a sua maior mentira. As primeiras manifestações de angústia eclodiram dentro da Idade do Sexo, na alegria do Triunfo, na tristeza, na dor e no luto da Derrota. O mundo irreal do “faz de conta”, o mundo do sonho do homem em estado de transe, do homem em sono dentro da floresta, formularia a base recuperadora de energias de toda a evolução do homem, mesmo após o abandono da floresta e a base da criação do mundo da vigia e da descoberta, situado fora da floresta. O sono e o estado de transe, usados hoje como terapêutica, são uma demonstração desta verdade.

O sono é uma conduta protetora e recuperadora imposta pela floresta. O Homo Socius só começa a aparecer quando se dá a diferenciação mais marcada entre o sono e a vigia, e quando, com o abandono da floresta, o estado de vigia, começa a ser percebido como sendo um estado diferente do sono. O abandono da floresta é o abandono do sonho com tempo integral, do sonho indeciso sem fronteiras com a vigia, do estado de³⁹⁸ transe permanente e é o estabelecimento de um período de sonho mais determinado, envolvendo uma terça parte do dia de vinte e quatro horas, ao invés do total do dia.³⁹⁹

O Homo Socius seria essencialmente um produto da cidade. Ele só aparece quando o homem se torna capaz de ter um chefe ou bem capaz de imitar aquele que o hipnotizou. Isto se daria após o Ponto das Atividades Articuladas em plena Idade do Sexo e fora da floresta.

A dinâmica do triunfo seria oriunda⁴⁰⁰ de uma sequência evolutiva encontrada nas dinâmicas do Bailado do Silêncio [,] da

³⁹⁷ No original, lê-se: “da”.

³⁹⁸ No original, lê-se: “em”.

³⁹⁹ Parágrafo totalmente suprimido por ser a repetição do parágrafo anterior: <O Homo Socius seria essencialmen- cer quando se dá esta diferenciação mais marcada entre o sonho e a vigia. Com o abandono da floresta, o estado de vigia começa a ser percebido conto sendo um estado diferente do sonho.>.

⁴⁰⁰ No original, lê-se: “oriundo”.

fórmula Bailar Para Não Cair no Samba e de conquista da⁴⁰¹ Visão Geográfica da Marcha Hesitante.

A eclosão do Triunfo só se dá com a formação do Homo Socius na Idade do Sexo. É uma imposição do abandono da floresta, como também o é o aparecimento do homem escalador de rochas escarpadas.

As rochas escarpadas são as primeiras imagens quiméricas da cidade. A cidade é uma realização da quimera. As rochas escarpadas são o primeiro modelo do castelo e a aldeia em torno, sempre encontradas no cume dos morros e que posteriormente se transformam em cidades nos vales.

LVI – O bailado, o soluço e o medo

A sequência dos movimentos básicos da conduta do homem é toda composta de movimentos dramatizados que constituem os bailados do homem. Estes diversos movimentos dramatizados têm início nos pontos de modificação da conduta e se desenvolvem durante a conduta e marcam cada uma dessas condutas com poses características. Os maravilhosos bailados que determinam a sequência de poses da evolução se sucedem como segue: Jazz como tempestade de movimentos ao som estridente e ao grito lancinante; Valsa com movimento circular da fera enjaulada acompanhada de balbucios de vogais; Samba com a fórmula dinâmica Bailar para Não Cair ainda exibindo balbucios de vogais e com os primórdios do som articulado sacudindo em interrupções bruscas; Marcha Hesitante, ao ritmo dos primeiros soluços, de gaguejo e de sons articulados já bem formados conduzindo o homem para o encontro dramático com o seu semelhante e para Visão Geográfica.

Todas essas manifestações de bailados aparecem como condutas defensivas e preventivas com funções protetoras e admoestadoras [,] que visam a salvaguardar o organismo para uma sobrevivência. Diversos sintomas marcam a formação e a imposição dessas condutas e apontam para o destino do homem como sendo um incremento constante de sensibilidades <e> ligadas a poses características do bailado do homem. Esses sintomas são a paralisia do início e do nascer vencida pela dinâmica da tempestade de movimentos, a náusea produzindo a sensação de fome e que se acha ligada ao movimento circular de fera

⁴⁰¹ No original, lê-se: “de”.

enjaulada da Valsa, a tontura [,] que aponta para a necessidade evolutiva de perceber a sensação de força gravitacional está ligada à fórmula dinâmica Bailar para Não Cair básica aos movimentos do Samba e finalmente o importante primeiro Soluço com consequentes gaguejos se acha ligado ao bailado da Marcha Hesitante [,] que mais tarde conduziria o homem na direção Homo Socius, via Visão Geográfica.

O importante Soluço marca um ponto de virada na conduta do homem que continuaria sendo a manifestação circular da Valsa se não fosse o proferimento do primeiro som articulado, a primeira consoante. O movimento circular da Valsa é incompatível com o proferimento de consoantes e com a noção de rumo determinado inerente à Visão Geográfica e ao consequente Homo Socius. Os primeiros soluços aparecem com as sensações positivas de força gravitacional.

Os primeiros distúrbios sanados durante a evolução do homem — percepção, orientação e atenção — são os distúrbios ligados aos primeiros bailados do homem. As ilusões e alucinações sobre cheiro, gosto e tato do distúrbio de percepção são preâmbulos da necessidade de despertar uma sensação de fome no homem e teriam surgido antes de Monólogo da Fome e durante o bailado do Jazz, enquanto que a percepção hipnagógica, um estado de transe que precede o despertar do homem e situada entre o sono e a vigília, teria antecedido o bailado do Jazz. A dinâmica da Valsa se liga à ausência das noções de espaço e tempo inerentes ao distúrbio de orientação. Os distúrbios da atenção, quando o mundo em redor não é visto e quando o homem pensa que ele não existe, é peculiar ao Samba e esse distúrbio e esse Samba ainda retêm resíduos de estupor, sobrevivências do despertar do homem antes do bailado do Jazz e retêm resíduos do transe do distúrbio da percepção peculiar à Valsa.

O despertar da emoção, do pensamento e da memória só se dá após a formação dos primeiros bailados mencionados e ao findar o período esquizofrênico⁴⁰² do Medo nas proximidades do Ponto das Atividades Articuladas [,] em plena Visão Geográfica e após encontro do homem com a sua imagem.

Os prenúncios do Medo existente durante o período esquizofrênico⁴⁰³ seriam de formação antiquíssima e teriam surgido no começo como distúrbio de cheiro, gosto e tato formando a base da futura sensação de fome. O período esquizofrênico⁴⁰⁴ do Medo iniciado após o

⁴⁰² No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁰³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁰⁴ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

“Trimestre” Bobo filogênico se caracteriza pelas primeiras realizações do homem. Sensibilizando-se com a sugestibilidade do mundo, o homem começa a fazer coisas e a apalpar sensorialmente o mundo e constata-se então um importante fenômeno: o homem tem medo daquilo que ele sentiu e produziu. O homem torna-se um Homo Faber com medo das suas descobertas e dos seus produtos elementares. É neste importante medo daquilo que ele produziu que se formam os sintomas da sua esquizofrenia⁴⁰⁵. Durante todo o período do Medo que procede do “Trimestre” Bobo, a sua conduta é semelhante à conduta da criança que tem medo precisamente daquilo que ela produz, daquilo que a encaminhou a tomar medidas defensivas do seu organismo. A criança tem medo congênito do barulho alto e da queda brusca, tem medo precisamente de acontecimentos que são produtos da sua conduta: o barulho alto e a queda brusca. A fórmula Bailar para Não Cair executada durante o Samba, consequência das suas primeiras tonturas que é o passo preliminar para sentir o efeito da força gravitacional, era uma conduta defensiva oriunda do medo congênito da queda brusca e que se repete ontogenicamente na criança. Semelhante conduta seria uma sobrevivência evolutiva dos movimentos tempestuosos do Jazz que se processam aos ritmos de sons estridentes, precisamente os mesmos sons agudos e lancinantes que congenitamente atemorizam a criança. Este medo puro e singelo do seu próprio produto é da maior importância para compreender a evolução da conduta do homem.

Ter medo dos seus atos é, na evolução do homem, anterior aos atos em si como sucede com o medo congênito da criança. A conduta [de] desequilíbrio produzindo Bailar para Não Cair, provocada pela tontura, é provavelmente um produto do medo congênito da queda brusca encontrado na criança. Esse medo congênito é uma sobrevivência que transpõe o período dos Homens sem Medo, tão bem caracterizado pelo “Trimestre” Bobo filogênico e ontogênico. Ao alcançar o limiar da Idade do Sexo, ainda durante o fim da Idade da Fome, o homem tem medo da sua mímica defensiva repetida pelo seu semelhante, o homem tem medo da sua própria imagem apresentada pela descoberta do semelhante.

⁴⁰⁵ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

LVII – O bailado do animal

O homem teve vida social com [o] animal antes de a ter com o próprio homem. Gerado dentro da floresta, os primórdios da sua conduta obedeceram⁴⁰⁶ ao *pattern*⁴⁰⁷ do comportamento esquizofrênico. Ele só virá a perceber o seu semelhante com o abandono da floresta e com a aquisição das atividades articuladas [,] que se desabrocharam com esse abandono⁴⁰⁸ e de maneira parecida com⁴⁰⁹ a criança que só percebe os seus pares aos dois anos de idade e com o advento das atividades articuladas.

O seu gregarismo só se inicia após o Ponto das Atividades Articuladas e isto após uma vida intensa com proferimento de vogais dentro da floresta. Dentro da floresta ele convive socialmente em primeiro lugar com as outras espécies porque são as outras espécies que o alimentam. É pela sensação de fome que o convívio social se desenvolve e é pela necessidade de criar esta sensação de fome e de satisfazer esta fome posteriormente, que as expressões da ponta do aparelho digestivo, o rosto, se formam e tomarão parte preponderante no futuro encontro do homem com o seu semelhante.

O início da percepção se encontra sempre projetado para fora do indivíduo. A percepção de si mesmo é um aperfeiçoamento sensorial e apreciativo que se apresenta em alto grau e que não se encontra no começo da sensibilidade. A evolução da percepção de si mesmo é correlata com a evolução da percepção do semelhante por ser uma coisa de alta sensibilidade; indica que os primeiros laços afetivos do homem ter-se-iam desenvolvido com outras espécies antes de se desenvolverem com os próprios homens. Dentro da floresta o homem é um esquizofrênico⁴¹⁰ em estado permanente de medo; ele é um apático, um melancólico, um desconfiado, um instável exibindo emoções deterioradas e proferindo balbucios que o conduziriam ao tataratear do gaguejo, os quais ao atingir a penumbra e a periferia da floresta e a descoberta da imagem do semelhante se transformam no tataratear do som de persuasão de tambores para a comunicação a distância. Os

⁴⁰⁶ No original, lê-se: “obedeceu”.

⁴⁰⁷ No original, lê-se: “paterno”.

⁴⁰⁸ No original, lê-se: “aandono”.

⁴⁰⁹ No original, lê-se: “como”.

⁴¹⁰ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

atributos desse comportamento são os atributos hoje observados no esquizofrênico⁴¹¹.

A vida do homem dentro da floresta, uma vida inteiramente diferente da vida ao ritmo da claridade, se modificava à medida que ele se aproximava da periferia da floresta, da mesma maneira que uma planta que vive na penumbra da floresta se modifica quando é trazida para a claridade. A vida dentro da floresta e antes de alcançar a periferia preservava intacta a dinâmica esquizotímica⁴¹² do medo e a conduta sensorial evolutiva do Monólogo da Fome. A floresta é um invólucro⁴¹³ protetor dessa dinâmica e dessa conduta. O homem dentro de semelhante invólucro⁴¹⁴ se conserva como um feto dentro do útero.

Dentro da floresta ele bailava com o animal.

As danças imitando os animais, encontradas hoje, são demonstrações da existência de uma época onde os homens viviam socialmente com os animais; época em que o mundo animal era o mesmo que o mundo do homem. As danças imitando animal provêm de uma época anterior à imitação do próprio homem, isto é, provêm de época anterior à Descoberta da Imagem do Semelhante. O homem imitou o animal antes de imitar o próprio homem e este fato extraordinário só poderia ter acontecido dentro da floresta, que é o invólucro⁴¹⁵ vital do animal e o primeiro invólucro⁴¹⁶ filogênico extra-útero do homem.

A imitação do animal como resíduo ou possivelmente como sobrevivência reversiva é encontrada hoje nos povos mais diversos e nos mais variados costumes. Os Kamchadales imitam o urso, o cachorro e pássaros. As danças Kru dos negros do Congo, antes de iniciar a caçada, imitam o gorila quando atacado. Os Bushimans dançam com saltos irregulares; são os saltos do gado em manada. Os Hotentotes⁴¹⁷ caem de quatro para imitar o macaco etc... As danças imitando animais encontradas hoje são voltas do homem a um passado remoto. Ele busca no bailado com esse passado animal [,] por meio de gestos e sons, uma segurança atávica.

⁴¹¹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴¹² No original, lê-se: “esquisotímica”.

⁴¹³ No original, lê-se: “evólucro”.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ No original, lê-se: Hottentotes.

Os trejeitos da mais antiga dinâmica da dança são sobrevivências da vida afetiva existente entre o homem e o animal num período recuado e esquecido dentro da floresta: momentos em que o homem apresentava a primeira alegria social e a primeira exultação religiosa com as espécies que excitavam o seu Monólogo da Fome. Ele imitava e plagiava o lobo, o urso, o leão, a onça, o gorila, o pássaro, o cão, frequentemente vestindo a pele de um animal a fim de se parecer com um deles, frequentemente caindo de quatro e imitando sons de bichos, insetos e pássaros, pulando como o sapo ou o canguru com o intuito de se parecer com os mesmos e o de pertencer à tropa animal, desenvolvendo toda a animosidade dentro do mundo animal.

É de grande interesse ver o homem primitivo plagiar a vida animal, mormente quando consideramos que, com raras exceções, os animais não plagam a vida do homem. Admitindo *a priori*⁴¹⁸ uma origem arbórea ao homem, ou um período de transição arbóreo, esse plágio do mundo só teria aparecido após o abandono do galho e após o contato com a terra firme e mesmo<,> só após o desenvolvimento do Samba e da Marcha.

O plágio, uma função das necessidades sensoriais do aparelho digestivo, a fim de satisfazer a sensação de fome, conduziria ao bailado da caça. Este bailado da caça é precisamente o equivalente ao bailado da guerra [,] pois no início o homem não distinguia entre a caça e a guerra. O termo caça é uma expressão do homem recente. O seu contato com o mundo animal é um contato de guerra; movendo a guerra aos animais ele se considerava sensorialmente um animal igual aos outros. Como não tinha meios de distinguir entre o assassinato e a morte natural, ele não tinha também meios de distinguir entre a caça a guerra e não distinguiria entre o amigo e o inimigo.

O bailado imitando o animal [,] que era a guerra com o animal [,] e o posterior bailado de guerra com o próprio homem passam mais tarde a ser o serviço militar de nossos dias. A importante vida social com os animais dentro da floresta é amplamente corroborada pela certitude antiga de que o homem não tomava parte na sua procriação e a certitude de que ele era o produto da mulher com o animal. Ambas estas crenças-certitudes são encontradas ainda hoje como resíduo ou talvez como sobrevivência em muitos povos primitivos. O fato da paternidade animal ser considerada pelas raças antigas como uma predestinação ao heroísmo nos leva também a crer que o convívio social com o animal foi

⁴¹⁸ No original, lê-se: “à”.

o primeiro convívio social e anterior ao convívio com o próprio homem, pois a formação das primeiras sensibilidades e das primeiras emoções conduzem à estrutura do heroísmo; a mais remota ambição do homem.

Não nos esqueçamos da⁴¹⁹ informação mitológica de que os dióscuros⁴²⁰ eram filhos de animais.

O período do Medo anterior ao Ódio, período do Monólogo da Fome [,] <e> que se encontra todo localizado dentro da floresta e que é um período de Defesa Passiva exibindo dinâmica protetora e admoestadora do organismo [,] é o período em que o homem se disfarçava em animal e em vegetal em virtude da proteção que esses disfarces ofereciam contra os ataques de feras famintas. As feras famintas eram seres que desenvolveram a sensibilidade da fome antes do homem a ter e [,] por conseguinte [,] efetuariam um ataque ao homem antes do próprio homem o fazer.

Por esse motivo [,] a pantomima do animal executada pelo homem é mais antiga e anterior à pantomima do próprio homem.

LVIII – O bailado do homem rancoroso

O homem rancoroso é um produto do abandono da floresta. O seu tipo psicológico se desenvolve intensamente ao avistar as rochas escarpadas. A necessidade de abandonar a floresta é tão forte e tão imperativa quanto à necessidade de descobrir a imagem do semelhante. O aproximar da periferia e o abandono da floresta se processam como uma etapa evolutiva, provocando modificações na sua conduta, na sua sensibilidade e no seu tipo psicológico. As suas reações em face do mundo em redor se processam como as reações da uma planta da floresta, que gradativamente é levada para a periferia e para fora da floresta. As imagens visuais fora da floresta, nítidas e focalizadas, são agressivas e se apresentam como impostoras preponderantes, quando comparadas com as imagens fora de foco do interior da floresta e que, pelo seu espetáculo visual na penumbra, são passivas. O rancor é peculiar ao acréscimo em número e magnitude das sensibilidades do homem. Este acréscimo se desenvolve virulentamente com o advento da Idade do Sexo. São as sensibilidades do sexo que conduzem ao rancor. Não havia rancor na floresta, onde a gênese das percepções era simples e pura, elementar e básica. Somente

⁴¹⁹ No original, lê-se: “a”.

⁴²⁰ No original, lê-se: dioscuros.

ao sair o homem da floresta é que as formas rancorosas de conduta aparecem. O abandono da floresta marca o desabrochar dos sexos.

Dentro da penumbra da floresta não havia rancor. O balbucio de vogais próprio da Idade da Fome, e que conduzia à sensação de fome, não continha rancor. Um organismo de pouca sensibilidade não demonstra rancor. O rancor é uma função da magnitude da sensibilidade desabrochada⁴²¹, somente a Idade do Sexo apresenta um número suficiente de sensibilidades capaz de produzir rancor.

O advento da Idade do Sexo exigia um homem rancoroso, pois sem esse rancor a Idade do Sexo seria curta e instável.

Apesar de toda a dinâmica de gestos e expressões do rancor ter sido gerada nos diversos bailados na anterior Idade da Fome, somente com o som articulado é que esse rancor se projeta num mundo gregário, mesmo porque não há gregarismo anterior ao som articulado. O advento do som articulado marca o advento das emoções e da Idade do Sexo.

Não há nenhuma sensibilidade sexual dentro da floresta. A⁴²² Idade do Sexo é uma consequência do abandono da floresta, e todo o rancor provém desse abandono. A tragédia nasceu fora da floresta, conquanto os primeiros dramas tenham se⁴²³ desenvolvido na penumbra acolhedora.

O homem rancoroso á uma eclosão da Idade da Fome, da época em que a sensação de fome se desenvolveu. O bailado do homem rancoroso se inicia dentro da floresta e é o bailado do homem que já tinha estereotipado no seu organismo a sensação de fome. O furor demoníaco da dança⁴²⁴ primitiva, encontrado na Idade da Fome, associa-se à agitação da guerra pertencente à Idade do Sexo.

O Soluço e os primeiros gaguejos são as primeiras manifestações de rancor do homem. O advento do som articulado é uma mostra da formação completa do rancor. Toda a gesticulação e toda a pose do rancor provêm dos primeiros bailados com a sequência: Jazz, Valsa, Samba, Marcha Hesitante. São os bailados que forneceram a gesticulação, a mímica e a pose da alegria e da tristeza, que são as mesmas.

A instabilidade e a falta de estereotipação do homem do começo e a necessidade defensiva fazem com que os seus movimentos se

⁴²¹ No original, lê-se: “desabrochadas”.

⁴²² No original, lê-se: “O”.

⁴²³ No original, lê-se: “tenham-se”.

⁴²⁴ No original, lê-se: “dansa”.

desenvolvam em quaisquer ambientes e em quaisquer situações, sem nenhuma escolha, sem seleção. Tudo é usado para a defesa durante a tempestade de movimentos, durante o primeiro bailado, que corresponde ao Jazz.

Toda esta dinâmica plasmou a dinâmica do rancor, após o Ponto das Atividades Articuladas. O homem rancoroso ainda traz consigo alguns dos vestígios do disfarce usado durante a Idade da Fome. Foi o Solução que conduziu o homem ao rancor, levando-o para fora da floresta. A ausência de⁴²⁵ cheiro, gosto e tato e a irrealidade da imagem pertencentes ao distúrbio de percepção só começam a ser sanados com o início do Homo Faber no fim do bailado do Samba e ao raiar do⁴²⁶ bailado da Marcha Hesitante e ainda em pleno período do Medo da Idade da Fome. Cheiro, gosto, tato são atributos de um paladar bem evoluído, de um paladar que escolhia por surgir de uma sensação de fome já formada por um balbucio de vogais, já no fim. A irrealidade da imagem teria desaparecido com o bailado da Marcha Hesitante e com a descoberta da imagem do semelhante.

Os sons proferidos pelo homem rancoroso provinham da sequência: solução, gaguejo, ronco, tatarrear semelhante aos tambores de selvagens para a comunicação a distância. Eram sons de consoantes que se repetiam em rancor numa tentativa espetacular de formar a futura linguagem articulada. O homem bailava e roncava consoante, a fim de garantir o advento do triunfo. A gesticulação e as expressões do triunfo e da Defesa Agressiva são as mesmas da fuga, do medo, e da quimera pertencentes à Defesa Passiva.

Há apenas uma transformação de emoções resultante de uma maior sensibilidade. A dinâmica de gestos e emoções geradas na Idade da Fome permanece através da Idade do Sexo.

O homem rancoroso surge no período de concretização do triunfo. A gesticulação e as expressões do homem rancoroso são as do triunfo e são reproduções em direção oposta — como as representadas num espelho — das expressões e gestos de fuga gerados no período anterior.

Com o período do rancor e a descoberta do semelhante, o bailado traz a apreciação e o aperfeiçoamento de si mesmo e a eclosão⁴²⁷ da ideia de indivíduo, pois o bailado se encontrara no início dos movimentos do homem. O narcisismo do bailarino é o mesmo

⁴²⁵ No original, lê-se: “do”.

⁴²⁶ No original, lê-se: “o”.

⁴²⁷ No original, lê-se: “eclosão”.

narcisismo do ator. Não há uma diferença marcante entre o ator e o bailarino. A importância do bailado é a importância do movimento. O bailado é um resumo dos movimentos essenciais de defesa do homem.

Foi o bailado que marcou os destinos de Luiz XIV e foi o bailado que o aperfeiçoou<,> na apreciação de si mesmo. Conseqüentemente, foi o bailado de Luiz XIV que deu à França o seu grande poderio.

LIX – O bailado e o eu

...Toda a dinâmica do bailado se desenvolveu fora do aspecto tempo-espaço. A apreciação do aspecto tempo-espaço é uma consequência da descoberta do semelhante e ter-se-ia desenvolvido após o Ponto das Atividades Articuladas e fora da floresta.

O bailado do período do Medo e da Idade da Fome dentro da floresta é o bailado do homem só, sem apreciação de tempo-espaço e se processa ainda em pleno distúrbio de orientação.

O bailado é uma consequência das primeiras formas evolutivas do homem que se processaram dentro da floresta e estas formas evolutivas são observadas nos alienados de hoje. O bailado se manifesta pelos movimentos e se personaliza pelas atitudes e poses curiosas e pelo maneirismo.

A pose e a atitude constituem aquilo que dá caráter, beleza, elegância e expressão ao homem e só aparecem como manifestações acabadas após a Descoberta da Imagem do Semelhante. Pose e atitude são manifestações defensivas, produtos da simulação e do sorriso; eclodem com o riso em forma de glória repentina.

Todas as formas de movimento do bailado<,> [-] o movimento estereotipado, o automático, o muito repetido ou impulsivo [-] são movimentos encontrados hoje no alienado e que conduziram a poses e atitudes que marcam pontos na evolução do homem.

O movimento se encontra situado antes da fala e os movimentos típicos do bailado se desenvolveram dentro da floresta e apareceram antes da formação da linguagem.

As formas de fala<,> volúvel, lenta, difícil<,> [,] o mutismo, a irrelevância e a incoerência observadas nos alienados de hoje e que às vezes sincronizam com o bailado só teriam aparecido no findar da Idade da Fome e seriam posteriores às poses e atitudes características do bailado e só apareceriam ao aproximar da periferia da floresta.

Os movimentos violentos e destruidores da mania e os movimentos lentos da melancolia ter-se-iam desenvolvido dentro da floresta mesma porque os distúrbios da emoção e que contém esses movimentos são dos últimos a serem sanados pelo processo da evolução, <e> o que se daria somente após o Ponto das Atividades Articuladas.

A ausência de cheiro, gosto e tato do distúrbio da percepção e que caracteriza a Idade da Fome (idade da formação da sensação de fome) teria concentrado as poses⁴²⁸ e as atitudes dentro das diretrizes mania e melancolia tão bem marcadas pelo maniaco-depressivo do tipo pícnico⁴²⁹.

É possível que o maniaco-depressivo do tipo pícnico⁴³⁰ com o par movimento violento-ausência de movimento, esteja na base da tempestade de movimentos como formas defensivas primordiais: simulação da vida com exuberância de movimentos e simulação da morte com ausência de movimentos. Isto colocaria o temperamento pícnico⁴³¹ antes do estênico⁴³².

Uma vez que a simulação da vida por meio de movimentos violentos se encontraria bem estabelecida, esta mímica seria abandonada, permanecendo somente a simulação da morte e a melancolia como forma defensiva; a que é encontrada na Idade da Fome no período esquizofrênico⁴³³ do Medo.

Os distúrbios da percepção tão apropriados à vida na floresta são os mais importantes porque conservam o homem entre o sono e a vigília, em estado de transe. O seu bailado envolve os movimentos do sonâmbulo. A inicial tempestade de movimento com tendência ao pícnico⁴³⁴ dá lugar ao medo defensivo do esquizofrênico da Idade da Fome.

É este desequilíbrio orgânico de Idade da Fome que gerou todas as poses e atitudes do bailado. É a falta de sincronização dos diversos sentidos e do funcionamento dos diversos órgãos que gerou o comportamento coreográfico do homem.

⁴²⁸ No original, lê-se: “teria concentradas poses”.

⁴²⁹ No original, lê-se: “picnico”.

⁴³⁰ Idem.

⁴³¹ Idem.

⁴³² No original, lê-se: “estenico”.

⁴³³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴³⁴ No original, lê-se: “picnico”.

A sequência Jazz-Valsa-Samba culminando no Frevo-Marcha Hesitante, sequência composta de necessidades biológicas, corresponde perfeitamente a uma evolução com supressão gradativa de distúrbios e contém as poses e atitudes da evolução do homem. É esta exigência coreográfica da evolução e posteriormente da sociedade, uma atitude defensiva. O homem necessita do comportamento coreográfico para firmar e estereotipar durante a evolução o advento sempre crescente de novas sensibilidades.

LX – Os maleáveis bailarinos do destino

Os gestos encontrados no bailado são os gestos fundamentais da evolução do homem; são resíduos importantes da evolução. Estereotipa-se no homem aquilo que o protegeu no momento de maior perigo que foi repetido em defesa dos fundamentos da sua existência. O bailado retém as expressões de perigo e de segurança que são poses preciosas da existência do homem.

Tanto os movimentos rápidos e repetidos da destruição como os movimentos lentos rumo à imobilidade e à simulação da morte, ambos manifestações de distúrbios da emoção, são formas de defesa do homem.

Os movimentos rápidos e repetidos, uma forma maníaca pertencente à violência e à destruição e ao desejo de contato, filogenicamente se encontrariam localizados e iniciariam o seu desenvolvimento no fim do período esquizofrênico⁴³⁵ do Medo, pouco antes do Ponto das Atividades Articuladas, pouco antes do homem descobrir a existência da imagem do seu par e surgem em pleno período de Ódio [,] que na criança aparece aos dois anos, enquanto que os movimentos lentos, uma forma melancólica, um recuo e uma recusa, um retrocesso com refúgio rumando para a idiotia⁴³⁶ do começo e para a imobilidade, são manifestações tipicamente esquizofrênicas que teriam sido geradas em pleno “Trimestre” Bobo filogênico e ontogênico, desenvolvendo-se no posterior período esquizofrênico do Medo. O ódio e a zanga mórbida, instáveis, encontrados na demência precoce

⁴³⁵ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

⁴³⁶ No original, lê-se: “idiocia”.

(esquizofrenia) seriam o prenúncio do período do Ódio e das atividades articuladas que se aproximava. Todos os movimentos de equilíbrio; Valsa, Samba e Marcha Hesitante estariam localizados no início da melancolia, dentro do “Trimestre” Bobo e ao apontar os primeiros sintomas de medo do período esquizofrênico⁴³⁷.

A atitude provocada pela surpresa é uma pose do começo. O homem surpreso dobra os joelhos, contrai o abdome, dobra o tórax, fecha a mão ou encolhe os dedos, dobra os cotovelos, movimenta os ombros para frente, sacode a cabeça, pisca os olhos para limpá-los e na expressão do rosto abre a boca e abaixa os cantos dos lábios em seguida, mostrando os dentes como a fera ou como o homem sorridente. O sorriso e o riso do homem alegre se identificam com os dentes à mostra e com a expressão de ódio do homem rancoroso. Fundamentalmente os gestos da alegria são os mesmos gestos do medo e do ódio. A alegria e a mania, funções destruidoras pertencentes ao ódio, se diferenciam dinamicamente da melancolia e da imobilidade do medo apenas pelo uso constante da repetição.

Esta pose de surpresa é uma imagem permanente e fixa, uma imagem altamente dramática do homem e descreve literalmente a maneira pela qual ele perambulava no seu mundo durante o período esquizofrênico⁴³⁸ do Medo.

A sua pose, a sua atitude e os seus gestos do período posterior do Ódio, que marca o início da Idade do Sexo onde se encontra o homem alegre e cheio de ódio, permanecem os mesmos do período anterior. O homem alegre também levanta os braços com o cotovelo dobrado e usa os dedos encolhidos do rancoroso; também dobra os joelhos e o tórax [,] como a⁴³⁹ espreita do rancoroso apanhado de surpresa [,] e também arregança os lábios em sorriso exibindo os dentes e emitindo os sons estranhos do riso como o faz o rancoroso. A morfologia da pose do rancoroso e do homem alegre, a mesma para os dois, se identifica com a pose do ancestral esquizofrênico⁴⁴⁰ situado logo antes.

O selvagem e o alienado só começam a diferenciar o medo do ódio com um incremento na sensibilidade da percepção visual. O desenvolvimento da sensibilidade auditiva é situado antes da sensibilidade visual. A criança só começa a diferenciar o medo do ódio após dois anos de idade, momento em que iniciam as atividades

⁴³⁷ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴³⁸ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴³⁹ No original, lê-se: “ã”.

⁴⁴⁰ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

articuladas, momento em que ela reconhece o seu par. O selvagem situado filogenicamente com o homem que pronunciava balbucios ao sair do “Trimestre” Bobo, não diferencia o medo do ódio, só o fazendo com [o] advento de uma maior sensibilidade visual e consequente maior compreensão.

O ódio na criança de mais de dois anos se manifesta por pontapés, batidas de pés no chão, suspensão da respiração, golpes violentos; todas são manifestações de natureza articulada.

Na criança nova, o pânico com tempestade de movimentos, berros, choro, rigidez dos membros, ao se processar o crescimento, cede lugar à fuga, retirada, tensão e verbalização. A criança nova repete uma situação antiga filogênica cujos pontos básicos delineiam⁴⁴¹ os períodos evolutivos.

Os desequilíbrios [,] que são expressões do homem antigo e do primitivo, possuem grande adaptabilidade às situações [e] grande plasticidade. Pois se assim não fosse pereceriam por falta de capacidade de adquirir sensibilidade. São eles os maleáveis bailarinos do começo e do Destino. A plasticidade consiste em traduzir para movimentos todas as imposições do ambiente.

O homem à medida que evolui se torna mais e mais o prisioneiro da sua consciência: ele perde cada vez mais a sua independência e a sua capacidade de defesa pessoal, mais preso ele se encontra ao seu semelhante e mais fortes são os laços gregários. Talvez seja isso uma consequência da especialização, o homem indivíduo com capacidade de se manter como tal desaparece com a evolução; os seus gestos, a sua pose, a sua conduta e o seu bailado se alteram. O homem civilizado se aproxima da organização das abelhas; ele é totalmente incapaz de prover para a sua subsistência sem o auxílio da organização social e morreria quando abandonado. Estas considerações são correlatas com o fato de que [,] quanto mais evoluído o recém-nascido na escala zoológica [,] menos independente ele é.

A dança como virtuosidade acrobática que é, virtuosidade do primitivo, na sequência etnológica, só passaria a ser exercida por deuses após a criação da ideia de chefe [,] que se dá após o reconhecimento do seu par pelo homem, no Ponto das Atividades Articuladas, ao se iniciar a luta por meio de imitação em espelho, dos gestos e atitudes. Na mais remota escatologia [,] os deuses bailavam e sem dúvida assim faziam imitando os homens com poses de defesa e luta, da luta na caça e

⁴⁴¹ No original, lê-se: “delinea”.

posteriormente na guerra e esse bailado é encontrado na antiguidade como uma oferenda de atrativo sexual para captar as preferências da fêmea desejada. No Japão, o deus Amano-Uzumeno-Mikoto⁴⁴² assim procede para captar a atenção da deusa desejada Amaterasu refugiada numa caverna.

Com proposição lírica poderíamos considerar que o gesto de levantar os braços que levaria mais tarde ao abraço fraternal, ou de luta fatal, o amigo-inimigo é o resíduo de uma atitude proveniente do galho da árvore que se torna uma atitude de defesa do homem em espreita, pela qual [,] exercendo uma tração dos braços [,] ele se elevaria sobre um galho imaginário. O movimento do abraço [é,] pois [,] uma recordação da vida no galho das árvores antes da Descida da Arvore e aparece como um reflexo condicionado ao avistar um semelhante que possivelmente o destruiria com o seu amor-ódio ao próximo.

LXI – A Idade do Sonho e a Idade do Sexo

Ao findar o “Trimestre” Bobo [,] um período de homens sem medo, aos noventa mil anos de existência, duas idades fundamentais englobam o início da evolução do homem: a Idade do Sonho [,] que é o período esquizofrênico do medo, um período de Defesa Passiva alcançado pelo sonho do homem de hoje [,] e a Idade do Sexo alcançada pela psicanálise e que surge com o Ponto de Atividades Articuladas no fim da Idade do Sonho e na qual o homem deixa de ser um idiota para se tornar um imbecil, estado no qual ele se encontra hoje que é e sua idade escolar filogênica.

É na Idade do Sonho que são gerados os mecanismos do sonho que virão mais tarde, durante a Idade do Sexo, perturbar o homem em estado de sono. A Idade do Sonho é a mesma Idade da Fome do período esquizofrênico⁴⁴³ do Medo [,] onde se elabora a sensação de fome que teria criado os atributos esquizofrênicos⁴⁴⁴ do Medo que são os mesmos do conteúdo do sonho. As poses encolhidas, acoradas e retraídas do medo, com os membros dobrados protetoramente sobre o aparelho digestivo [,] teriam aparecido como consequência do erotismo da

⁴⁴² No original, lê-se: “Amano-Uzumeno-mikoto”.

⁴⁴³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁴⁴ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

sensação de fome. O balbucio de vogais do “Trimestre” Bobo, uma manifestação sonora aguda, não somente havia produzido a sensação de fome [,] mas também a pose defensiva fundamental do homem.

Na sequência evolutiva “Trimestre” Bobo-Idade do Sonho-Idade do Sexo, observa-se a sequência dinâmica correspondente<;> [:] Tempestade de movimentos-Movimentos lentos-Movimentos rápidos e lentos. O grupo de movimentos rápidos e lentos característico do maníaco-depressivo da Idade do Sexo conservava o tipo de movimento lento e o estado depressivo provenientes da esquizofrenia⁴⁴⁵ da Idade do Sonho anterior. O catatônico agitado teria surgido somente no fim da Idade do Sonho que é o fim da gestação esquizofrênica e como um prenúncio do maníaco-depressivo a vir. Os bailados Valsa, Samba e consequente Frevo, uma sequência saída da tempestade de movimentos e do Jazz, pertencem às primeiras tentativas de equilíbrio do homem num período quando o som mal começava se desenvolver e quando a formação de imagens visuais mal começava e eram ainda apagadas e quando não havia ainda as noções de espaço-tempo e de orientação inerentes à Marcha Hesitante[,] pois o Distúrbio de Orientação perdurava.

As diversas formas de idiocia apresentam o espetáculo do homem do começo antes das atividades articuladas. As idiocias<;> amaurótica, cretinismo, mongolismo, hidrocefalismo, microcefalismo, tipos de privação sensorial, tipos associados à paralisia e à epilepsia, todos contendo a ausência de sensibilidade da esquizofrenia⁴⁴⁶, do homem elementar da Idade do Sonho e da criança, não somente pertencem ao quadro do idiota [,] mas também ao quadro do homem que forçosamente existiu antes das atividades articuladas, que é um quadro de descontrole orgânico e de desequilíbrio orgânico; um espetáculo de ausência de sincronização dos diversos sentidos e de falta de funcionamento sincronizado dos órgãos.

Os atributos apropriados e concedidos à Idade do Sonho ou à Idade da Fome coincidem estranhamente com os sintomas da esquizofrenia⁴⁴⁷ encontrados nos distúrbios da emoção, pensamento, percepção, orientação, memória e atenção. Esses sintomas da esquizofrenia⁴⁴⁸ se localizam perfeitamente dentro de um esquema

⁴⁴⁵ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁴⁴⁶ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁴⁴⁷ Idem.

⁴⁴⁸ Idem.

evolutivo e tudo leva a crer que esses sintomas são sobreviventes de um período antigo [,] que apontam para um processo de evolução.

Nos atributos esquizofrênicos do distúrbio do pensamento encontra-se o comportamento bobó do “Trimestre” Bobó da criança [,] que seria também o comportamento do “Trimestre” Bobó da evolução [,] e encontram-se as alucinações e as ilusões do hebefrênico e os delírios da paranoia [,] que são apropriados ao mundo da criança até a idade de dois anos e que teriam marcado a evolução do homem em período correspondente.

No distúrbio da emoção os atributos esquizofrênicos⁴⁴⁹ se compõem de ansiedade, desconfiança, instabilidade geral das emoções, apatia e emoções deterioradas. Esses atributos são precisamente aqueles que formam a estrutura do sonho.

Os sintomas esquizofrênicos⁴⁵⁰ do distúrbio da percepção com as suas ilusões e alucinações onde cheiros, gostos e tatos são sentidos, vozes são ouvidas e visões presenciadas, indicam que o olfato, o gosto, o tato, o ouvir, o ver são sensibilidades que apareceram na evolução sob o mesmo período psico-biológico, o esquizofrênico⁴⁵¹ [,] e que aparecem enchendo as manifestações do sonho. Comparando-os com a evolução desses sentidos na criança [,] vemos que eles se desenvolvem na sequência exposta e antes da idade de dois anos, o Ponto das Atividades Articuladas, o que nos leva a crer que esse período na criança corresponde ao⁴⁵² período idêntico na evolução do homem.

As alucinações hipnagógicas entre o sono e a vigília teriam ocorrido na periferia da floresta, uma zona de penumbra [,] e marcam o fim da Idade do Sonho e o início da Idade do Sexo.

Nos sintomas esquizofrênicos⁴⁵³ encontrados nos distúrbios da memória, a retenção obsessiva da memória de acontecimentos (hiperamnésia) teria sido um mecanismo biológico de defesa que pela repetição e pela estereotipação visa garantir a sobrevivência. O homem memoriza os seus feitos que são a grande poesia da vida do começo e essa literatura primária se transformaria mais tarde nos monumentos da pré-história. O relato de recordações falsas que nunca existiram

⁴⁴⁹ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁵² No original, lê-se: “a”.

⁴⁵³ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

(paramnésia e psicose de Korsakov⁴⁵⁴) faz parte do disfarce e da camuflagem que caracterizam a esquizofrenia⁴⁵⁵ e o medo existente na Idade do Sonho e da Fome.

A ausência parcial de memória (amnésia) também é um mecanismo biológico de defesa inconsciente para a sobrevivência, pois o relato impensado de tais acontecimentos viriam colocar em perigo o homem em evolução. Todos esses sintomas esquizofrênicos⁴⁵⁶ de distúrbios de memória do alienado e do homem em evolução são encontrados na criança antes de dois anos.

Nos distúrbios da atenção, os sintomas esquizofrênicos são realmente fugas e abandono da consciência, refúgios dentro de uma obsessão acolhedora e protetora, operando-se como uma volta ao útero materno e estão na base da esquizofrenia, e esta manifestação de refúgio dentro de um esconderijo indica que [,] na evolução do homem, os sintomas esquizofrênicos teriam sido sanados ao aproximar da periferia da floresta no fim do período do Medo da Idade do Sonho.

O fim da Idade do Sonho, espetacularmente marcado pelo desaparecimento dos sintomas esquizofrênicos do distúrbio da orientação [,] é um dos momentos mais importantes da evolução porque nos apresenta o homem como ele se encontra hoje. No alienado esses sintomas consistem em desconhecer espaço-tempo e relações pessoais com o semelhante. Na criança as noções de espaço-tempo e as relações pessoais com os seus pares só se iniciam aos dois anos de idade, a idade que corresponde ao fim do período de esquizofrenia e de medo da Idade do Sonho. Com a formação das noções de espaço-tempo e das relações com os seus pares, o homem deixa aos poucos de ter vida social com o

⁴⁵⁴ **Sergei Sergeevič Korsakov**, (22 de janeiro de 1854 - Gus-Khrustalny, Oblast de Vladimir, 1 de maio de 1900). Neuropsiquiatra russo, tornou-se famoso pela descoberta da síndrome que leva o seu nome. O sintoma fundamental da síndrome de Korsakov consiste no enfraquecimento muito acentuado da memória de fixação. A percepção não deixa resíduos – a realidade escapa da memória do doente, deixando nela somente um vulto, que se acumula ilusoriamente como uma falsa reminiscência. É como uma amnésia retrógrada que avança remotamente, às vezes por um decênio inteiro, nas lembranças da vida anterior, aumentando quase à desmesura o deserto mnemônico. Essa síndrome foi descrita por Korsakov com o nome de psicose polineurítica e é mais comum em pessoas que sofrem de alcoolismo (LUGARO, 1950, p. 262).

⁴⁵⁵ No original, lê-se: “esquisorfenia”.

⁴⁵⁶ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

animal para ter vida social com o seu semelhante: é o início do período do ódio da Idade do Sexo.

A tendência animista observada no histérico, uma manifestação esquizofrênica de medo e de recuo procurando apoio, um esconderijo da psique, coloca a histeria como sendo a providencial geradora do Homo Faber e este processo de histeria ter-se-ia iniciado antes do aparecimento concreto do Homo Faber, aproximadamente no meio da Idade do Sonho, há um milhão e seiscentos mil anos atrás, preparando o advento dos primeiros objetos de pedra talhada encontrados, que tão bem caracterizaram o Homo Faber e que apareceram cento e sessenta mil anos depois ao aproximar o fim da Idade do Sonho e o início da Idade do Sexo. O início do Homo Faber deu-se correlatamente com o advento das primeiras consoantes, contudo esses primeiros exemplares de Homo Faber pronunciavam balbucios de vogais e ocorreram muito antes da linguagem articulada. Os primeiros objetos e instrumentos que caracterizam o Homo Faber recebiam atributos anímicos a fim de satisfazer plenamente aos desejos do disfarce e ao mundo do “faz de conta” e do brinquedo, tão necessários ao desenvolvimento da vida do homem.

Observa-se que a criança quer agarrar tudo, coloca objetos em caixas, isto é, começa a se comportar como o Homo Faber, com um ano de idade e começa a brincar com um meio ano; esta idade corresponde à descoberta arqueológica das primeiras e mais antigas pedras talhadas.

Ao raiar a Idade do Sexo o medo se subdivide, uma parte se transforma em ódio, conservando em efeito de espelho a mesma dinâmica da Idade do Sonho, parte da fuga se transforma em ataque, o homem ao deparar com a sua imagem se exhibe em pantomima, pronuncia sons graves abundantes em consoantes e toma rumo certo, mastiga alimentos plásticos e tritura alimentos sólidos, impõe velocidade aos movimentos e por se encontrar já situado na periferia da floresta abandona-a e com esse abandono o seu biótipo provavelmente se altera, sendo a alteração influenciada pela nova paisagem e pelo aperfeiçoamento da sua sensibilidade.

O maníaco-depressivo que caracteriza a Idade do Sexo é formado com as sobras do demente precoce da esquizofrenia; as sobras produzidas pelo sanamento do distúrbio da orientação.

O ódio e [a] zanga mórbida são atributos superficiais da demência precoce encontrados no distúrbio da emoção e ter-se-iam revelado no fim da Idade do Sonho e no início da Idade do Sexo com a finalidade de funcionar como complementos de maníaco-depressivo em formação.

A desintegração da personalidade do distúrbio da atenção teria sido desenvolvida no fim da Idade do Sonho e já como um prenúncio do fenômeno da dupla personalidade e da alma e da descoberta da imagem do semelhante pelo homem que se encontrava nos umbrais da Idade do Sexo.

Os distúrbios de orientação com a sua ausência de relações pessoais e de noções de espaço-tempo, observados nos alienados de hoje [,] indicam que houve um momento na evolução no qual o homem começou a ter relações pessoais e a perceber as noções de espaço-tempo e este momento é o Ponto das Atividades Articuladas no início da Idade do Sexo [,] e corresponde na criança à idade de dois anos, idade em que ela descobre o seu par e se inicia nas noções de espaço-tempo.

LXII – A descoberta do vermelho

A descoberta do vermelho, uma consequência do abandono da floresta, trazia consigo um novo homem com uma sensibilidade mais desenvolvida: o maniaco-depressivo. Era o fundador de um novo biótipo: o biótipo pícnico⁴⁵⁷, usando e apresentando ao mundo uma nova cor. Este homem, descendente do esquizofrênico⁴⁵⁸ da Idade do Sonho, herdava a conduta apática e retraída do esquizofrênico conjugando-a com o movimento rápido de luta e ataque[,] reavivando com a descoberta do seu par e com as atividades articuladas da Idade do Sexo em início.

O vermelho aparece com a luta e a guerra após a descoberta do seu par pelo homem. A caça pertence à Idade do Sonho e a guerra à Idade do Sexo.

Na Idade do Sonho, um período esquizofrênico⁴⁵⁹ de medo, cheio de ilusões e de melancolia, onde o homem aprende a ter fome e o Monólogo da Fome é iniciado com o balbucio de vogais, as cores cinza, azul gendarme e verde veronês predominam na percepção. A floresta, o ambiente do esquizofrênico⁴⁶⁰, funciona da mesma maneira como

⁴⁵⁷ No original, lê-se: “pícnico”.

⁴⁵⁸ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁵⁹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁶⁰ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

funciona um filtro de cor na fotografia; deixando passar somente as suas próprias cores básicas, deixando passar as suas cores fundamentais.

O mutismo [,] encontrado no sonho<, > hoje, é uma indicação da ausência de linguagem do começo, sucedida pela escassa linguagem de balbucios de vogais, ao raiar do⁴⁶¹ Monólogo da Fome e esse mutismo da ação do sonho se processa⁴⁶² num ambiente monocromático, branco e preto pertencente ao cinza [,] que no seu desenvolvimento alcança o azul gendarme⁴⁶³ e o verde veronês⁴⁶⁴; as cores fundamentais da penumbra da floresta. O balbucio de vogais se associa à monocromia cinzenta do começo e as cores azul gendarme⁴⁶⁵ e verde veronês começam a aparecer pouco antes do primeiro soluço e do bailado da Marcha Hesitante, que são os primeiros vestígios das futuras consoantes na linguagem. O alimento líquido teria sido usado na Idade do Sonho até o momento em que ele é substituído pelo alimento pastoso em que as primeiras consoantes são pronunciadas por ocasião do primeiro soluço; seria momento em que o homem vê no animal um seu igual.

A alta sonoridade das vogais do começo, proferidas na penumbra da floresta, está ligada às cores transparentes, leves, frias e difusas; o verde e o azul se associam ao fim do alimento líquido usado no começo. As últimas vogais do balbucio do Monólogo da Fome foram proferidas ao azul e ao verde, possivelmente ao ingerir algum alimento líquido que por força do efeito de gravidade se encontrava pelo chão, tendo alcançado essa posição com mais facilidade do que um alimento sólido que se engancharia em algum galho.

A floresta havia gerado o esquizofrênico⁴⁶⁶, o temperamento esquizotímico⁴⁶⁷ e o biótipo estênico que futuramente formariam o grosso das raças nórdicas e construiriam as catedrais góticas baseadas na estrutura das copas das árvores entrelaçadas e seus galhos, baseados na quimera e no sonho da penumbra, nos animais monstruosos e no delírio do silêncio.

O novo homem, o maníaco-depressivo que surgia na Idade do Sexo, do ódio e da luta, situado do lado de fora da floresta, necessitava do vermelho para a sua atuação. Os movimentos do tipo exibicionista

⁴⁶¹ No original, lê-se: “o”.

⁴⁶² No original, lê-se: “processam”.

⁴⁶³ No original, lê-se: “azul-gendarme”.

⁴⁶⁴ No original, lê-se: “verde-veronês”.

⁴⁶⁵ No original, lê-se: “azul-gendarme”.

⁴⁶⁶ No original, lê-se: esquizofrênico”.

⁴⁶⁷ No original, lê-se: “esquisotímico”.

que são encontrados no maníaco-depressivo, compostos de gestos largos, abertos e ondulantes, são apropriados ao vermelho.

O novo biótipo saindo da floresta, o traço marcante da Idade do Sexo, será o fundador das raças alpinas, será o expoente típico do cidadão que havia formado a sua cidade no modelo das rochas escarpadas por ele escaladas, será o detentor do futuro temperamento barroco que iria manipular o vermelho de maneira luxuriante nos milênios a vir, construindo os seus templos⁴⁶⁸ com as feições intrauterinas peculiares à sequência barroco-rococó.

O vermelho só se destaca em fenômeno de contraste quando a sensibilidade da vista se encontra completamente desenvolvida [,] e isto só acontece fora da floresta, em plena luz solar. O homem [,] com a vista apagada e mal desenvolvida [,] não percebe o vermelho e com a sensibilidade geral pouco desenvolvida que ele tinha no seu período esquizofrênico⁴⁶⁹ dentro da floresta, percebe em destaque o verde veronês, o azul gendarme⁴⁷⁰ e as luzes fortes, enquanto que o vermelho aparece escuro se confundindo com os outros tons escuros.

A descoberta do vermelho, um acontecimento extra floresta, um acontecimento correlato com o desabrochar da linguagem em sons consoantes e com a tributação de alimentos sólidos, traz consigo o abandono do disfarce e da camuflagem tão típicos da estrutura esquizofrênica⁴⁷¹. O disfarce é um dos pontos de contato mais em evidência entre a estrutura esquizofrênica⁴⁷² e a estrutura do sonho; ambos aplicam o disfarce em todas as suas ações.

A ausência da sensibilidade visual teria sido a causa predominante do movimento lento do esquizofrênico⁴⁷³ do início da Idade do Sonho, da Fome e do Medo e teria imposto e firmado a ansiedade⁴⁷⁴, a desconfiança, a apatia e a instabilidade geral das emoções como uma única maneira cautelosa e defensiva de apalpar o mundo. Teria essa insensibilidade visual<, > provocado os distúrbios da emoção.

A sensibilidade visual se altera, incrementando-se, à medida que o homem abandona a Idade do Sonho e da Fome e penetra na Idade do

⁴⁶⁸ No original, lê-se: “tempos”.

⁴⁶⁹ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

⁴⁷⁰ No original, lê-se: “azul-gendarme”.

⁴⁷¹ No original, lê-se: “esquizofrênica”.

⁴⁷² Idem.

⁴⁷³ No original, lê-se: “esquizofrênico”.

⁴⁷⁴ No original, lê-se: “anciedade”.

Sexo. O mesmo acontece com a criança cuja percepção visual, deficiente antes dos dois anos de idade, logo após essa idade torna-se clara com a descoberta do seu par.

A imagem visual do alienado esquizofrênico⁴⁷⁵, que corresponde ao homem da Idade do Sonho, é imprecisa. Todos os atributos esquizofrênicos⁴⁷⁶ dos diversos distúrbios do alienado parecem apontar para uma origem na deficiência da percepção visual e possivelmente essa deficiência visual teria sido a geradora dos atributos esquizofrênicos⁴⁷⁷ do homem da Idade do Sonho ou, pelo menos, teria ajudado a manter esses atributos e a deficiência visual desapareceria com o sanamento desses atributos.

A ansiedade, a desconfiança, a apatia, a instabilidade geral dos distúrbios esquizofrênicos⁴⁷⁸ da emoção são condutas apropriadas à insensibilidade visual. Os incorrigíveis, falsos, improváveis e impossíveis delírios dos distúrbios do pensamento, tão fora de harmonia com o ambiente, tais como os delírios de grandeza e perseguição [,] se apresentam na evolução do homem como⁴⁷⁹ provável efeito da insensibilidade visual e desapareceriam com o aperfeiçoamento.

Os distúrbios alucinatórios esquizofrênicos⁴⁸⁰ da percepção do alienado se apresentam como sendo uma sequência bem definida, como segue: cheiro, gosto, tato, vozes e visões. Esta sequência se enquadra perfeitamente na filogenia do homem e na ontogenia da criança, a percepção visual aparecendo somente no fim da sequência. A sequência não somente substitui essa percepção durante a Idade do Sonho, mas coloca o desabrochar desta percepção em marcha lenta; um movimento apropriado à esquizofrenia⁴⁸¹.

A falta de apreciação dos aspectos espaço-tempo e relações pessoais dos distúrbios esquizofrênicos⁴⁸² de orientação <o> é uma consequência da sensibilidade visual deficiente na filogenia [que] teria sido gerada na Idade do Sonho.

⁴⁷⁵ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁷⁶ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁷⁷ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁷⁸ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁷⁹ No original, lê-se: “com”.

⁴⁸⁰ No original, lê-se: “esquizofrênicos”.

⁴⁸¹ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁴⁸² No original, lê-se: “esquisofrenicos”.

Todos os distúrbios da memória, que de início são esquizofrênicos⁴⁸³ (amnésia, paramnésia e hiperamnésia) teriam sido gerados na Idade do Sonho como consequência de percepção visual deficiente.

Os distúrbios da atenção também se apresentam como um produto da esquizofrenia⁴⁸⁴ e as suas manifestações de incapacidade de fixar a atenção numa direção com resultante deficiência de percepção ou a concentração total da atenção numa ideia quando o mundo não é percebido e visto e as desordens da personalidade quando o homem sente que não existe, são todas sobrevivências evolutivas da Idade do Sonho e teriam aparecido como consequência da sensibilidade visual deficiente.

LXIII – A defesa passiva

Todos os sintomas do mecanismo de Defesa Passiva encontrados na criança ao serem estudados<> se apresentam como formas evolutivas da espécie que estranhamente se assemelham à conduta esquizofrênica⁴⁸⁵ do alienado e esta importante semelhança aponta para a existência de um período evolutivo da espécie contendo ao mesmo tempo os atributos esquizofrênicos⁴⁸⁶ do alienado e a conduta Defesa Passiva constatada na criança.

Semelhante período evolutivo chamei de Idade do Sonho [,] da Fome e do Medo, idade em que a sensação de fome é formada pelo uso das vogais em forma de Monólogo da Fome e onde os movimentos defensivos que são as atitudes e poses de proteção ao aparelho digestivo e onde a dinâmica de equilíbrio que mostra como o início da força gravitacional se faz sentir<> formam os primeiros bailados do homem.

Os reconhecidos mecanismos de defesa passiva na criança [são] constituídos de: reclusão ou isolamento, negativismo, regressão, repressão e fantasia, são precisamente os atributos constatados nos

⁴⁸³ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁸⁴ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁴⁸⁵ No original, lê-se: “esquisofrênica”.

⁴⁸⁶ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

quatro tipos de alienado esquizofrênicos⁴⁸⁷: o simples, o hebefrênico, o catatônico e o paranoico.

Estabelecendo a comparação vemos que a reclusão e o isolamento na criança se manifestam pela ausência de contato social onde a criança prefere brincar só tornando-se inacessível aos outros. Ameaçados e em estado de medo, crianças e animais se encolhem e se escondem quando não podem fugir, tornando-se inacessíveis. No esquizofrênico⁴⁸⁸ simples encontram-se as condutas: apática, melancólica, desconfiada, ansiosa e as poses encolhidas, todas provocadas pelo medo e pertencentes ao distúrbio da emoção e todas constituem um isolamento do mundo.

O negativismo na criança faz com que a participação entre a criança e o ambiente torne-se impossível. No alienado esquizofrênico⁴⁸⁹, tanto o transe, estupor e mutismo do catatônico [,] como as perturbações da consciência do distúrbio da emoção quando o paciente não responde a estímulos<,> devem ser considerados como formas de negativismo que se identificam com o negativismo da criança.

A regressão é provocada por uma situação de inferioridade do indivíduo[,] e todos os ajustamentos psicológicos tendentes a sanar esta inferioridade e provocados por repressões<,> são regressões a um estado evolutivo antigo. A regressão na criança aparece ocasionada por tristeza, moléstia, incapacidade física, prisão, solidão, desapontamento, frustração, ansiedade e se traduz por um comportamento bobo, por uma simulação nos movimentos, na linguagem, na aparência: verdadeiras máscaras que escondem o drama da alma juvenil. Observa-se esta regressão nos distúrbios da emoção do alienado esquizofrênico⁴⁹⁰ simples e no hebefrênico com as suas formas simples, o seu refúgio no passado e o seu comportamento bobo.

A regressão conduz o indivíduo ao mundo da fantasia por um processo de ajustamento por substituição; é um mundo que representa um estado evolutivo de sensibilidade defeituosa e escassa.

A fantasia orienta o comportamento da criança e do homem por meio de um estado de sonho no período de vigia. Ela fornece compensações aos ajustamentos do indivíduo inferiorizado; essas compensações ou substitutos são provas de uma incapacidade do indivíduo para alcançar a finalidade original e esta incapacidade [,]

⁴⁸⁷ No original, lê-se: “esquisofrênicos”.

⁴⁸⁸ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁸⁹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁹⁰ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

quando colocada no ciclo evolutivo da espécie [,] se traduz por insensibilidade. A fantasia ontogênica é de natureza hipnótica e altamente criativa, se associa ao período filogênico de escassa sensibilidade pelo seu estado de irrealidade e se associa à quimera da floresta. A fraqueza da criança é compensada quando ela <se> imagina ser um adulto crescido, poderoso e independente. O adulto evita o tédio proveniente da monotonia da vida diária se refugiando na fantasia. Os velhos procuram refúgio no passado. Jovens e velhos se refugiam na ilusão. O período do passado<, > escolhido para o refúgio é geralmente um de pouca sensibilidade perceptiva, um período impulsivo e de ilusão.

É nos distúrbios de pensamento do alienado esquizofrênico⁴⁹¹ onde se encontram as manifestações paranoicas de grandeza e de perseguição e no hebefrênico as alucinações, as ilusões e os refúgios. A fantasia da criança visando um período heroico antigo associado ao adulto, o refúgio dos adultos e dos velhos na ilusão, as manifestações fantásticas do paranoico e do hebefrênico são todas manifestações que se situam filogenicamente no fim da Idade do Sonho, porque é este o período no qual a sensibilidade do seu desenvolvimento teria alcançado o estado de ilusão e de alucinação, é o período em que a vista se desenvolve permitindo as visões necessárias à ilusão e à alucinação. A maior diferença entre a conduta da criança e a do alienado reside no fato da criança reproduzir uma conduta em evolução pertencente à evolução[,] enquanto que é uma conduta fixa, uma sobrevivência desse mesmo período antigo.

Na sequência evolutiva de sensibilidade olfato-gosto-tato-ouvir-ver, observada na criança e que seria a mesma da evolução, o olfato e o gosto se desenvolvem durante a formação do Monólogo da Fome com os seus balbucios de vogais, o homem, como a criança, pronuncia sons antes de ouvi-los⁴⁹². O homem não ouvia o seu Monólogo da Fome [,] pois o mesmo tinha apenas como finalidade inicial desenvolver a sensação de fome; não tinha a finalidade de criar uma linguagem. O tato aparece com o romper do dia e com a madrugada do Homo Faber, é o prenúncio do animismo e das primeiras manifestações de histeria que se desabrochariam com a sensibilidade de ouvir. O desenvolvimento da sensibilidade da vista teria permitido a formação das alucinações do fim da Idade do Sonho. Toda a sequência olfato-gosto-tato-ouvir-ver inicial se processa durante o período de defesa passiva da Idade do Sonho.

⁴⁹¹ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁹² No original, lê-se: “de os ouvir”.

Os mecanismos de isolamento e de negativismo da defesa passiva da criança que se relacionam⁴⁹³ aos distúrbios de emoção do alienado esquizofrênico⁴⁹⁴ ter-se-iam desenvolvido num período no começo da evolução onde somente havia sensibilidade de olfato e gosto [,] enquanto que os mecanismos de repressão, regressão e fantasia da defesa passiva da criança [,] que se relacionam aos refúgios no passado, à conduta boba do hebefrênico, às ilusões e alucinações paranoicas do esquizofrênico [,] pertenceriam à sequência de sensibilidade tato-ouvir- ver rumando para o fim da Idade do Sonho.

Algumas das condutas da criança, tais como choro, suspensão da respiração, chupar dedo, enurese⁴⁹⁵, comer devagar, não comer, são classificadas erroneamente como manifestações de Defesa Agressiva para chamar a atenção. As mesmas pertenceriam à Defesa Passiva anterior. São manifestações do início do homem e que antecederam o advento da histeria no amanhecer do Homo Faber, são todas condutas para chamar a atenção e seriam verdadeiros S.O.O. filogênicos. Não comer é, entre as condutas, a mais antiga e teria antecedido o Monólogo da Fome; comer devagar<, > seria uma conduta do início deste monólogo; enurese⁴⁹⁶ seria uma conduta característica do sono, um produto do descontrolo, da falta de sincronização dos sentidos e dos órgãos e teria perdurado durante longo período na Idade do Sonho; chupar o dedo é o que resta da conduta antiga de morder o dedo sem dentes no momento de nervosismo e de medo, pois tal seria a situação do homem no período esquizofrênico⁴⁹⁷ do medo. A imitação da morte e o choro, ambas formas de interrupção da respiração, são duas condutas que se destacam das outras porque teriam, em algum momento dificilmente determinável, provocado ou concorrido para com o aparecimento de uma pantomima extremamente importante: a carícia. A carícia se apresenta dinamicamente como o igual da ameaça e este importante fato leva a crer que esta tenha aparecido nas proximidades do momento em que o homem descobre o seu par e repete em espelho os seus gestos de carícia-ameaça, imitando-o. O fato da carícia ou ameaça surgir como consequência de formas de interrupção da respiração faz crer que as primeiras carícias-ameaças tenham surgido

⁴⁹³ No original, lê-se: “lacionam”.

⁴⁹⁴ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁴⁹⁵ No original, lê-se: “enuresis”.

⁴⁹⁶ Idem.

⁴⁹⁷ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

concomitantemente com os primeiros gaguejos⁴⁹⁸, saindo do primeiro soluço e gerando as primeiras consoantes.

A exibição é sempre um convite à carícia e a carícia aparece formada e atraída pelo desejo de chamar a atenção e [,] por ser de forma dinâmica idêntica à forma da ameaça, se confunde com a ameaça quando este desejo de chamar a atenção torna-se uma manifestação aguda de histerismo.

Recordamos aqui que os sintomas de histerismo são com frequência eliminados com uma simples ameaça ou com a execução agressiva desta, como por exemplo[,] um tapa no rosto ou um pontapé no corpo ou uma eliminação do espectador pelo desaparecimento. Este processo de eliminação do histerismo exposto em espetáculo<, > pela execução violenta da ameaça exhibe perfeitamente a gênese da carícia e a realização do desejo de contato⁴⁹⁹ entre os corpos. Os primeiros espetáculos do homem surgidos após a descoberta do seu par<, > exigiam como primeira pantomima de descoberta<, > uma gesticulação de carícias, um deslumbramento tátil que era verdadeiramente uma ameaça.

As interrupções de respiração simulando a morte e o choro que simula a vida, na defesa passiva da criança, corresponderiam no alienado esquizofrênico à inibição em forma de mutismo e estupor e à hesitação motilísitica do catatônico e ambos fazem parte da disciplina de respiração, a disciplina que pela repetição continuada teria provocado a sensação de sede com o conseqüente ressecamento da mucosa⁵⁰⁰. Tanto as interrupções de respiração imitando a morte como o choro que simula a vida se manifestam em primeiro lugar pela expiração e por esse motivo se associam aos primeiros gaguejos do homem e conseqüentemente às primeiras consoantes e[,] portanto[,] teriam surgido com o bailado da Marcha Hesitante[,] onde um rumo certo começa a ser tomado conduzindo à Visão Geográfica e onde aparecem as primeiras sensações de força gravitacional e de equilíbrio estável. Os distúrbios da orientação e da atenção são sanados; o homem começa a adquirir uma apreciação dos aspectos espaço-tempo e das relações pessoais e na demência desaparecem as desordens da personalidade, o homem não mais sente que ele não existe, não mais sente que ele é outra pessoa, todos os fenômenos ligados à descoberta do semelhante que

⁴⁹⁸ No original, lê-se: “gagueios”.

⁴⁹⁹ No original, lê-se: “d econtato”.

⁵⁰⁰ No original, lê-se: “mucose”.

surgiram para esse fim estão prestes a desaparecer porque não mais são necessários e úteis ao curso da vida.

A evolução do homem se aproximava do Ponto das Atividades Articuladas e da Idade do Sexo. Criança na ontogenia e homem ou alienado na filogenia se aproximam do momento em que ambos descobrem e reconhecem o seu par.

LXIV – O brinquedo, a História e o Homo Faber

O mecanismo da histeria se compõe de um espetáculo para um espectador real ou imaginário. O espetáculo não se manifesta sem o espectador e um espectador sem espetáculo abandonaria o local hebefrenicamente [,] balbuciando vogais de regresso ao seu refúgio, o “Trimestre” Bobo. A histeria surge no fim da Idade do Sonho e no fim da esquizofrenia.

A esquizofrenia se apresenta como uma sequência evolutiva que parece satisfazer plenamente a sequência evolutiva da espécie [,] que ter-se-ia dado na Idade do Sonho, apresentando no seu final a histeria. Os quatro tipos de esquizofrenia ter-se-iam manifestado na evolução do homem em sequência como segue: 1) o hebefrênico com as suas manifestações bobas peculiares ao “Trimestre” Bobo do homem e da criança, um período sem medo; 2) o esquizofrênico simples manifestando isolamento, reclusão e refúgio; o medo se desenvolve; 3) o catatônico; é o período da simulação, o medo já desenvolvido⁵⁰¹. Vemos que sob⁵⁰² uma máscara, aparecem os primeiros sintomas da histeria na evolução, surgem os primeiros germes do teatro; 4) a paranoia com as suas manias de grandeza e de perseguição; a histeria se encontra plenamente desenvolvida⁵⁰³. Vemos que somente no final da sequência surgem os primeiros indícios de histeria e este final é precisamente o momento em que o homem começa a perceber a existência do seu semelhante; é a madrugada dramática das atividades articuladas. A histeria torna-se uma manifestação de cultura e de progresso. Todo o disfarce da Defesa Passiva, em essência manifestações de progresso, aponta para o próximo advento da histeria. Todos os apetrechos que

⁵⁰¹ No original, lê-se: “desenvolvida”.

⁵⁰² No original, lê-se: “soe”.

⁵⁰³ No original, lê-se: “desenvolvido”.

ocultavam o homem em defesa passiva dentro da Idade do Sonho, antes da linguagem articulada, tais como a máscara, a pintura do rosto e do corpo, o disfarce com folhagens, penas e instrumentos de música, todos manifestações de retração e de medo do mundo, foram criados para mais tarde dramatizar as ideias da sua inteligência articulada que brotava. Todos são objetos e processos que conduziram à articulação das atividades e são os primeiros indícios de uma histeria a vir. Com a Descoberta da Imagem advém o abandono do disfarce e o início da perda do medo do mundo; o contato do homem com o semelhante, dentro do raio de ação da voz e da vista é iminente e indispensável para o prosseguimento da imitação e da cultura.

A histeria é conduta acordada e é por esse motivo que é uma conduta que exige um espectador e que aparece no momento em que o homem abandona a floresta e abandona a Idade do Sonho.

Durante toda a Idade do Sonho, dentro da floresta, o homem permanecerá em estado de transe, em estado de sono e em estado hipnótico, isto é, em estado apropriado a adivinhar o pensamento e a transmitir ordens e ideias, o estado encontrado em pessoas altamente emocionais e nos feiticeiros dos povos primitivos que são sobreviventes da Idade do Sonho. O aspecto do sono é o mesmo do estado de coma, da anestesia geral, do estupor, do alcoolismo e da letargia, todos refúgios no passado mais remoto e imitando a morte. Durante a Defesa Passiva o homem advinha o pensamento e dorme quase todo o tempo até o momento, no fim da defesa passiva, no qual os primeiros indícios de histeria aparecem.

O sonho e a quimera se encontram situados no começo do mundo. O homem esquizofrênico⁵⁰⁴ e introvertido gerava as forças do Pensador e do Sonhador, seres que não falavam e mesmo tinham dificuldades de linguagem e usavam quase só vogais. O homem esquizofrênico⁵⁰⁵ gerava o mecanismo de enredo do sonho do homem atual que é principalmente não-verbal, evitava contato com o mundo se disfarçando em homem-árvore e em homem animal. Ele é totalmente arritmico e kinésico com os seus movimentos associados a sons monossilábicos prolongados determinando uma aprovação incondicional do mundo. O homem dizia sim a tudo, mas se afastava e se escondia temeroso.

⁵⁰⁴ No original, lê-se: “esquisofrenico”.

⁵⁰⁵ Idem.

A narcolepsia, a vontade irresistível de dormir em face de uma situação sem interesse, é típica da Idade do Sonho onde o homem esquizofrênico⁵⁰⁶ não se interessava pelo mundo e se isolava e onde as situações difíceis conduziam ao sono imitando a morte. A cataplexia, de origem desconhecida, que é o colapso do indivíduo no chão, conservando quase sempre a consciência, é provocada pelo estímulo de um riso e pertenceria à etapa catatônica da esquizofrenia com o seu mutismo e o seu estupor.

É importante notar esta influência motora do riso esticando um indivíduo no chão em estado de transe e sonolência, um estado aliado ao sono e provocando desta feita uma regressão ao passado. Da mesma maneira que o estímulo situação de inferioridade provoca um regresso ao passado em forma de refúgio, retração e isolamento, o estímulo riso na cataplexia que é um estado mórbido evolutivo do homem, provoca um recuo a um passado que é um dos períodos evolutivos do homem. O estímulo riso teria desenvolvido uma pose e uma conduta característica desse período e o fato em si indica que existe uma associação íntima entre essa conduta e [o] estímulo riso e indica também que⁵⁰⁷ essa conduta teria sido um dos fatores preponderantes da produção do riso e um espetáculo apropriado ao riso.

A conduta transe simulando a morte e a agonia é uma das importantes condutas da histeria onde o espectador é imprescindível e pertence ao período de simulação e disfarce do esquizofrênico catatônico [,] onde temor e medo já se encontram desenvolvidos. O riso ter-se-ia desenvolvido no fim da Idade do Sonho ao se aproximar o momento do encontro-descoberta do homem com o seu par, como uma forma de expiração interrompida a intervalos regulares, onde o mesmo som é repetido durante toda uma expiração, se alterando para outro som somente com outra expiração. Este gaguejo deve ser aceito como uma manifestação histórica do conjunto espetáculo-espectador e como a primeira emissão concreta de sons consoantes na linguagem. O sorriso com o esticamento horizontal dos lábios provocando o fechamento da boca que antes se encontrava sempre aberta, se situa antes do riso e teria sido a primeira tentativa de som consoante. Na filogenia [,] o sorriso e o riso são formas de gaguejo ligadas ao fenômeno de respiração e que aparecem para anunciar o início da histeria e o futuro aparecimento de um novo mecanismo de defesa: a Defesa Agressiva. O riso na criança

⁵⁰⁶ Idem.

⁵⁰⁷ No original, lê-se: “quey”.

indica prazer e alegria consequentes do ataque para a defesa agressiva de maneira análoga como a alegria é um produto do crime no adulto. O crime é uma forma de defesa agressiva.

Na criança, mesmo como teria acontecido na filogenia em período correspondente, o sorriso aparece antes do riso na quarta semana de vida e o riso surge nas proximidades do oitavo mês, datas que correspondem a uma sequência na evolução do homem. Os mecanismos de defesa na criança após o advento do riso são comportamentos histéricos e existem em virtude da presença de um espectador. Eliminando o espectador o mecanismo de defesa desaparece, o mesmo acontecendo com o histérico que necessita do espectador para se manifestar por meio do mecanismo de defesa.

As primeiras condutas de carícia-ameaça surgem como manifestações de animismo no momento em que homem e criança começam a brincar, o primeiro na ontogenia e o segundo na filogenia, dando vida ao mundo inanimado, simulando com disfarce e se movimentando em intenso “faz de conta”. São as primeiras atitudes histéricas onde o espectador pertencente ao grupo do “faz de conta” [e] é subjugado aos desejos e à expectativa do histérico em exibição dentro da evolução. O histérico só apalpa o mundo objetivo através do seu próprio corpo — o seu modelo é o seu corpo — mesmo como o faz o primitivo. Esse apalpar é uma excitação das possibilidades do seu corpo.

O ato de brincar existente entre os animais superiores capacita o homem a aprender coisas. É pelo brinquedo que a criança desenvolve a sua sensibilidade e se aproxima das atividades articuladas e da cultura. Os mais importantes são os brinquedos e jogos da criança pequena onde entra a ilusão e onde a formação animista é maior. A preferência dada pela criança pequena aos brinquedos e jogos de ilusão é uma indicação de que a vida da criança repete um período antigo [,] onde a ilusão se encontra forçosamente localizada antes de uma sensibilidade mais perfeita[,] e indica que neste período domina a esquizofrenia, uma atividade peculiar à defesa passiva e situada na Idade do Sonho.

Quando a criança passa com toda a seriedade<, > a transformar os objetos em redor em seres animados, ela está reproduzindo uma fase do fim da Idade do Sonho na qual ela se encontra em plena pantomima e em pleno animismo. Por um processo de abreviação e por semelhança de formas, pedaços de pau são transformados em homens, cadeiras são transformadas em animais, a mesa com gavetas torna-se a mãe, etc... É o período no qual o homem constrói os seus primeiros monumentos na filogenia, é o período de grande alegria para o homem como também o é

para a criança. Nota-se com particular interesse a preferência dada pela criança por criações da sua própria imaginação e do seu esforço; os objetos transformados em seres animados são preferidos aos bonecos caros adquiridos pelos pais.

O período anterior a este animismo histérico, no quarto mês de vida e no qual a criança brinca com os membros do seu próprio corpo, com os dedos da mão e do pé, corresponde na filogenia a uma fase de defesa passiva situada no início da Idade do Sonho, possivelmente saindo de uma época em que o homem se camuflava em homem-árvore e se escondia na vegetação em defesa e [,] por ser ainda surdo e quase mudo [,] usava a linguagem do surdo-mudo, a gesticulação dos dedos como complemento do balbucio de vogais. São prenúncios do futuro som articulado. A gesticulação dos dedos seria então uma conduta intermediária entre o balbucio de vogais e a linguagem articulada, uma conduta que ajudaria e concorreria para o advento do som articulado da mesma maneira que⁵⁰⁸ o homem ainda hoje, kinesicamente, se utiliza de gestos com os dedos para auxiliar a saída das palavras e a elaboração da frase.

Todas as atividades que antecedem e apontam ao próximo advento do Homo Faber são atividades de natureza histérica onde a carícia-ameaça⁵⁰⁹ exerce uma ação preponderante. Os primeiros monumentos do homem emanados dos bonecos sem vida em estado animista, recebem a carícia-ameaça capaz de subjugar-los mesmo como a criança ameaça, acaricia e subjuga os seus bonecos e mesmo como o histérico acata e recebe a carícia-ameaça⁵¹⁰ terapêutica.

A primeira pantomima que seria a pantomima do surdo-mudo⁵¹¹ se apresenta como a aplicação de carícia-ameaça sobre os personagens representados pelos membros do corpo em gesticulação.

O desenho que de início é curvilíneo, uma ação inarticulada e que antecede a escrita [,] que é uma ação articulada, era necessário para memorizar⁵¹² os feitos auxiliando a formação da sensibilidade da memória. Os feitos eram ações históricas e a memorização visando perpetuá-los eram carícias da memória.

⁵⁰⁸ No original, lê-se: “como”.

⁵⁰⁹ No original, lê-se: “carícia-ameaça”.

⁵¹⁰ No original, lê-se: “carícia-ameaça”.

⁵¹¹ No original, lê-se: “surdo-mudo”.

⁵¹² No original, lê-se: “memorizar”.

LXV – O bem, o mal e a carícia

O Bem e o Mal são condutas evolutivas do homem [;] uma surge da outra. O mal aparece [em] evolução solitária e sem nenhuma manifestação de bem porque as forças que levaram à⁵¹³ conduta do mal e que por exigência evolutiva se encontravam na Idade do Sonho eram forças esquizofrênicas de isolamento e retração⁵¹⁴ [;] forças anti-gregárias [que] não poderiam produzir manifestações do bem porque o [bem] [para] ser sentido e executado exige a presença de um semelhante. O semelhante só seria descoberto com a posterior Idade do Sexo. Sem a descoberta do seu par o homem não poderia praticar o bem porque não teria sensação visual suficiente para conduzi-lo aos desejos táteis que levariam à agressiva carícia-ameaça do homem-enfermeiro necessária à produção do bem. O bem é simplesmente uma conduta tátil de um desejo gregário produzindo ódio e [amor] enquanto que o mal é uma condição física de insensibilidade⁵¹⁵, condição evolutiva que existe para ajudar o homem a sobreviver pelas condutas: balbucios de vogais para gerar a sensação de fome, gaguejo quinésico para produzir a linguagem articulada [;] a histeria marcada por movimentos de equilíbrio que são os [articulados] conduzindo à Visão Geográfica ao abandono da floresta e ao desabrochar da sensibilidade da vista com a percepção de cores como consequência desse abandono da floresta, dessa mudança de ambiente. O mal pertence ao período do medo e da esquizofrenia da defesa passiva [;] enquanto que o bem pertence ao período do ódio que se iniciou com a defesa agressiva da Idade do Sexo. O bem, produto da descoberta da imagem do semelhante [;] leva ao conflito de que sem a imagem do semelhante não há necessidade de existir o bem. Sendo o bem uma atividade composta de carícias é ele [;] portanto [;] uma função [de] hierarquia e de classes sociais, uma função que provém do espetáculo de brilho oferecido pelo histérico e do desejo de [indicar] carícias-ameaça pelo contato violento ou não. Fazer [o bem] se resolve sempre numa carícia qualquer ao ambiente.

No período do mal não havia a carícia nem a sua forma gêmea[;] [a] ameaça desenvolvida[;] pois que a histeria com a sua consequente carícia só aparecem no fim deste período, no fim da Idade do Sonho.

⁵¹³ No original, lê-se: “a”.

⁵¹⁴ No original, lê-se: “*etração”

⁵¹⁵ No original, lê-se: “insebilidade”.

As forças de que se compõem o bem se iniciam com o teatro [da] histeria contendo o conjunto espetáculo-espectador se manifestando dinamicamente por carícias-ameaças com emoções de medo e de amor. As consequências dessas histerias na Idade do Sonho são o tatilismo [e o] animismo do Homo Faber conduzindo à cultura e ao gregarismo do Homo Socius na Idade do Sexo. O processo histórico formado no fim da Idade do Sonho assim o exigia.

O homem só começa a praticar o bem quando ele sai da penumbra cinzenta da floresta e quando começa a perceber cores, isto é, quando ele entra decisivamente na Idade do Sexo. O fenômeno de determinação de cores iniciado na Idade do Sonho e desenvolvido da Idade do Sexo é necessário ao desabrochamento da histeria. O início da percepção de cores é correlato ao início da formação da histeria.

O bem não é uma manifestação contrária ao mal [,] mas sim uma condição consequente do mal, evoluída do mal, uma continuação do mal. O mal é uma situação de inferioridade, portanto, é uma insensibilidade física e orgânica peculiar à uma época evolutiva. A prática do mal hoje é um desejo e uma necessidade de equilíbrio provocado por uma situação de inferioridade, mesmo como um desejo de equilíbrio na fase evolutiva da Idade do Sonho. O mal praticado hoje se torna⁵¹⁶ um refúgio no passado. Toda timidez toda inferioridade aciona um mecanismo de regresso a um passado longínquo e esse mecanismo de regresso é observado tanto nos homens como nos animais irracionais.

O bem e o mal contidos na mesma pessoa seriam manifestações do fenômeno da dupla personalidade que se manifestam em momentos diferentes, o mal sempre aparecendo como uma condição de um passado antigo que seria um *substratum* comum ao homem.

O bem seria um reflexo condicionado do “totalmente aceito”; uma forma evoluída em contraste com o mal que é a força básica, antiga do homem.

O bem e o mal seriam representados pelo homem e o seu adversário, e seu semelhante que é o seu imitador: duas imagens iguais que se destroem uma à outra, defensivamente se imitando em espelho. Esse espetáculo de luta do homem consigo mesmo satisfaz plenamente a dualidade de personagens encontradas no homem. Esta dualidade de personagens é uma formação da ideia de alma que seria uma imagem do passado, uma imagem reproduzindo o homem da Idade do Sonho, ou,

⁵¹⁶ No original, lê-se: “torna-se”.

colocando de outra maneira; o mal é um estado e evolução do homem que ao alcançar a Idade do Sexo se transforma na ideia concreta de alma ou dupla personalidade.

As noções de hierarquia só começam a aparecer com a defesa agressiva na Idade do Sexo, as primeiras formações de diálogo. No período de defesa passiva na Idade do Sonho onde predomina o monólogo esquizofrênico, não há formações hierárquicas. Contudo, as primeiras noções de hierarquia teriam surgido com o animismo do Homo Faber e com o início da histeria. O animismo seria apenas o fenômeno de deslocamento do medo. O medo inerente à⁵¹⁷ Idade do Sonho teria sido todo desmembrado e descolado pelas forças alegres da histeria.

A Idade do Sonho e da esquizofrenia continha todo o medo necessário para produzir a formação de classes sociais. As classes sociais só aparecem na filogenia após a formação do medo e após o advento da histeria. Observa-se na criança que o medo só aparece no fim do Trimestre Bobo se desenvolvendo até alcançar a idade de dois anos na qual<, > ela descobre o seu par, idade em que se inicia na criança o processo correlato ao processo de formação de classes sociais e hierarquia no homem.

A ausência de medo no Trimestre Bobo é uma indicação de ausência de esquizofrenia e o fato de não serem encontradas formações hierárquicas no Trimestre Bobo indica não somente que o medo é necessário para iniciar a existência de classes sociais [,] mas também que estas só aparecem após o medo.

As noções de bem só aparecem como consequência do longo período do medo da Idade do Sonho e simultaneamente com a emoção do ódio; uma sensação de desejo tátil levando a aplicação de carícia-ameaça.

A pantomima que teria surgido como consequência da histeria seria um fator preponderante nas formações hierárquicas procurando estabelecer um nivelamento pela imitação. Tal nivelamento ter-se-ia processado após a descoberta da imagem do semelhante tanto na criança aos dois anos como na evolução do homem ao entrar na Idade do Sexo, aos noventa mil anos.

A despersonalização e a desintegração da personalidade do esquizofrênico simples que representaria o início da Idade do Sonho e que [,] portanto[,], se encontram situadas no início de um ciclo, seriam

⁵¹⁷ No original, lê-se: “da”.

maneiras de impedir a pantomima e de impedir o nivelamento mui logicamente seriam situações opostas às situações hierárquicas, seriam localizadas no início da [idade] esquizofrênica que é o extremo oposto da carícia-ameaça.

A Idade da Fome Para a reconstrução de uma idade perdida

A evolução é uma forma de repressão de distúrbios. O sanamento dos distúrbios⁵¹⁸ da percepção, atenção, direção, emoção, pensamento e memória mostra o desabrochar da sensibilidade do homem durante a evolução. Obsessões⁵¹⁹ e neuroses são formas extremas de uma antiga conduta do homem que eram necessidades biológicas. Os distúrbios da percepção, atenção memória e direção são os primeiros a serem sanados durante a evolução, e este processo de convalescência transforma o homem de um idiota para um imbecil. Após o qual o homem pratica atividades articuladas, inventa a Alma e entra na Idade do Sexo; o ódio é formado e a sua conduta é uma Defesa Agressiva. O comportamento do homem idiota, antes das atividades articuladas<> é um descontrole orgânico, falta de equilíbrio e com ausência de sincronização dos sentidos e dos órgãos. O reduzido número de distúrbios após o ponto de atividades articuladas o conduzirá aos nossos dias, a idade escolar filogênica, assim chamada porque se identifica com a Idade do Sexo na criança e o homem de hoje como imbecis. Os diversos distúrbios observados hoje, que são etapas no desenvolvimento sensorial do homem durante a evolução, podem ser considerados como etapas na evolução da criança.

O período de idiocia na Idade da Fome envolve todo o “Trimestre” Bobo toda a esquizofrenia e o medo sucedido pelo período de imbecilidade. O período de idiocia é encontrado na criança até dois anos: idade na qual a criança descobre a presença de seus pares e iguais, obedece à gravidade, ouve sons baixos, come alimentos sólidos, começa a pronunciar consoantes.

O homem durante o “Trimestre” Bobo era um zero sensorial, possuindo todos os distúrbios conhecidos hoje. O “Trimestre” Bobo filogênico contém os distúrbios da percepção, atenção, memória, direção, emoção, pensamento, enquanto que o período seguinte <se> desenvolve a esquizofrenia e o medo, somente contém os distúrbios da atenção, memória, direção, emoção e pensamento. Ocorre então a eliminação do distúrbio da direção, eliminação necessária às

⁵¹⁸ No original, lê-se: “dos isturbios”.

⁵¹⁹ No original, lê-se: “obcessões”.

manifestações do Homo Faber, desta maneira deixando o terreno limpo para o advento do Homo Socius.

O “Trimestre” Bobo filogênico, caracterizado pelo distúrbio da percepção (além dos outros) mostra uma ausência das sensibilidades [,] de⁵²⁰ cheiro [,] gosto, tato e da realidade da própria imagem do homem. O mesmo acontece com a criança recém-nascida. Este “Trimestre” Bobo é sucedido pelo período esquizofrênico⁵²¹ do medo [,] que é um espetáculo de defesa Passiva com a desintegração da personalidade da demência precoce. No período esquizofrênico, os distúrbios da emoção, direção e atenção são preponderantes: o distúrbio da percepção, parcialmente sanado, ainda retém a irrealidade da imagem do homem e este sintoma se adiciona ao importante sintoma da despersonalização pertencente⁵²² aos distúrbios da atenção. Os sintomas da irrealidade da imagem do homem pertencentes ao distúrbio da percepção e o sintoma da despersonalização pertencentes ao distúrbio da atenção, conduzirão o homem no fim do medo<, > à esquizofrenia, a descobrir a imagem do seu igual, a criar a Dupla Personalidade e à inventar a Alma.

Breuer⁵²³ considera a esquizofrenia como uma divisão da personalidade e muitos psiquiatras dão uma origem biológica a esta importante moléstia. A demência precoce existe com o medo mais sem o ódio e a zanga mórbidos. O ódio mórbido seria uma substituição do medo e uma consequência das necessidades de alimento sólido e do desenvolvimento da sensibilidade e deve ser colocado no início das atividades articuladas. O maníaco-depressivo surge do período de medo e consequentemente inicia a sua carreira no período de ódio, tendo como reversão elástica a melancolia e a apatia do medo esquizofrênico. A conduta do maníaco depressivo se identifica com as atividades articuladas.

A tendência do esquizofrênico⁵²⁴ de permanecer estacionário num estado de puberdade é uma indicação de que a sua posição na escala evolutiva se encontra antes da posição do maníaco-depressivo e antes das atividades articuladas. Esta tendência é uma forma de defesa própria, aparecendo no fim de um período, tentando evitar o processo de evolução. O fato da esquizofrenia como moléstia aparecer na puberdade é uma indicação de que as forças genéticas que a criaram entraram em

⁵²⁰ No original, lê-se: “do”.

⁵²¹ No original, lê-se: “esquisofrenico”.

⁵²² No original, lê-se: “pertencentes”.

⁵²³ No original, lê-se: Breuler.

⁵²⁴ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

ação muito antes da puberdade, portanto muito antes do ponto de atividades articuladas que na ontogenia é a idade de dois anos. O fato da esquizofrenia⁵²⁵ conter todos os distúrbios encontrados em todas as outras moléstias parece mostrar que a esquizofrenia é a base de todas as moléstias mentais, o que coloca a esquizofrenia⁵²⁶ no começo da evolução do homem.

Os *patterns*⁵²⁷ somáticos que provocam a evolução do homem, ao que parece, são ligados aos distúrbios das moléstias mentais e uma sequência nesses distúrbios apresentariam uma sequência semelhante na evolução. É geralmente admitido hoje que muitos dos distúrbios psicológicos contêm *patterns* somáticos que conduzem a mudanças fisiológicas bioquímicas e mesmo anatômicas.

A evolução dos sintomas de uma pessoa histérica mencionada por Breuer e que inspirou o começo da psicanálise em 1880, é uma repetição das fases da evolução. O doente de Breuer tinha paralisia em ambas as extremidades com anestesia e às vezes a mesma afecção no lado direito; distúrbios⁵²⁸ dos⁵²⁹ movimentos dos olhos e da vista<. Dificuldade> [, dificuldade] em conservar a cabeça ereta, intensa túsus nervosa⁵³⁰, náusea quando tentando se alimentar, em certo momento, perda da capacidade de ingerir líquidos apesar da tormentosa sede. A fala diminui até que o doente não mais fala ou compreende a sua língua natal e [,] finalmente [,] o doente é vítima de estados de ausência [,] confusão, delírio, alteração de toda a personalidade.

Os sintomas mostram em primeiro lugar a náusea por alimentos encontrada na Idade da Fome.

Esta náusea foi vencida na evolução pela emissão de sons vogais que deram ao organismo do homem a sua primeira defesa: a sensação de fome. Esta náusea por alimentos é também encontrada na criança recém-nascida. A aversão pela água na criança recém-nascida é a aversão pelo primeiro alimento do homem que era um alimento líquido.

Os distúrbios nos movimentos dos olhos e na vista e a paralisia dos membros são situações que seriam encontradas no começo da evolução e que se encontram na criança momentos antes de nascer e ao nascer. A progressiva perda da fala e da linguagem natal é uma

⁵²⁵ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁵²⁶ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁵²⁷ No original, lê-se: “paterns”.

⁵²⁸ No original, lê-se: “disturbiosd”.

⁵²⁹ No original, lê-se: “os”.

⁵³⁰ No original, lê-se: “intenso túsus nervoso”.

regressão para antes das atividades articuladas [,] quando o homem não proferia sons articulados [,] mas proferia vogais com o fim de despertar no aparelho digestivo a sensação de fome.

Tipos mórbidos como o Hebefrênico, o Catatônico, o Paranoico[,] apresentados em sucessão, parecem pertencer à evolução do homem. Os tipos mórbidos exibem um comportamento motor identificável com o comportamento da criança até seis anos de idade. O desenvolvimento da criança torna-se uma reprodução da evolução do homem, exibindo condutas que pertencem ao anormal mental. Os tipos patológicos e a linguagem patológica são fenômenos de reversão causados pela insegurança quando face ao perigo. Esta reversão nos permite olhar dentro da evolução do homem.

A Idade da Fome (o começo do homem e a sua Defesa Passiva) é a idade da esquizofrenia⁵³¹ onde os distúrbios da percepção, atenção, memória, direção, emoção e pensamento<,> estão em atividade; é assim chamada porque os diversos comportamentos motores conduziram rumo à sensação de fome, sensação esta tão importante para garantir a sobrevivência do homem. Logo no começo, o comportamento hebefrênico se identifica com o “Trimestre” Bobo da criança. Mesmo como acontece com a criança, o homem pronuncia vogais a fim de adquirir sede, fome e respiração.

Os aparelhos orgânicos da linguagem não se formaram para produzir sons. A boca é usada pela criança para examinar, manipular e atacar mesmo como acontece com o antropomórfico. Todos os músculos usados na produção da linguagem foram formados para preencher outros fins.

Os mecanismos da linguagem: os dentes, os lábios, a língua, a laringe, o diafragma eram no começo órgãos periféricos destinados a capturar e ingerir alimentos e satisfazer a fome. Travis diz que na linguagem os primeiros movimentos eram os movimentos da língua e do paladar. Os movimentos da laringe vieram depois com o intuito de articular sons. A língua e o paladar pertencem à sensação de fome. Portanto [,] os primeiros sons produzidos por este mecanismo periférico, as vogais, são sons representando a fome: isto é, a necessidade de aumentar a sensibilidade a fim de permitir ao homem a sua sobrevivência. As primeiras vogais com a boca aberta na evolução eram as mesmas vogais proferidas pela criança até três meses. São vogais de concordância tais como Uhuhuh e Ahahah precedidas pelas vogais

⁵³¹ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

observadas por Bean na criança momentos após <ao> nascer: Uaa, Uaa acompanhando a fome, a fadiga e a discordância e Uee com motivos dolorosos e aos dois e meio meses [,] as formas adiantadas de alívio Ooo, U. Estas vogais de concordância eram os primeiros sons no Monólogo da Fome e a primeira representação do Sim. A palavra Não, representada pelas consoantes Uh-uh-uh e Ah-ah-ah vieram depois: na criança apareceram aos dois anos de idade e na evolução do homem trezentos e sessenta mil anos após o Sim.

O proferimento do Sim e o processo entre o Sim e o Não<;> na criança é o Balbucio⁵³², enquanto que na evolução do homem este balbucio⁵³³ conduz ao gaguejo. As primeiras negativas representando o Não são as blocagens clônicas do gaguejo, identificável com o fim do “Trimestre Bobo”. A blocagem prolongada (atividade tônica) é a indecisão; uma pausa defensiva. O homem se aproxima da cultura. O gaguejo é primeira segurança do homem que rumava na direção da linguagem articulada e da cultura.

A fome está ligada à circulação do sangue. O Monólogo da Fome provocou um aumento na velocidade de circulação do sangue antes de produzir a fome. O doente e o psicoanormal, identificáveis com o primeiro homem e a criança, não sentiriam a necessidade de absorver alimentos [,] ambos possuindo circulação de sangue com baixa velocidade são organismos insensíveis. Nos animais de sangue frio que possuem circulação de baixa velocidade, a sensação de fome é menor do que a sensação de fome nos animais de sangue quente com maior velocidade de circulação. Os répteis permanecem meses sem alimentos enquanto que os pássaros não vivem mais de duas horas sem alimentos.

No começo, quando nenhum som era proferido e quando o homem silencioso conservava a sua boca permanentemente aberta, tal como a criança e o hebefrênico, a saliva escorria sem controle dos cantos de hoje. As vogais do Monólogo da Fome agiam como um controle de saliva. Antes do Monólogo da Fome a função da saliva era a de abolir as diferenças de temperatura existentes entre o alimento ingerido e o corpo. Esta função é observada hoje como uma sobrevivência pela qual a ingestão de alimento líquido [,] com maior ou menor temperatura do que a temperatura do corpo, produz uma salivação mais abundante do que a salivação produzida pelo alimento com a temperatura do corpo.

⁵³² No original, lê-se: “Balbuceio”.

⁵³³ No original, lê-se: “balbuceio”.

O alimento líquido era, pois, o alimento usado pelo primeiro homem como demonstra esta sobrevivência e como indica o fato da criança usar alimento líquido durante o seu “Trimestre Bobo”.

A fala provém do uso do alimento e da sensação de fome [;] é uma compensação pelas ameaças sobre a vida e pode-se dizer que o homem fala porque ele teve fome. O direito de falar, o mais precioso e antigo dom do homem [,] pode ser traduzido no direito de ter fome.

Quando o homem de hoje dança e baila, ele repete um comportamento da evolução e reproduz as dificuldades da criança dando os seus primeiros passos. Os movimentos circulares se encontram no começo [,] possivelmente um reforço do balanço dos galhos das árvores. O primeiro habitat do homem foi a floresta, onde ele adquiriu “raízes” e “formas” semelhantes à árvore.

O mamífero, a criança, o homem primitivo, o idiota, todos praticam a simulação por meio do movimento circular da dança, de pulos<,> e tamborinagem, por meio de verbigeração ou repetição automática e monotonal de sons, sílabas ou sentenças de palavra. Estes movimentos circulares sem som podem ser denominados de Bailado do Silêncio. A simulação após o “Trimestre Bobo” é a base da Defesa Passiva. O movimento circular de animais ferozes atrás das barras, hoje, são recordações da floresta no começo, onde as árvores eretas substituem as barras de hoje. O medo e a simulação resultam deste movimento circular.

A valsa de hoje é o que sobra deste movimento arcaico e substitui o Bailado do Silêncio.

Idade da fome Bailado do Silêncio

Os movimentos rítmicos de origem vegetativa retiraram o antepassado antigo da sua repetição circular *in loco*, dando-o um sentido de direção e uma maneira de se sobrepor ao medo. O balbucio⁵³⁴ e o soluço eram formas rítmicas oriundas de antigos movimentos vegetativos e que removeram o homem para fora do movimento circular. O balbucio⁵³⁵ e o soluço precedendo o gaguejo são⁵³⁶ a primeira simulação para encontrar o meio da escuridão na floresta. O balbucio⁵³⁷ e o soluço são as primeiras mentiras do homem e o mundo da mentira é a primeira forma de cultura a⁵³⁸ existir. Uma sobrevivência dessas mentiras é encontrada hoje entre os povos primitivos, os animais, as crianças e gente psicologicamente atrasada que [,] quando procura⁵³⁹ alcançar uma ambição, simula⁵⁴⁰ um ferimento grave, morte, a loucura, o infantilismo.

O Bailado do Silêncio é sucedido pela estranha Capoeira de Angola brasileira, executada com sons melódicos e na qual o corpo em estado giratório é conservado em equilíbrio porque funciona, por exemplo, como um núcleo com múltiplos braços em volta de toda a sua superfície que o apoiam em equilíbrio em qualquer posição e afastado do chão, formando uma esfera protetora em seu redor e que age como defesa passiva. Soluçando ritmicamente o homem se afasta dos movimentos circulares do Bailado do Silêncio e da Capoeira de Angola e é conduzido para a marcha hesitante: um passo para a frente, uma pausa e de novo [a] para frente. Em seguida aparecem os movimentos do tipo Samba: passos laterais, pausa, oscilação⁵⁴¹ do corpo: uma tentativa de reversão ao movimento circular primitivo.

O candomblé, uma dança afro-brasileira, sucede ao Samba: é uma dança onde os protagonistas se agacham e levantam percorrendo sucessivamente em círculos e linhas retas, cantando melodicamente: é uma reversão elástica ao movimento circular e são tentativas para a marcha em linha reta.

⁵³⁴ No original, lê-se: “balbuceio”.

⁵³⁵ Idem.

⁵³⁶ No original, lê-se: “é”.

⁵³⁷ No original, lê-se: “balbuceio”.

⁵³⁸ No original, lê-se: “à”.

⁵³⁹ No original, lê-se: “procuram”.

⁵⁴⁰ No original, lê-se: “simulam”.

⁵⁴¹ No original, lê-se: “oxilação”.

O afastamento do movimento circular é uma expressão de Visão Geográfica. O homem viaja rumo à cultura, cria o Caminho na floresta e um espaço aberto para o descanso: protótipos da rua e da praça das cidades a vir. A praça é um espaço para o descanso, para a exibição dos movimentos reflexos, é apropriada à rigidez dos membros protegendo em imobilidade o estado de hipnose<,> o histerismo exuberante que marcarão o homem na futura Idade do Sexo; um espaço apropriado ao sono, ao sonho e ao desenvolvimento do mito. Um espaço apropriado a criar⁵⁴² as funções antecipantes das futuras ações motoras. Fadiga e sono são movimentos reflexos oscilatórios⁵⁴³, produtos da lei geral de abreviação pela qual o movimento libertador, uma consequência de tempestade de movimentos de um ser em perigo, sempre aparecerá em ocasiões futuras, diretamente na sua forma abreviada sem atravessar os passos intermediários. Os movimentos primitivos rítmicos, produtos da fadiga e da moléstia nos homens de hoje[,] eram exibidos na praça dentro da floresta.

Os movimentos do tipo Valsa pertencentes ao Bailado do Silêncio voltavam como elasticidade natural e[,] combinados com a marcha excitante anterior, davam origem à Capoeira de Angola e aos movimentos do tipo Samba.

A delinquência e o crime são comportamentos do homem bailarino na floresta, muito antes dele aprender a andar. Há uma identidade entre os movimentos do homem do começo, do criminoso, do bailarino, do histérico e da criança. Em todos são encontrados o fator comum: tremores, convulsões, paralisia, contrações, sacudidas da epilepsia e relaxamento flácido dos músculos. Todos são reflexos com formação vegetativa e são de antiguidade filogênica.

Os ataques epilépticos e histéricos que surgem na dança Candomblé ao “baixar o santo” são exibições de etapas da evolução do homem<,> que, em condições apropriadas, aparecem como reversões no escoamento da existência.

Maurice Dide considera a histeria como uma sobrevivência da atividade infantil; acredito que seja uma sobrevivência da infância do mundo. A repentina rigidez cataléptica após exuberância de movimentos nas antigas danças espanholas Fandango e Seguidilha são de natureza histórica. Excluindo-se a interrupção, o mimetismo continua sempre e sempre com imagens iguais e indistinguíveis. Os movimentos da histeria

⁵⁴² No original, lê-se: “crear”.

⁵⁴³ No original, lê-se: “oxilatórios”.

na dança, no crime, na criança, todos primitivos, almejam a uma defesa da espécie, da mesma maneira como um movimento abreviado surgido de uma tempestade de movimentos almeja a uma defesa do indivíduo. Lombroso, que pensava que o gosto imoderado pela dança é um estigma de criminalidade constitucional, coloca o criminoso entre o selvagem e o psiquicamente perturbado. Este selvagem de Lombroso é realmente um homem do começo. A simulação de imbecilidade infantil encontrada entre os criminosos aproxima o criminoso do bailarino e do homem no começo da evolução. O crime, um fenômeno de reversão, pertence às sombras da floresta e ao homem bailarino do começo. O homem somente distingue entre o assassinio e a morte natural quando ele começa a distinguir entre o sonho e a vigia; isto é, quanto ele abandona a floresta. A regressão psicológica é identificável com [a] reversão e é um fenômeno de memória e ritmo. O crime e a histeria são manifestações de memória. O crime é uma saudade da liberdade: a liberdade encontrada no homem do começo. Quanto mais baixa a gradação zoológica maior é a liberdade. Os recém-nascidos dependem menos dos seus adultos e possuem maior liberdade e crescem mais depressa à medida que retrocedemos na escala zoológica. O Sim da aprovação e o Não da desaprovação são manifestações mecânicas, rítmicas de memória: são de formação histórica. O Sim de aprovação pertence⁵⁴⁴ ao cântico primitivo do homem – o homem cantou antes de falar – este cântico composto de vogais se encontra colocado antes do solução e da desaprovação. Não. O Não e o Sim obtusos tão frequentes na criança, no histérico, no perturbado psicologicamente, no primitivo, são um histerismo antigo básico para a vida, uma defesa agressiva de começo semelhante à encontrada hoje no Não obtuso do ditador Nasser do Egito. O Sim e o Não obtusos são movimentos reflexos brutais e explosivos de antiga filogenia, recusando qualquer solução intermediária. As canções de ninar e as canções de trabalho da mulher com palavras construídas quase só com vogais e sem significação definida, são reversões residuais de sons pronunciados no fim do “Trimestre Bobo”. Apesar de não serem consideradas⁵⁴⁵ linguagem patológica, a sua formação filogênica precede à do gaguejo que é considerada patológica e que é a primeira tentativa para articular sons. As canções de ninar não se dirigem a ninguém e é por esse motivo que

⁵⁴⁴ No original, lê-se: “pertente”.

⁵⁴⁵ No original, lê-se: “considerados”.

não são consideradas patológicas. Por outro lado, o gaguejo se dirige a alguém e o soluço filogênico aponta para a defesa agressiva.

Há diferenças na linguagem de crianças de sexo diferente e da mesma idade. Essas diferenças provavelmente se encontravam presentes durante a evolução e apontam para um desenvolvimento da linguagem na mulher anterior ao desenvolvimento da linguagem no homem. MacCarthy, Day, Doran, Terman, Mead, apontando para um fenômeno de evolução na linguagem, mostraram que a menina profere sons de linguagem antes do menino, alcançando um nível na idade escolar. Anomalias e perturbações são mais frequentes nos meninos. Lay e Sommer notaram uma maior dificuldade na leitura e no proferimento de palavras<,> nos homens<,> [;] Wellman, Case, Mengert, Bradbury<,> observam que as meninas articulam melhor as consoantes. Aparentemente a mulher proferiu o Monólogo da Fome antes do homem, o que aponta para a mulher como uma salvadora da espécie, fato este frequentemente encontrado no folclore do mundo. Esta condição de mulher como Salvadora da Espécie torna-se mais conspícua quando consideramos que o uso da concordância Sim é mais frequente na mulher. Esta concordância, uma expressão do Monólogo da Fome e pela qual a mulher tem uma tendência de aceitar tudo, aponta para uma defesa simuladora anterior na mulher. O uso fluente de palavras, sem hesitação e sem interrupção, mais frequente na mulher, aponta para uma disciplina de respiração e sensibilidade de fome mais antiga na mulher. Na associação de vogais ao alimento líquido e ao alimento mole, encontramos na mulher uma preferência pelo alimento fluido, mole e doce e uma repulsão pelo alimento irritante: estas preferências e repulsão são também encontradas na criança. O fato do gaguejo ser mais frequente nos meninos aponta para um destino de agressão no elemento macho. A sensibilidade da criança ao se aproximar a idade de dois anos e à medida que o alimento passa do líquido para o pastoso e para⁵⁴⁶ o sólido. A preferência da criança por ambientes calmos é substituída, ao alcançar a idade de dois anos [,] por uma aceitação de outros da sua idade durante a comida e pela repulsão de adultos. Esta preferência pela solidão é uma reprodução de um estado de coisas antigo e é encontrada como sobrevivência nos povos primitivos que preferem a solidão quando comem porque se sentem “envergonhados como se perdessem o pudor” quando comem em companhia. Na evolução do embrião dos vertebrados, é a bolsa de alimentos a primeira a ser formada. A zona da

⁵⁴⁶ No original, lê-se: “wara”.

primeira sensibilidade é a boca, a ponta do aparelho digestivo e é na membrana mucosa onde se origina toda a sensibilidade e a primeira sensibilidade à sede ocorre numa parte restrita da membrana mucosa e a sede desaparece quando esta parte é banhada com água. A fome forneceu o primeiro modelo para todos os apetites. O desenvolvimento sensorial mostra que em primeiro lugar surge uma consistência e a temperatura, esta última controlada pela saliva. O amargo, o doce, o salgado, o ácido, não aparecem no começo. O gosto, a visão, a audição de alimento surgem nesta ordem no desenvolvimento da criança. A criança doente e o homem do começo possuem organismos igualmente insensíveis e que necessitam do mesmo⁵⁴⁷ tipo de alimento, este alimento patológico teria sido alterado pelo efeito terapêutico do ritmo de percussão. O movimento vertical da laringe, usado no início para engolir alimentos e depois para proferir consoantes articuladas, provavelmente não existia no começo quando somente eram ingeridos alimentos líquidos e moles e quando somente vogais eram proferidas. A idade de dois anos na criança, idade da dentição, do alimento sólido e das consoantes corresponderia filogenicamente ao fim da defesa passiva, ao nascimento da música de percussão, à ingestão do alimento sólido e possivelmente ocorreu há um milhão e trezentos mil anos atrás. A palavra falada, o dom precioso do homem, composta de vogais e consoantes, é derivada de duas⁵⁴⁸ condutas ligadas à⁵⁴⁹ alimentação e à⁵⁵⁰ respiração.

Uma conduta expiratória, sem som no princípio e depois com vogais almejando à sede (a primeira fome com alimento líquido) pela interrupção periódica e pelo controle da saliva [,] e uma outra conduta, a conduta de engolir⁵⁵¹ alimentos.

Este homem esquisito do começo, uma criatura⁵⁵² sem a sensação de cor e da fala, um ser cinzento e monocromático, mudo e vagaroso com movimentos curvilineares, é uma criatura que pode ser localizada nos sonhos do homem de hoje onde se observa a ausência de fenômenos normais. As omissões no sonho são<, > a ausência de cor, sons falados, controle, atenção, julgamento e deficiência de imagens. Estas omissões mostram o seguinte: quando um sonho recebe estímulo apropriado do

⁵⁴⁷ No original, lê-se: “dom esmo”.

⁵⁴⁸ No original, lê-se: “de uas”.

⁵⁴⁹ No original, lê-se: “a”.

⁵⁵⁰ Idem.

⁵⁵¹ No original, lê-se: “engulir”.

⁵⁵² No original, lê-se: “umac riatura”.

mundo da realidade⁵⁵³, ele escolhe para a sua⁵⁵⁴ apresentação – sem cor, controle e julgamento – apenas algumas imagens determinadas pela sua sensibilidade primitiva. O sonho profundamente enterrado se encontra⁵⁵⁵ tão perdido para o mundo exterior quanto a arqueologia mergulhada na terra. As omissões encontradas nos sonhos são as mesmas omissões encontradas na evolução da criança e na conduta dos perturbados mentais. Somente com a idade de dois anos a criança começa a distinguir bem entre o branco e o preto, a tonalidade do mundo dos sonhos. Esta idade possui um fato comum ontogênico e filogênico: o ponto das atividades articuladas. Antes dessa idade o mundo da criança é monocromático cinzento⁵⁵⁶ e entre 2 [e] 1/2 e 3 a criança vê azul, roxo, uma pausa, amarelo, verde, sépia, violeta. Primeiro é azul céu, depois o amarelo, vem o verde veronês da vegetação. Na criança antes de dois anos e no homem em estado de sonho<,> a fala articulada se encontra ausente: somente o balbucio é proferido. Estão ausentes: controle, atenção e julgamento. As omissões de sonho<:> [-] controle, atenção e julgamento [-] se encontram ausentes em todos os tipos psicomórbidos, se encontram ausentes nos distúrbios: emoção, pensamento, percepção, direção, memória e atenção. O mutismo encontrado nos sonhos pode ser localizado na melancolia sem palavras dos distúrbios da emoção, no mutismo catatônico esquizofrênico⁵⁵⁷, no estupor silencioso e na desintegração da personalidade do distúrbio da atenção. O fato do sonho mostrar imagens em branco e preto sem som falado parece apontar para o sonho como representando um mundo anterior ao advento da linguagem, somente com imagens visuais e parece indicar que as imagens visuais existiram antes do advento de palavras e eram percebidas cinzentas e brancas e pretas antes de se tornarem coloridas.

O homem nasceu sem medo, ontogenicamente e filogenicamente: o medo é adquirido no curso da evolução como sendo uma forma de sensibilidade e de atividade direcional. O medo é um desejo para equilíbrio e estabilidade. O ser sem medo do “Trimestre Bobo” não possuía direção definida. O homem bailarino bailava para não cair. A dança, uma busca por equilíbrio eventualmente conduziu rumo à visão geográfica. O soluço e o gaguejo sucedendo as vogais são os primeiros sons musicais direcionais após o silêncio do “Trimestre Bobo” e isto

⁵⁵³ No original, lê-se: “dar ealidade”.

⁵⁵⁴ No original, lê-se: “as ua”.

⁵⁵⁵ No original, lê-se: “see ncontra”.

⁵⁵⁶ No original, lê-se: “cinsento”.

⁵⁵⁷ No original, lê-se: “esquisofrenico”.

conduziu à música de percussão. Alcançamos um ponto de sons articulados controlados de movimentos controlados e de desenvolvimento do medo com simulações. A música de percussão conduz à estabilidade, é gregária porque impede a dispersão, unindo, conservando exércitos em marcha e pela eliminação do medo é um convite à agressão.

O homem dormiu durante toda a Defesa Passiva a fim de soltar as forças elaboradoras do pensamento e permitiu o advento do “Homo Sapiens”. A longa noite imposta pelas condições técnicas da floresta e que forçou o homem a um sono prolongado, era uma necessidade de sobrevivência e se identifica com o sono prolongado da criança recém-nascida. Exibindo o sono e a rigidez da morte, o homem evita o ataque de animais de grande porte. Esta rigidez pode ser acompanhada de suspensão⁵⁵⁸ da respiração, tal como⁵⁵⁹ no mecanismo de defesa passiva da criança. O caçador alemão Th. Zell diz que foi graças ao sono que o homem primitivo conseguiu sobreviver entre os animais ferozes.

O sono e o seu conteúdo de sonho surgem com os sintomas da esquizofrenia⁵⁶⁰: redução de interesse nos arredores, diminuição das externas, suspensão do engodo necessário à⁵⁶¹ vida, falsas percepções e crenças, estupor vegetativo e mutismo, explosões.

O transe se associa aos estados hipnóticos, evasões e automatismo pós-epilético⁵⁶². O pensamento é uma parte do sonho, teria como estrutura e conteúdo de *patterns*<> a estrutura e o *pattern* elaborados pelo cérebro de uma criança recém-nascida em transe e que são semelhantes aos do transe do esquizofrênico⁵⁶³ e aos do homem do período de Defesa Passiva. Esta esquizofrenia⁵⁶⁴ de Defesa Passiva era necessária para fazer do homem um ser superior;⁵⁶⁵ a esquizofrenia é vitalizante⁵⁶⁶ no começo, é uma força que gera o pensamento.

⁵⁵⁸ No original, lê-se: “des usensão”.

⁵⁵⁹ No original, lê-se: “talc omo”.

⁵⁶⁰ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁵⁶¹ No original, lê-se: “a”.

⁵⁶² No original, lê-se: “post epilético”.

⁵⁶³ No original, lê-se: “esquisofrênico”.

⁵⁶⁴ No original, lê-se: “esquisofrenia”.

⁵⁶⁵ Passagem repetida e suprimida do original: <a esquizofrenia de Defesa Passiva era necessária para fazer do homem um ser superior;>.

⁵⁶⁶ No original, lê-se: “vitalisante”.

Estamos nas portas da Defesa Agressiva com exibições de estados crepusculares violentos: o homem domina a sua imagem, cria efetividades e incrementa as suas sensibilidades.

A psicanálise e a interpretação do comportamento do homem pelo sonho<,> deixam intocado⁵⁶⁷ o período sem cor do balbucio⁵⁶⁸ de vogais de uns seiscentos mil anos. Alcançam apenas as angústias e as aflições das fronteiras das Idades da Fome e do Sexo, sem tocar no sono cataléptico da Idade da Fome, alcançam a invenção da Alma e a criação⁵⁶⁹ da Dupla Personalidade, interpretam a *camouflage* do conteúdo dos sonhos e da associação⁵⁷⁰ livre de ideias com significação simbólica fixa concedida⁵⁷¹ às imagens oníricas e do transe – contudo [,] essas imagens são consequências da presença admitida da imagem do homem; um acontecimento gregário e um comportamento exibicionista ocorrido somente após as atividades articulados.

A evolução antes da invenção da Alma, durante a Idade da Fome, seria apenas um período de construção simbólica, cheio de graves acidentes e esses acidentes tomam parte no desenvolvimento das sensibilidades. Os símbolos mestres se fixaram pela estereotipação através da contínua repetição dos graves acidentes e através de manifestações psicopatológicas tais como o gaguejo e através da elaboração do medo esquizofrênico⁵⁷², preparando o berço para as futuras sondagens da psicanálise. Evidentemente o período apropriado à elaboração dos símbolos mestres só poderia ser um período elementar privado da sensibilidade do homem e onde o homem, fraco, doente e “anormal” se encolheria em defesa passiva como o seu único meio de sobrevivência. Os símbolos mestres são funções desta defesa passiva e atuam somente após a invenção da Alma.

O comportamento exibido durante as ilusões paranoicas e hebefrênicas e durante a excitação e o estupor catatônicos da Defesa Passiva é encontrado hoje no ato de *camouflage* do ser vivo. As ilusões simulam força e poder enquanto que a conduta motora imóvel ou agitada simula a morte e a salvadora⁵⁷³ tempestade de movimentos que é o pânico.

⁵⁶⁷ No original, lê-se: “intocados”.

⁵⁶⁸ No original, lê-se: “balbuceio”.

⁵⁶⁹ No original, lê-se: “ac riação”.

⁵⁷⁰ No original, lê-se: “das sociação”.

⁵⁷¹ No original, lê-se: “concedidas”.

⁵⁷² No original, lê-se: “esquisofrenico”.

⁵⁷³ No original, lê-se: “solvadora”.

A conduta motora e a percepção ilusória e defeituosa que geram os símbolos mestres nasceram dentro do “Trimestre Bobo” e eram disciplinas de respiração com pronunciamentos de vogais; disciplinas que deram a luz à sensação de fome, em si inerente⁵⁷⁴ à Defesa Passiva.

⁵⁷⁴ No original, lê-se: “inerente”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS NOTAS DE RODAPÉ

BENJAMIN, Walter. *Selected writings(1927-1934)*. Ed. Howard Eiland, Michael W. Jennings e Gary Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999 (v. 2).

_____. *Selected writings (1935-1938)*. Ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002 (v. 3).

_____. *Selected writings (1938-1940)*. Ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003 (v. 4).

BIANCHI, Lorenzo. Jacob Ludwig Karl Grimm. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XVII, 1951, p. 972-973.

CALOGERO, Guido. Thomas Hobbes. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XVIII, 1951, p. 516-517.

CASTIGLIONI, Arturo. Richard Feiherr von Krafft-Ebing. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XX, 1950, p. 274.

CHABROL, Henri. SCHMITT, Laurent. Images in psychiatry. Maurice Dide, 1873-1944. *Am J Psychiatry*, n 158, v. 5, Maio 2001.

E.S.U.S. Cesare Lombroso. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXI, 1950, p. 442.

GALBIATI, Giovanni. Francesco Borromini. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata

Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. VII, 1949, p. 512-517.

GHIGI, Alesandro. Mimetismo. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p. 338-339.

LEVY, Heinrich. Oswald Arnold Gottfried Spengler. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXXI, 1950, p. 332.

LUGARO, Ernesto. Sergei Sergeevič Korsakov. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XX, 1950, p. 262.

MAYER, William. Robert Guapp. *Am J Psychiatry*, n 108, Abr. 1952, p. 724-725.

Disponível em:< <http://ajp.psychiatryonline.org>>.

Acesso em: 20 de janeiro de 2011.

MITOLO, Michele. Angelo Mosso. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Traccani, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p. 935.

WIND, Edgar. *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus, 1967.

THE New *Encyclopædia Britannica*: a New Surgey of Universal Knowledge. 15 ed. Alain. Chicago: Book of Year, 1993, p. 199.