

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

AS MÁSCARAS MODERNISTAS: ADALGISA NERY E MARIA  
MARTINS NA VANGUARDA BRASILEIRA

Orientador: Raúl Antelo  
Mestranda: Larissa Costa da Mata

Florianópolis  
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

AS MÁSCARAS MODERNISTAS: ADALGISA NERY E MARIA  
MARTINS NA VANGUARDA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de  
Pós-Graduação em Literatura para  
obtenção do título de Mestre em  
Literatura Brasileira.

Orientador: Raúl Antelo  
Mestranda: Larissa Costa da Mata

Florianópolis  
2008

# Folha de aprovação

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Raúl Antelo, por disponibilizar a biblioteca e por tudo que me ensinou nos anos de orientação, no Mestrado e durante o curso de Letras, que será muito válido por toda a minha vida acadêmica. Agradeço à minha família pelo apoio que tem me dado todo o tempo, que compensa a distância mínima de 900 quilômetros. À minha irmã Ariadne, em especial, por ter me ajudado com a revisão do texto. Agradeço aos colegas e amigos do NELIC, George, Jeferson, Renata, Helena, Elisa, Fabíula, Dora e Fernando, que de uma forma ou de outra, acompanharam todo o processo do Mestrado. Agradeço à professora Susana Scramin cujo curso me ajudou na redação deste trabalho e pela presença na banca, à professora Maria Lúcia e ao professor Carlos Eduardo Capela, que me deram sugestões importantes no exame de qualificação e à professora Maria Augusta da Fonseca, pela leitura atenta e questionadora do trabalho durante a defesa. Agradeço ao Junior, pelo apoio que me deu durante a escrita do projeto. Agradeço aos meus colegas de casa (em especial à Juliana e ao Maicon), pela paciência e aos amigos Paula, Liana, Gabriela, Thiago, Laíse e Cleber que colaboraram para que o processo de escrita fosse muito mais divertido do que penoso.

Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendido que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

(Jorge Luis Borges)

## RESUMO

Certa tradição analisa as obras do modernismo brasileiro recorrendo à institucionalização nacionalista do movimento e pautando-se, muitas vezes, numa concepção materialista da história. Afora isso, esse olhar crítico é mediado pela percepção da forma como matéria a ser analisada, o que pressupõe um parâmetro que, na literatura brasileira, estaria na Semana de Arte Moderna. Este trabalho se propõe a focar duas autoras modernistas não-canônicas: Maria Martins (1890-1973) e Adalgisa Nery (1905-1980). Supõe-se que ambas as autoras passaram incólumes pelo movimento por adotarem uma concepção nietzscheana de tempo, circular. *Deuses Malditos I* (1965), biografia de Nietzsche escrita por Maria Martins e *A imaginária* (1959), romance autobiográfico de Adalgisa Nery, são analisados a partir da tese de que a biografia e a autobiografia são máscaras textuais. A máscara é matéria que revela pelo disfarce, que preenche os vazios diversos - a ausência de Maria e de Adalgisa na crítica, as lacunas presentes em ambos os livros e a impossibilidade de representação das autoras pelo texto. Tratar do modernismo por meio de máscaras permite pensá-lo a partir do *texto* e de um começo, ou de um *re-começo*, que pode existir ainda hoje.

Palavras-chave: Maria Martins. Adalgisa Nery. Modernismo brasileiro. (Auto)Biografismo.

## ABSTRACT

A determinate critical tradition analyses Brazilian modernist works considering the nationalist aspect of this movement. This tradition is based, most of the times, on a materialistic conception of history. Besides that, this critical perspective takes into account the structure as the main aspect to be analyzed in a literary work and considers the authors who took part in the Modern Week, in 1922, as patterns to read others modernist writers and texts. This paper focuses on two modernist non-canonical writers, Maria Martins (1890-1973) and Adalgisa Nery (1905-1980) assuming that they were not suitably considered as part of that literary movement because they have embraced a Nietzschean conception of time, an understanding of history as a cyclical movement. *Deuses Malditos I* (1965), Nietzsche's biography by Maria Martins and *A imaginária* (1969), Adalgisa's Nery autobiographical novel, will be analyzed departing from the theses that biography and autobiography are textual masks. Mask is the substance that reveals when hiding, which fills various vacuities - Maria's and Adalgisa's absence in literary criticism, the gaps present in both books and the textual impossibility of representing these writers. To deal with modernism by means of masks also allows to consider the notion of *text* and to depart from a beginning or from a reopening to think about this movement, what may be possible still nowadays.

Key-words: Maria Martins. Adalgisa Nery. Brazilian Modernism. (Auto)Biographical writing.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: *O impossível* (1945). Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 61.

Ilustração 2: *O impossível* (1944). Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 59.

Ilustração 3: *Retrato de Adalgisa* (1924). Ismael Nery. Fonte: BENTO, 1973, p. 103.

Ilustração 4: Maria, em foto de John Rawlings, *Vogue*, jul. 1944. Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 8.

Ilustração 5: Capa do catálogo *Amazonia* (1943). Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 90.

Ilustração 6: *Cobra Grande* (1942). Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 43.

Ilustração 7: *Não te esqueça que eu venho dos trópicos* (1942). Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, 1997, p. 41.



## SUMÁRIO

<b>1 A MÁSCARA MODERNISTA</b>	<b>9</b>
<b>Genealogia de um método...</b>	<b>13</b>
<b>... esboçado no presente.</b>	<b>15</b>
<b>O roteiro das máscaras</b>	<b>17</b>
<b>2 ADALGISA NERY</b>	
<b>Adalgisa Nery</b>	<b>20</b>
<b>A modernista ausente</b>	<b>24</b>
<b>Fragmentos da quarta dimensão: <i>Inquietude e Insensibilidade</i></b>	<b>34</b>
<b>Vestindo a máscara: <i>A imaginária</i></b>	<b>41</b>
<b>O corpo imaginado ou a negação do “auto”</b>	<b>47</b>
<b>A história como inscrição ou a negação do fato</b>	<b>58</b>
<b>3 MARIA MARTINS</b>	
<b>Maria Martins</b>	<b>70</b>
<b>Entre o informe e o abstrato</b>	<b>75</b>
<b>Iara</b>	<b>85</b>
<b><i>Deuses malditos: a máscara e a biografia</i></b>	<b>94</b>
<b>Ensaio sobre a separação e sobre o toque</b>	<b>99</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS</b>	<b>118</b>
<b>Notas das atribuições errôneas</b>	<b>123</b>
<b>5 BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS</b>	
<b>Geral</b>	<b>124</b>
<b>Bibliografia das autoras</b>	
<b>Adalgisa Nery</b>	<b>132</b>
<b>Sobre Adalgisa Nery</b>	<b>132</b>
<b>Maria Martins</b>	<b>133</b>
<b>Sobre Maria Martins</b>	<b>134</b>
<b>6 ANEXOS</b>	<b>136</b>
<b>Breve antologia das autoras</b>	
<b>Adalgisa Nery</b>	<b>137</b>
<b>Romance</b>	<b>139</b>
<b>Conto</b>	<b>140</b>

<b>Poemas</b>	<b>141</b>
<b>Maria Martins</b>	<b>144</b>
<b>Textos críticos de Maria Martins</b>	<b>146</b>
<b>Textos sobre Maria Martins</b>	<b>144</b>
<b>Poemas</b>	<b>157</b>
<b>Fragmentos dos livros</b>	<b>165</b>

## 1 AS MÁSCARAS MODERNISTAS

A crítica que estabeleceu o cânone modernista e que o retoma até hoje mostra preferência por leituras materialistas das obras da vanguarda. É o caso dos textos de Alfredo Bosi e de Antonio Candido, que investigam os elementos *formadores* da literatura brasileira ou acreditam ser possível uma *história* linear desta. Candido segue uma tradição que perpetua o cânone modernista a partir da Semana de 22 e que valoriza o caráter revolucionário da estética implementada pela vanguarda, reconhecendo na literatura posterior ecos do primeiro ímpeto modernista. Seguindo os mesmos rumos dessa tradição crítica, João Luiz Lafeté estuda o movimento, em *1930: A vanguarda e o modernismo* (1974), considerando a passagem do projeto estético ao projeto ideológico no modernismo brasileiro.

Como alternativa a essa tradição de leitura este estudo foca duas autoras brasileiras que não foram consideradas parte do cânone por representarem, possivelmente, uma quebra na caracterização deste. Trata-se de Maria Martins e de Adalgisa Nery. Parto do pressuposto de que o pouco reconhecimento dessas escritoras se deva ao fato de compartilharem uma concepção de tempo distinta da materialista, o que as aproxima da noção de eterno retorno de Friedrich Nietzsche. Além disso, ambas transcenderam a concepção formal e homogênea da literatura em favor de uma literatura como força, como confronto.

Tratando dessas autoras, este trabalho se propõe a apresentar, em linhas gerais, uma alternativa aos procedimentos adotados pela tradição crítica mencionada, tais como: o apego ao cânone modernista da Semana de 1922; a adoção do movimento como marco na história da literatura; a concepção materialista do tempo; a idéia de literatura como forma, atrelada, portanto, a conceitos determinados *a priori*; o foco na autoridade de um sujeito masculino.

A poeta carioca Adalgisa Nery e a escultora e escritora mineira Maria Martins atuaram no movimento especialmente a partir da década de 40. Apesar de passarem incólumes pela vanguarda, tiveram algumas características em comum com o modernismo, como a crítica e a renovação de um gênero já estabelecido (no caso de Adalgisa Nery)<sup>1</sup> e o interesse pela cultura folclórica brasileira (no caso de Maria

---

<sup>1</sup> Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi distingue duas concepções de modernismo para discutir a existência ou não de escritores pré-modernistas. Se na primeira delas enfatiza o seu caráter

Martins)<sup>2</sup>. Ambas serão estudadas tomando-se como ponto de partida o interesse comum pelo gênero (auto)biográfico. Adalgisa Nery escreveu *A imaginária*, romance autobiográfico, em 1959 e Maria Martins a biografia de Nietzsche, *Deuses malditos I*, em 1965. Considerando a dificuldade de encontrar essas escritoras na história da literatura e valendo-se de outra tradição crítica, este trabalho estuda os dois livros refletindo acerca da impossibilidade de representação - e de referência externa ao texto - pela literatura. Isso é feito a partir do livro de Molloy sobre autobiografia que reconhece, como Paul De Man<sup>3</sup>, que toda autobiografia é uma espécie de máscara textual.

Não é necessário apresentar nesta introdução uma definição exata para o que se entende neste trabalho como máscara. O fundamental é ressaltar que esse termo se refere a um sentido de ocultamento ou de disfarce, que não se sobrepõe a um sujeito, mas à sua ausência. Nesse sentido, demarca a satisfação de sua existência somente por meio da escritura. Por esse motivo, este trabalho se vale da tese de Molloy, mas também recorre a diversas noções de Nancy e de Derrida como *impressão*, *hímen* e *retrato*. Esses conceitos, contemplados ao longo dos capítulos, relacionam-se, inevitavelmente, à mesma ausência demarcada pela máscara.

Em *Vale o escrito* (2003), a crítica argentina Sylvia Molloy reúne seus ensaios sobre autobiografia na América hispânica de uma perspectiva que ressalta o paradoxo do gênero, em que o indivíduo é cindido entre o sujeito da escritura, morto, e o vivo, da experiência revelada. É reconhecendo essa cisão que Sylvia Molloy retoma a figura clássica da prosopopéia para tratar do relato autobiográfico como a escrita de um morto, que se vale da palavra como máscara textual: “Já foi sugerido que a prosopopéia é a figura que rege a autobiografia. Escrever sobre si mesmo seria essa tentativa, sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto

---

renovador, na segunda ressalta a idéia de modernismo como crítica global das velhas gerações. Podemos pensar que Adalgisa Nery atinge um pouco de ambas em sua ação sobre o gênero autobiográfico como veremos ao longo deste trabalho. A passagem mencionada do texto de Alfredo Bosi é a seguinte:

“Se por Modernismo entende-se *exclusivamente* uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio, então não houve, a rigor, nenhum pré-modernista.

Se por Modernismo entende-se algo mais que um conjunto de experiências de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou *também* uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural: e escritores pré-modernistas foram Euclides, João Ribeiro, Lima Barreto e Graça Aranha [...]” (BOSI, 1985, p. 375).

<sup>2</sup> Esse e outros aspectos foram estudados na análise de seu catálogo *Amazonia* durante o período de pesquisa da Iniciação Científica, de agosto de 2003 a maio de 2006.

<sup>3</sup> A autora menciona o ensaio de Paul de Man “Autobiography as De-facement” publicado no número 94 de *Modern Language Notes*.

à vida, dotando-o de uma máscara (textual).” (MOLLOY, 2003, p. 14). A tese de Molloy é retomada e ampliada neste trabalho, na medida em que concede o caráter de máscara também à biografia de Maria Martins. Se para Molloy toda autobiografia é uma máscara criada pela idéia de si a partir de si e do outro, a biografia pode ser considerada um instrumento por meio do qual, falando de outrem, é possível oferecer também uma *versão* de si próprio.

Quando se estuda o gênero (auto)biográfico é enfatizada, muitas vezes, a sua relação com a história, o que explica o foco em textos de cunho autobiográfico nas épocas de ditaduras latino-americanas, por exemplo. Neste trabalho, no entanto, como a autobiografia e a biografia serão consideradas em sua relação primordial com a ficção, não será possível falar do tempo a partir de uma concepção linear, baseada em fatos sucessivos e datados. Este texto se vale de uma compreensão de tempo circular e anacrônico, o que revela a marca de Nietzsche nas duas autoras.

Adalgisa Nery constrói uma espécie de auto-retrato (a sua “máscara textual”) em *A imaginária*, no qual o sujeito é representado em sua ausência. Esse romance, como destaca a crítica americana Sabrina Karpa-Wilson (2001), reflete a importância que a autobiografia adquiriu no Brasil a partir dos anos 30. As autobiografias, geralmente escritas por autores masculinos, pautavam-se em uma autoridade já constituída para tratar de fatos históricos de uma posição segura. Portanto, *A imaginária* desestabiliza a idéia de autoridade do relato autobiográfico por meio de uma dupla negação presente no romance: a da personagem e a da importância da vida da personagem/escritora.

Em *A imaginária*, o tempo da memória é empregado para apresentar a história como anacronismo, deslocada no tempo e no espaço por um relato pessoal que nega a figura do autor e transporta a história para a ficção. Além disso, Adalgisa Nery mostrou uma relação distinta com a história por associar-se com o essencialismo. Essa escritora e Murilo Mendes estiveram estreitamente ligados à doutrina católica de Ismael Nery. O essencialismo ressaltava a condição fragmentária e plural do ser humano, além de pregar a necessidade de abstração do espaço e do tempo para atender ao instinto de preservação do homem.

Por sua vez, a escultora Maria Martins reflete a concepção nietzscheana de história em sua obra de diferentes maneiras. Em *Deuses malditos*, por meio da associação a procedimentos empregados pela artista em suas esculturas, como a modelagem, e pela suspensão infinita do contato. Na escultura, pela busca do informe com seus experimentos com a cera perdida, que valoriza uma concepção dionisíaca da

arte, a qual ressaltaria o aspecto da força em oposição ao caráter aparente apolíneo<sup>4</sup>. É o que podemos ver nas duas versões de *O impossível* (em bronze, de 1944 e em gesso, de 1945). Nessas esculturas, duas figuras aparentemente de “pernas” dobradas e de frente uma para outra tentam um encontro tornado impraticável por suas formas desconexas. Além disso, as leituras que faz do mito de Iara, em seu poema e na escultura reproduzidos no catálogo *Amazonia*, ressaltam o hibridismo que se dá, como em *O impossível*, na impossibilidade do encontro entre a sereia e o seu admirador.

Retornando à idéia de que tanto a autobiografia quanto a biografia funcionam como máscaras textuais, neste trabalho pretendo mostrar como, analisando o esboço do “Deus maldito” na biografia escrita por Maria Martins, é possível traçar uma breve versão do que seria a obra dessa escultora. Maria Martins, que escreveu a biografia de Nietzsche baseada, fartamente, na de Daniel Halévy (2000), percebe, como este, a relação fundamental entre filosofia e vida e, complementarmente, entre a última e a arte. Na tragédia nietzscheana escrita por Maria Martins, vemos a descrição de concepções fundamentais presentes na obra do filósofo, como a do eterno retorno, a idéia da arte como confronto e o seu caráter *desfigurador*.

É possível perceber o desdobramento dessas características no poema *Iara*, bem como no interesse de Maria Martins pela arte e pelas religiões orientais, o qual deu origem aos seus dois relatos de viagem, *Ásia maior: o Planeta China* (1958) e *Ásia maior: Brahma, Gandhi e Nehru* (1961). O tema de *Iara* permite uma leitura modernista (e, portanto, homogênea) de Maria Martins, mas também uma leitura que ressalta o seu caráter heterogêneo. Esta se desenvolve a partir da relação da escultura *Iara* com o *Grande vidro*, obra de seu amante francês Marcel Duchamp, e da relação do poema com a crise na representação. Maria Martins esteve envolvida com Duchamp nos anos 40, enquanto residia em Nova York e freqüentava o grupo de artistas surrealistas franceses exilados no país.

---

<sup>4</sup> Nietzsche trata dessa distinção em sua primeira obra, de 1872, *O nascimento da tragédia*: “Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas.” (NIETZSCHE, 1992, p. 97).

## Genealogia de um método...

Maria Martins e Adalgisa Nery tornam-se próximas de teóricos surrealistas dissidentes como Carl Einstein e Georges Bataille por seguirem uma reformulação nietzscheana na concepção do tempo. Esses autores se valeram de um modelo de retorno vinculado à repetição, o que esclarece o fato de que o modelo de eterno retorno que relaciono às autoras focadas neste texto permite desligá-las das noções de raiz e de origem.

Como veremos ao longo dos capítulos seguintes, Bataille baseia-se numa experiência de tempo como instante (CACCIARI, 1994), a partir do vínculo do erotismo com a violência e com o retardamento de sua satisfação. Esse é o sentido de textos como *Teoria da religião* (1993) e *O erotismo* (1968) e também de diversas de suas experiências empreendidas com o grupo da revista *Documents* (no qual se encontravam André Masson, Michel de Leiris e Carl Einstein). Bataille foi, ainda, um crítico contundente do materialismo e fez parte de um surrealismo acefálico, desvinculado de idealismos ou hierarquias, que próximo das duas autoras que serão analisadas.

O caráter da representação como repetição é evidenciado em Carl Einstein, autor de *A escultura negra* (2002), por seu tradutor, o crítico americano Charles Haxthausen. Em um dos seus ensaios publicados na revista *October, Reproduction/ Repetition: Walter Benjamin/ Carl Einstein*, percebemos mais claramente a distinção das noções de reprodutibilidade e de retorno tanto para Benjamin como para Einstein. Embora não sejam abundantes as comprovações do diálogo entre um e outro, ambos trataram da reprodução no âmbito das imagens e consideraram o potencial de transformação destas. No entanto, como Haxthausen defende ao longo do texto, apenas Benjamin acreditou na reprodutibilidade como meio de renovação, pois, para Einstein, a reprodução consistia em um repetir infinito do mesmo. Essa diferença entre os dois importa na medida em que consiste na separação entre o modelo circular de tempo para Benjamin e para Nietzsche e deve ser considerada quando comento o princípio da modelagem em Maria Martins à luz de *A escultura negra*.

Este é um trabalho que caminha na mesma direção que Einstein e Nietzsche seguiram ao considerar o potencial de renovação do modernismo e reputar que esse movimento possa ser constituído *a posteriori*. Com isso, pretendo propor uma leitura

que não se baseie na construção de um novo valor que procure superar o anterior. Por essa razão, estou me valendo da crítica de Nietzsche ao hiper-historicismo que, por si só, se constitui no método das leituras pós-modernas que empregam o *anacronismo*. É a partir de tal método que se torna possível recorrer a um tema gasto, ou desconhecido, para reformulá-lo permitindo uma nova percepção:

Eu espero, portanto, que a importância da história não venha a residir nestas idéias gerais, como sendo suas flores e seus frutos, mas que o seu valor consista sobretudo em variar inteligentemente um tema conhecido, talvez totalmente gasto, uma melodia banal, para alçá-lo ao nível de um símbolo universal e fazer assim perceber no tema original todo um mundo de profundidade, de poder e de beleza. Mas, para isto, é preciso antes de mais nada um grande poder artístico, a faculdade de cercar as coisas com um halo criador, de mergulhar com amor nos dados empíricos, de criar imagens novas a partir dos tipos dados – para tanto é preciso certamente objetividade, mas somente no que ela tem de positivo; pois muito freqüentemente a objetividade é somente uma palavra. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 124-125).

A *II Consideração Intempestiva* de Nietzsche, de onde destaco essa passagem, trata justamente do método hegeliano, que pode ser empregado em uma supervalorização da história e culminar numa concepção evolutiva e divinizante do homem.<sup>5</sup> A crítica do modernismo a que me referi mais acima, mostrando uma crença na origem e na supervalorização do cânone, contra os quais Nietzsche se opõe, limita o movimento como marco. Contudo, se contemplarmos o movimento modernista a partir de uma perspectiva que não se estruture na hierarquia do cânone, torna-se praticável reconstituí-lo em *devir*. Para isso, é necessário obedecer a uma lógica similar à da *máscara*, que reconstitui as *impressões* de um sujeito ausente.

---

<sup>5</sup> “Na verdade, é um pensamento triste e paralisante acreditar que se é um rebento tardio de todos os tempos: mas esta crença se torna terrível e destruidora quando alguém, com uma ousadia trepitosa, se põe um belo dia a divinizar o tipo tardio como sendo o sentido e o fim de toda a evolução anterior, quando alguém faz da sua erudita miséria a culminação da história universal. Foi esta concepção que acostumou os alemães a falar do ‘processo universal’ e a justificar a sua própria época como sendo o resultado necessário desse processo. Foi ainda ela que destronou as outras potências espirituais, a arte e a religião, em proveito da história como sendo ‘o conceito que se realiza a si mesmo’, ‘a dialética do espírito dos povos’ e o ‘Juízo Final’.” (NIETZSCHE, 2005 a, p. 145).



### ... esboçado no presente.

Tratar das escritoras escolhidas a partir de uma leitura de orientação nietzscheana consiste em uma estratégia, sobretudo, de deslocá-las de sua época para o presente. Os vestígios da obra de Friedrich Nietzsche se refletem no debate acerca das noções de texto e de autoria, bem como na questão da representatividade da obra de arte, que se prolonga desde o pós-estruturalismo até os nossos dias.<sup>6</sup> Além disso, se pensarmos acerca da noção de *impressão*, por exemplo, presente na crítica de Jacques Derrida e desdobrada em muitos outros conceitos, assim como na noção de *máscara*, desenvolvida por Jean-Luc Nancy e por Deleuze (ao qual, contudo, não me aterei), vemos que ambas requerem a reformulação do tempo e da noção de sujeito no estudo da literatura.

Jean-Luc Nancy publicou recentemente três breves livros que lidam com questões que serão fundamentais para este trabalho: *O olhar do retrato*, *A representação proibida* e *Noli me tangere*, todos de 2006. Nessas três obras, respectivamente, podemos ver discussões que lidam com a impossível representatividade de si pelo auto-retrato (o que pode ser estendido à autobiografia), a lógica do contato que pressupõe a invisibilidade na formação do conhecimento e a impraticabilidade da linguagem na representação, as suas lacunas e os seus silêncios.

Essas questões também são fundamentais para outro filósofo contemporâneo, Giorgio Agamben, cujo livro *O que resta de Auschwitz* (2002) caminha lado a lado com *A representação proibida*, como veremos no capítulo seguinte. Alguns dos textos de Agamben (como o *Infância e história*, de 2005 e o *Homo sacer*, de 2004) também serão contemplados neste trabalho por remeterem ao caráter dúbio da linguagem. O autor nota

---

<sup>6</sup> Portanto, não é sem razão que Giorgio Colli, autor de *Filosofia da expressão* (1996) e de *Depois de Nietzsche* (1998), identifica a noção de eterno retorno nietzscheano com o fato de que, no texto, haveria também uma circulação eterna dos sentidos e, ao mesmo tempo, um desencontro entre eles e a sua representação no mundo exterior: “A expressão não pode ser continuamente nova, ou seja, constituir uma série indefinida, já que o imediatismo se revela precisamente por meio de algo determinado. Assim, o campo das expressões determinadas que se manifestam através do tempo em seu conjunto - aberto e indefinido - requer, na verdade, o eterno retorno.” (COLLI, 1996, p. 54). Texto do qual foi traduzida a passagem: “La expresión no puede ser continuamente nueva, es decir constituir una serie indefinida, ya que la inmediatez se revela precisamente por medio de algo determinado. Así el campo de las expresiones determinadas que se manifiestan a través del tiempo en su conjunto - abierto e indefinido - requiere en verdad el eterno retorno.” Essa citação e todas as outras passagens de livros em espanhol e em inglês que não estavam traduzidos para o português foram traduzidas por mim. Os excertos em espanhol foram revisados por Ariadne Costa da Mata. As citações em português serão acompanhadas por uma nota de rodapé com o texto original ou na língua em que tive acesso ao livro, somente quando eu tiver feito a tradução.

na base constitutiva da linguagem um componente inativo e a praticabilidade da existência desta antes mesmo do sujeito, desconstruído pela crítica aplicada na análise que se desenvolverá nos próximos capítulos.

Se, como mencionado, a autobiografia é uma espécie de retrato de um morto, poderíamos pensar que ela assume função semelhante à da máscara mortuária. Nesse sentido, seria interessante lembrar da distinção feita por Nancy entre retrato e máscara mortuária em *O olhar do retrato*. A máscara mortuária, na qual se imprime a face do morto, é moldada por meio do contato e representa o próprio morto, enquanto o retrato apresenta-nos a morte: “o retrato apresenta a morte (imortal) em (uma) pessoa. [...] A máscara tira a digital do morto (a obra selada da morte), o retrato põe a própria morte em funcionamento: a morte operando em plena vida, em plena figura e em pleno olhar.” (NANCY, 2006 a, p. 54).<sup>7</sup> Para além da distinção mencionada, o retrato e a máscara compartilham o fato de representarem a figura de um sujeito ausente pois, como Jean-Luc Nancy destaca na mesma obra, o que mais importa no retrato não é o reconhecimento do modelo, mas a falta do sujeito retratado.

Após concluir que o retrato tem lugar na ausência, diferentemente do reflexo, que tem lugar na presença, Nancy trata do auto-retrato de Johannes Gump. Este obedece a uma terceira forma de semelhança, na qual o retrato assemelha-se àquele que pinta.<sup>8</sup> Portanto, no auto-retrato, o sujeito se relaciona consigo mesmo e se assemelha. Contudo, tal semelhança se remete interminavelmente a um olhar sobre si e para fora de si e a uma exposição de si mesmo. É como se em todo auto-retrato se representasse uma *máscara* do pintor que, todavia, *permanece ausente*.

Jacques Derrida discute os sentidos da impressão, da marca e do hibridismo na arte e na literatura em diversas de suas obras. Poderíamos mencionar, por exemplo, *A disseminação* (1997), *A escritura e a diferença* (2005) e *Mal de arquivo* (2001). No primeiro desses livros, o autor apresenta-nos o conceito de hímen a partir da obra de Mallarmé e reflete acerca da possibilidade do branco e da linguagem dúbia empregada pelo poeta simbolista disseminar os significados. O branco é o que ocupa, neste trabalho, o espaço entre dois corpos no contato impossível e se desdobra na ausência do sujeito (auto)biografado.

---

<sup>7</sup> “[...] el retrato presenta la muerte (inmortal) en (una) persona. [...] La máscara toma la impronta del muerto (la obra sellada de la muerte), el retrato pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada.”

<sup>8</sup> Nancy menciona os três tempos/formas de semelhança, articulados pelo retrato: “[...] o retrato (me) assemelha, o retrato (me) evoca, o retrato (me) olha.” (“[...] el retrato (me) semeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira.” - Ibid., p. 36).

Esta dissertação vale-se da idéia de que a biografia e a autobiografia resultam do contato fugidio com a face de alguém que se encontra em falta, mas que deixou a impressão de seu rosto. Podemos considerar o vocábulo “impressão” de acordo com os sentidos que Jacques Derrida oferece para essa palavra em *Mal de arquivo*. Nesse texto, Derrida trata de três possíveis significados para a palavra “impressão”: o primeiro relacionado a uma marca *escritural* ou *tipográfica*; o segundo a uma noção ou sensação vaga, imprecisa, acerca do próprio Freud; e o terceiro referente à circuncisão, à marca deixada na pele de Freud:

a impressão *deixada* nele, inscrita nele a partir de seu nascimento e sua aliança, a partir de sua circuncisão, através da história manifesta ou secreta, da psicanálise, da instituição e das obras, passando pela correspondência pública ou particular, incluindo-se aí a carta de Jakob Shelomoh Freud à Shelomoh Sigmund Freud em memória dos signos ou penhores da aliança que acompanhava a pele “nova” de uma Bíblia. (DERRIDA, 2001, p. 45).

Como veremos, *Deuses malditos* e *A imaginária*, assim como a impressão na pele de Freud, constituem-se em obras que revelam pelo contato, em máscaras que disseminam a diferença das duas escritoras dentro do movimento modernista. Cada máscara é como a marca do inseto preso em resina que retorna sempre o mesmo, mas que, sendo sempre constituído *a posteriori*, promove a diferença.

## **O roteiro das máscaras**

Para tratar das questões apresentadas até agora, este trabalho foi subdividido em dois capítulos mais longos e em um final, menos extenso. O primeiro dos capítulos, *Adalgisa Nery*, apresenta a escritora e reflete acerca de sua relação com a crítica do modernismo, focando a *História Concisa da literatura brasileira* (1985) de Alfredo Bosi e o *1930* de João Luiz Lafetá, tributário da crítica de Antonio Candido. Em seguida, é introduzida a obra da escritora carioca de maneira geral, focando, brevemente, dois de seus poemas, *Insensibilidade* e *Inquietude*, que antecipam algumas das questões vistas em seu romance, tais como a fragmentação na figura humana e a anestesia corporal. Posteriormente, discuto à luz da teoria sobre a autobiografia a perda

de autoridade do narrador do relato autobiográfico e a noção de história em *A imaginária*. Além das escritoras mencionadas nesta introdução (Molloy e Karpawilson), incorporo à discussão o crítico Abel Barros.

A fragmentação da autoria/autoridade, como veremos ao longo do primeiro capítulo, reflete a representação de um sujeito que se mostra anestesiado, de corpo esfacelado e desconexo do nome próprio, Berenice. Além disso, será possível o eventual contato entre o romance e outras obras da literatura brasileira, como *Em liberdade*, 1981, de Silviano Santiago e com a doutrina católica de Murilo Mendes e Ismael Nery. Contudo, a relação com esses autores surge apenas como complemento aos aspectos principais da análise.

O segundo capítulo, *Maria Martins*, segue etapas semelhantes às do capítulo sobre Adalgisa Nery, ou seja, a artista brasileira é apresentada e discuto a sua relação com a crítica. No entanto, o foco dessa crítica se dá na sua obra plástica, a partir de Clement Greenberg e de Mário Pedrosa, visto existirem apenas referências superficiais em jornais à publicação da biografia e dos seus relatos de viagem<sup>9</sup>. Posteriormente, apresento o poema *Iara* a partir de sua inserção na temática da força telúrica que se desdobra dentro do movimento modernista. Nessa discussão, destaco outros personagens importantes do movimento, como Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Victor Brecheret e Guilherme de Almeida, conectados à Maria Martins pelo mesmo tema e pelo mito de Iara.

O gênero biográfico é comentado considerando-se a relação entre a autobiografia e a biografia (Molloy, 2003) e o sentido da apropriação de uma vida alheia por Maria Martins a partir de Giorgio Agamben (2004).

Finalmente, trato da relação entre *Deuses malditos* e a obra da artista brasileira, atendo-me às versões de *O impossível* e aos seus relatos de viagem. Dessa maneira, veremos como Maria Martins traçará o seu “auto-retrato” baseada no filósofo ou a descrição do seu método artístico. Questões semelhantes às do romance de Adalgisa Nery se repetem nessa análise, por esse motivo parte da teoria aplicada mais diretamente no primeiro capítulo faz-se implícita na análise de *Deuses malditos*.

Após a retomada desses capítulos pela Conclusão, na seção de Anexos se encontra uma breve antologia das duas autoras, na qual consta a transcrição de poemas

---

<sup>9</sup> É o caso, por exemplo, do texto de Jayme Maurício *Maria Martins: Literatura, Escultura e Museu*, de 1961, que se encontra na seção de Anexos.

de ambas, passagens dos livros analisados, um conto de Adalgisa Nery mencionado ao longo da análise de *A imaginária* e parte da fortuna crítica de Maria Martins, não facilmente localizável. Assim será possível ao leitor familiarizar-se com o universo criativo dessas duas modernistas pouco conhecidas.

## 2 ADALGISA NERY

**Adalgisa Nery**

Embora a escritora carioca não tenha participado da Semana de 1922, ano em que se casou com o pintor Ismael Nery, foi espectadora do modernismo desde o seu princípio, graças ao contato com importantes personagens do movimento. Junto a Ismael Nery, recebeu em sua casa intelectuais brasileiros que participaram do modernismo ou com obras literárias ou com críticas sobre a vanguarda, tais como Jorge de Lima, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Manuel Bandeira (que inclui Adalgisa Nery em sua *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, em 1946), Graça Aranha e Murilo Mendes.

Ainda com Ismael Nery, Adalgisa foi à Europa em 1927, onde entrou em contato com Villa-Lobos e Chagall. Em 1937, quatro anos após a morte do marido, publicou o seu primeiro poema, *Eu em ti*, na *Revista Acadêmica*. No mesmo ano, o poeta Murilo Mendes a auxiliou na seleção dos textos que fizeram parte de *Poemas*, seu primeiro livro. Ele, amigo muito próximo de Ismael (ambos trabalharam juntos no Serviço do Patrimônio), acompanhou Adalgisa ao longo de toda a sua carreira literária, incentivou-a em suas publicações, escreveu sobre ela poemas e críticas e com ela trocou correspondências. Como veremos ao longo do texto, Murilo Mendes foi o responsável pela publicação dos poemas de Ismael Nery, bem como dos textos do pintor sobre a doutrina essencialista na revista *A Ordem*, fundada por Jackson Figueiredo em 1921. Adalgisa Nery, assim como Murilo Mendes, incorporou vários aspectos do essencialismo em suas obras.

Casada com Lourival Fontes desde 1940, Adalgisa Nery esteve no México, em 1945, como embaixatriz brasileira, onde conheceu Frida Khalo, Rivera e Orozco (foi retratada pelos dois últimos) e onde, provavelmente, teve algum contato com a artista Maria Martins.<sup>10</sup> É interessante notar que dados como esse mostram que o cruzamento

---

<sup>10</sup> Enquanto foi embaixatriz do México, Adalgisa Nery provavelmente conheceu Maria Martins, que esteve no país com Carlos Martins:

“Getúlio Vargas nomeia Carlos Martins delegado do Brasil à Conferência Interamericana sobre Problemas de Guerra e Paz, no México. O embaixador brasileiro ali é Lourival Fontes, que havia criado e dirigido o famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP [...]. Lourival está casado com a

entre as duas escritoras não é meramente casual: ambas estavam envolvidas com a política de boa vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos vigente nos anos 40 e o contato de Adalgisa Nery com a arte mexicana e a sua ida, alguns anos antes, aos Estados Unidos, são reflexos desse fato.

Sabemos, por exemplo, da ida de muralistas mexicanos como Rivera aos Estados Unidos na mesma época e dos propósitos de se criar uma arte universal por esses artistas. Essa perspectiva universalista, como vemos em Luis Cardoza y Aragón (1953)<sup>11</sup>, procura respeitar as particularidades mexicanas, o seu vínculo com a arte primitiva dos aborígenes para a produção de uma arte nacional, como oposição a uma arte vinculada à europeia:

Distinguimos claramente duas correntes: a europeizante e a voltada para o primitivo. A tradição plástica do México baseou-se na mais entranhada. A lição da Europa - além de tudo, em profunda crise cultural - não nos propõe que a limitemos. Com base nela, agora que começamos a atingir a maioria, é natural que desejemos viver por conta própria. A Europa nos pede o mesmo: o nosso. Essa tendência de menosprezar o Novo Mundo e suas criações autênticas é muito recente. Os “estetas”, os “refinados”, só podiam viver em Paris. Ao diabo com essa gente.(ARAGÓN, 1953, p. 61).<sup>12</sup>

Estava velada, por trás desse excerto, a idéia de uma união pan-americana, difundida pelos Estados Unidos como meio de se fortalecer como potência e de fortalecer Nova York como centro artístico logo após a perda da importância de Paris. Como contrapartida, a arte europeia (e parisiense) procurava os ideais clássicos e rejeitava o primitivismo, na tentativa de recuperar o seu prestígio. Daí a hostilidade de Luis Cardoza com relação à arte “europeizante” e a recepção polêmica de obras como *Prometeu estrangulando a serpente*, de Jacques Lipchitz, de quem Maria Martins foi

---

bela poetiza Adalgisa Nery, cujo primeiro marido fora Ismael Nery, provavelmente o único pintor verdadeiramente surrealista do Brasil. [...]

Embora em fase de grande produção artística e de intenso romance com Duchamp, Maria acompanha o marido ao México, e logo encanta os intelectuais da roda de Adalgisa. [...]” (CALLADO, 2004, p. 159).

<sup>11</sup> Luis Cardoza y Aragón (1901- 1992) nasceu na Guatemala e foi poeta, ensaísta, narrador e crítico de arte, tendo produzido a sua obra principalmente no período em que se encontrava exilado no México. Dentre suas principais obras estão *Luna Park* (1943), *Maelstrom* (1929), *La torre de Babel* (1930), *Mexican art today* (1943) e *Miguel Angel Asturias, Casi Novela* (1991), pela qual recebeu o Prêmio Mazatlán de Literatura.

<sup>12</sup> “Claramente advertimos dos corrientes: la europeizante y la volcada hacia lo primitivo. La tradición plástica de México ha sido formada con lo más arraigado. La lección de Europa – por lo demás en profunda crisis su cultura – no nos propone que la limitemos. Fundándonos en ella, ahora que empezamos a adquirir mayoría de edad, es natural que deseemos vivir por nuestra cuenta. Europa nos pide lo mismo: lo nuestro. Muy reciente se halla esa tendencia de menospreciar el Nuevo Mundo y sus creaciones más autênticas. Los “estetas”, los “refinados”, no podían vivir sino en París. Al diablo con esa gente.”

discípula, na Exposição Mundial de Paris, em 1937. Não nos esqueçamos, ainda, de que o tema de Prometeu também aparece em Murilo Mendes, no *Novíssimo Prometeu*, poema de *O visionário* (1941).<sup>13</sup>

Em 1952, quando voltou ao México, Adalgisa Nery escreveu poemas e proferiu palestras sobre escritores mexicanos, tais como a conferência sobre Sórora Juana Inés de la Cruz, pela qual o governo mexicano lhe conferiu a Águia Asteca. É ainda do mesmo ano a tradução, para o francês, de uma coletânea de poemas de sua autoria, *Au-delà de toi*, editados por Pierre Seghers.

Vale mencionar que Adalgisa Nery, além de haver publicado o seu primeiro poema na *Revista Acadêmica*, também publicou textos esparsos no *Dom Casmurro* (poemas como *Anseio*, *Eu só consigo* e *Visão diferente*<sup>14</sup>) e na revista luso-brasileira *Atlântico* (o poema *Eterno tédio*, de 1942), publicações politicamente díspares, o que mostra o quanto os intelectuais modernistas, ainda que pudessem assumir uma posição ideológica clara de oposição ao governo, como foi o caso de Oswald de Andrade, dificilmente escapavam do envolvimento com o Estado. Por essa razão, ora trabalhavam no serviço público (Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, assumiram diversos cargos no governo)<sup>15</sup>, ora envolviam-se com os veículos de comunicação estatais.<sup>16</sup>

Nesse sentido, a *Revista Acadêmica* surge para reforçar o espírito desertor modernista, atendendo, segundo Raúl Antelo, às necessidades de revigoração do movimento, por meio de seu espírito internacionalista e de vanguarda. Criada por Murilo Miranda em 1933 (durou até 1948), foi guiada pelo autoquestionamento da situação política contemporânea.<sup>17</sup> Publicaram nessa revista autores de grande

<sup>13</sup> Eis alguns dos versos do poema: “Então o ditador do mundo/ Mandou me prender no Pão de Açúcar:/ Vêm esquadrilhas de aviões/ Bicar meu pobre fígado./ Vomito bñlis 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” (MENDES, 1994, p. 237- 238).

<sup>14</sup> *Anseio*, publicado em 19 de agosto de 1939; *Visão diferente*, publicado em 26 de agosto de 1937; *Eu só consigo*, publicado em 9 de setembro de 1937. Os poemas estão reproduzidos nos anexos.

<sup>15</sup> Mário de Andrade fundou e dirigiu o Departamento de Cultura de São Paulo da Prefeitura Municipal de São Paulo. Em 1937 fundou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Por sua vez, Carlos Drummond de Andrade foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação, de 1934 a 1945, no Rio De Janeiro. Passou depois a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional até se aposentar em 1962.

<sup>16</sup> Uma análise mais acurada do envolvimento dos modernistas com o governo pode ser encontrada em Sérgio Miceli, *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. (1920-1945), de 1979.

<sup>17</sup> “Se algo unifica as variadas propostas de revolução e modernidade que a *Revista Acadêmica* acolhe em suas páginas é o fato de elas tentarem dar resposta à inquietação contemporânea, sentida como um estado maduro de arrebentação num espectro ideologicamente instável ainda. Guiada pelo autoquestionamento, a inquietação assumirá, em conseqüência, duas formas típicas: o desespero e o vazio.” (ANTELO, 1984, p. 114).



importância dentro do movimento modernista, como Mário de Andrade, Aníbal Machado, Portinari, José Lins do Rego, Santa Rosa, Jorge Amado, Sérgio Milliet, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e Érico Veríssimo.

O *Dom Casmurro*, onde Murilo Mendes publica diversos textos sobre poesia católica, foi também uma publicação de esquerda que se estendeu de maio de 1937 a maio de 1946. Dirigida por Brício de Abreu e tendo Afrânio Coutinho dentre os seus colaboradores, publicou outros escritores como Aníbal Machado, Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Marques Rebelo e Murilo Mendes.

Diferentemente das outras duas publicações, a revista *Atlântico* não manifesta oposição ao governo, mas funciona como veículo de divulgação dos interesses do Estado. Esse periódico se originou do Acordo Cultural, parceria entre a Divisão de Turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda, criado por Lourival Fontes, marido de Adalgisa Nery, que propiciava as trocas culturais entre o Brasil e outros países do globo, como Portugal. Além de Adalgisa Nery, Afonso Arinos de Melo Franco, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes publicaram textos em Portugal como resultado desse acordo. (ANTELO, 1984).

O envolvimento de Adalgisa com a política vai além daqueles escritores modernistas a quem Sérgio Miceli (1979) identifica como “escritores-funcionários”. Após separar-se de Lourival Fontes, a autora começa a publicar, em 1945, a coluna *Retratos sem retoque* no jornal *Última hora*, que deu origem ao volume homônimo editado pela Civilização Brasileira em 1963. Em tal coluna, Adalgisa Nery escreve diversos textos sobre economia brasileira e sobre política exterior, principalmente, sobre as relações diplomáticas com os Estados Unidos, defendendo a soberania nacional e reconhecendo o perigo do Brasil submeter-se irracionalmente ao capital estrangeiro durante a Guerra Fria.<sup>18</sup> O sucesso de *Retrato sem retoque* possibilitou a sua eleição em 1960, como deputada do Estado da Guanabara, pelo Partido Socialista Brasileiro e, novamente, em 1962. No final desse mesmo ano, Adalgisa Nery se transfere para o

---

<sup>18</sup> A autora defende essa posição principalmente na primeira parte do livro, intitulada “A guerra fria e a política exterior brasileira. Os trustes internacionais”. Em um dos textos vemos como se opõe à política cega de boa vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos, em vigência desde a década de 40, que só considerava as particularidades próprias de cada país latino-americano em função da possibilidade de reforçar laços de dependência: “O grave erro de certos representantes de Washington está em não admitir que o resto do mundo tenha seus direitos, suas particularidades de formação, suas fontes de autenticidade, suas reações naturais e suas diversidades de erros, acertos, defeitos e qualidades. Convenceram-se de que a razão pura, o direito absoluto e a civilização apurada estão unicamente dentro das fronteiras do seu país, e como julgam possuir o monopólio do ‘verdadeiro espírito democrático’, entendem que qualquer espécie de liberdade praticada pelos povos menores é um retrocesso político, além de uma imperdoável indisciplina à sábia e infalível filosofia do mundo ocidental.” (NERY, 1963, p. 13).

Partido Trabalhista Brasileiro e, em 1966, passa para o MDB, partido pelo qual vence as eleições para deputado estadual de 1966. Em outubro de 1969, possui o seu mandato cassado, fato que reflete no seu isolamento voluntário em um sanatório em 1975.

Tendo se casado Lourival Fontes, Adalgisa Nery assumiu posições políticas conflituosas pois, enquanto esteve com o criador do DIP, colaborou, justamente, com a política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos à qual se opôs, vinte anos depois, em sua coluna. Sabe-se que a política de boa vizinhança pautava-se no pan-americanismo para fazer da arte e da cultura parte da estratégia de disseminação do poder norte-americano sobre a América Latina, através de políticas que simulavam o favorecimento de ambas as partes (centro e periferia). Com a criação do Birô Interamericano, foi promovido, por empresários como Nelson Rockefeller, o intercâmbio cultural entre artistas americanos e brasileiros (Orson Welles, Carmen Miranda, Walt Disney, etc.). Adalgisa Nery recebeu Orson Welles no Brasil.<sup>19</sup> O diretor de *Cidadão Kane* esteve no Brasil em 1942, para filmar o documentário *It's all true*, iniciativa fracassada que partiu do Birô Interamericano e que deveria ser produzida pela RKO (Radio-Keith-Orpheum), que também tinha como um dos donos o jovem Rockefeller.

### **A modernista ausente**

Adalgisa Nery produziu razoavelmente a partir da década de 40, no que diz respeito ao número de obras publicadas; no entanto, pouco se lê acerca da produção literária da escritora. Os poucos estudos atuais sobre ela giram em torno de sua importância para a política<sup>20</sup> (como se sabe, Adalgisa foi a primeira deputada estadual a ter o seu mandato cassado, após haver sido eleita com grande número de votos), ou, por vezes, a autora é mencionada como personagem secundária da vida do pintor Ismael

---

<sup>19</sup> “Uma das muitas homenagens que Orson Welles recebeu durante sua visita ao Rio foi no Museu Nacional de Belas Artes, onde artistas e intelectuais organizaram um coquetel. No dia seguinte, 28 de fevereiro de 42, o então prestigioso jornal *A Manhã* publicou uma grande foto da festa: ‘Cidadão Kane’, como é chamado o cineasta e ator na matéria, dá o braço a Gilberto Freyre, que por sua vez dá o braço a uma AN com enorme chapéu com flores; a seu lado, sorridente e bem mais discreta, Madalena Freyre.” (CALLADO, 1999, p. 49).

<sup>20</sup> Isabela Campo, por exemplo, que está fazendo o seu doutorado em história na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Rachel Soihet, desenvolve a tese intitulada *Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1954-1969)* e tem publicado diversos artigos sobre a artista em periódicos e anais de eventos como o último Fazendo Gênero, que aconteceu na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2006.

Nery. É exceção o trabalho da crítica norte-americana Sabrina Karpa-Wilson sobre a escritora carioca publicado na enciclopédia *Brazil*.

Pouco se sabe, ainda, dos textos críticos que teriam sido publicados sobre a obra da escritora contemporaneamente a seus livros, além do texto de Mário de Andrade de *Empalhador de passarinho*, de uma ou outra remissão à sua obra ou a seu nome por Murilo Mendes e do texto sobre poesia contemporânea, de 1939, de Guerreiro Ramos. Também Rosário Fusco, escritor modernista pouco estudado como Adalgisa Nery e Maria Martins, publicou um ensaio a respeito da autora de *Poemas em Vida literária*, no qual a poeta é considerada, ao lado de Pagú, uma mera invenção publicitária.<sup>21</sup> Dada a ausência de Adalgisa Nery no julgamento das obras modernistas, nesta seção pretendo, a partir de um breve percurso pelas lacunas da crítica do movimento e pelas escassas remissões à escritora, entender a pouca consideração dada a essa autora pela crítica.

A biografia de Adalgisa Nery escrita por Ana Arruda Callado em 1999 é um dos exemplos de estudos que dão maior ênfase à importância política da escritora. Callado menciona apenas a aclamação, ou não, de alguns livros de Adalgisa pela crítica, como o faz com *Neblina* e com *A imaginária*. Além disso, a autora esboça um perfil apegado a características de Adalgisa Nery que são desnecessárias à compreensão dela como artista. Ana Arruda também escreveu uma biografia sobre Maria Martins, em 2004, na qual peca por se ater mais do que o necessário à vida de outros personagens das relações da escultora, tais como o seu pai João Luiz Alves, exprimindo, de fato, o desejo de redigir uma biografia sobre este.

A maior referência à obra de Adalgisa é feita quando a autora da biografia relaciona as coincidências entre o relato da vida de Berenice, personagem principal e a da escritora carioca. Nesse sentido, Callado segue os passos de Renard Perez e prefere tratar do romance *A imaginária* a partir de uma possível relação com o fato<sup>22</sup>. Afora as

---

<sup>21</sup> “O livro de versos da sra. Adalgisa Nery (Adalgisa Nery, *Poemas*, Ed. Pongetti, 1937) me sugeriu essas considerações que requerem, não duvido, um desenvolvimento maior, impossível da estreiteza de um capítulo. Não porque se trate de um livro espantoso. Mas porque estamos diante de uma poetiza nova, recebida com incondicionais louvores pelos nomes de maior responsabilidade das letras nacionais e, ao que parece, com visível exagero. Pois, a meu ver, ou a senhora Adalgisa Nery vem reabilitar o prestígio do símbolo na poesia brasileira ou é uma simples ‘invenção publicitária’, como a famigerada Pagú de 1927.” (FUSCO, 1940, p. 39).

<sup>22</sup> Em seu texto sobre Adalgisa Nery, Renard Perez se utiliza do mencionado romance de Adalgisa de tal forma, que por vezes o leitor confunde-o com o relato do próprio escritor, até que por fim percebe-se que, de fato, o autor está se valendo de episódios de *A imaginária* para tratar de Adalgisa Nery: “Da Gávea, muda-se a família para a rua das Laranjeiras – perto da rua Alice. É aí que a menina aprende a ler, com uma senhora da vizinhança. É aí também que vem a ter um dos grandes deslumbramentos de sua infância:

referências que Callado faz à autobiografia, o seu percurso pela obra da artista estende-se, apenas, à última parte da biografia, denominada *A poetisa*.

Não se tratando de uma obra de crítica literária e sendo Callado uma jornalista, devemos reconhecer que esta escolhe um foco diferente do adotado por este trabalho para tratar de Adalgisa Nery, o que não é condenável. Além disso, seria contraditório não reconhecer que Callado opta por uma “versão” de Adalgisa Nery - a política e jornalista - que é mais próxima da autora da biografia. Entretanto, essa obra evidencia a dificuldade de encontrarmos referências à Adalgisa Nery como escritora e a pouca atenção que a sua obra literária recebeu.

Mário de Andrade escreveu em 1940 uma crônica de jornal intitulada *A mulher ausente*, nome do segundo livro de poemas de Adalgisa. Publicado em *O empalhador de passarinho* (1972), o texto, como tantos outros do volume, demonstra o intuito de descobrir novos escritores e, principalmente, poetas que refletiriam os rumos do modernismo entre o final da década de trinta e a de quarenta. É nesse sentido que o livro traz ensaios sobre Adalgisa Nery, Murilo Mendes, Otávio de Faria e Vinícius de Moraes.<sup>23</sup>

O livro de Mário de Andrade contradiz a crítica à fragilidade do modernismo como movimento de vanguarda, segundo a qual este não teria passado dos apelos infrutíferos de reestruturação da arte brasileira da Semana de 22. É o que está claro, por exemplo, no texto sobre o livro *Estética do modernismo*, de Ascendino Leite, que em sua obra “injusta” (palavras de Mário) afirma nada ter restado do modernismo.<sup>24</sup> O autor de *Paulicéia*, ao contrário do crítico paraibano, demonstra crer que o poder de renovação do modernismo continua ativo ainda na década de quarenta, graças à abertura da linguagem promovida pelo movimento<sup>25</sup> e aos modernistas terem ultrapassado uma preocupação meramente estética.<sup>26</sup>

---

a descoberta do eco – ocorrida em velha casa abandonada, vizinha da sua, e que costumava visitar; episódio esse de muita beleza e que, como outros de sua infância, encontra-se fixado em *A imaginária*.” (PEREZ, 1971, p. 4).

<sup>23</sup> Como *Belo, forte, jovem*, sobre Vinícius de Moraes, *Do trágico e Caminhos da vida* sobre Otávio de Faria, *A poesia em pânico* sobre Murilo Mendes, dentre outros.

<sup>24</sup> “O que interessa, em principal, da obra do vibrante ensaísta é o sintoma que ele demonstra. Ultimamente alguns representantes das gerações mais novas, verdadeiros recordistas do salto sem vara, se puseram a maldar do Modernismo e a se julgar inteiramente isentos de qualquer influência desse tão próximo passado.” (ANDRADE, 1972 a, p. 187).

<sup>25</sup> “Antiacadêmico por excelência, o Modernismo foi um violento ampliador de técnicas e mesmo um criador de técnicas novas. Impôs o verso-livre, hoje uma normalidade da nossa poética. Firmou uma atualização das artes brasileiras, nunca dantes existentes; e de tal forma, que hoje um Murilo Mendes, um

O texto sobre Adalgisa Nery é otimista ao perceber a evolução da poesia da autora em relação ao seu livro anterior, *Poemas*. Para Mário de Andrade, ao contrário do que o título *A mulher ausente* sugere, neste livro a mulher continua presente na poesia de Nery, no entanto com menos violência e menos traços do catolicismo que no livro anterior:

*A mulher ausente* ainda é, com vigor, um livro de mulher. Mas nos *Poemas* a originalidade era mais uma contingência, transpondo em feminilidade violenta, aquela solução poética de caráter mais ou menos bíblico, mais ou menos surrealisticamente apocalíptico, baseada nos valores bíblicos sucessivos das imagens surgidas, e tão desenvoltamente desligada da inteligência lógica, solução admirável firmada por Murilo Mendes e Jorge de Lima. (ANDRADE, 1972 a, p. 227).

Se o catolicismo que Mário de Andrade percebe na poesia de Adalgisa Nery é incerto em *Poemas*, em *A mulher ausente* recebe a tônica da culpa, do erro, carregados pelo eu-lírico em retratação a gerações anteriores.<sup>27</sup> A culpa daria à “mulher presente” no livro de Adalgisa a condição fragmentária, plural e a necessidade de recuperar a unidade: “Uma mulher aos pedaços, se contemplando em fragmentos separados, se quebrando com incompetência trágica para assumir o direito à sua integridade.” (ibid., p. 228). Por sua vez, a fragmentação daria um efeito catártico à poesia da escritora, em que a mulher se transcenderia no que o autor chama de “pan-auto-ísmo martirizador”.

Mário de Andrade chama a atenção para o fato de que a autora, talvez imersa na intensidade de seu lirismo, teria se despreocupado com a técnica dos poemas. Para o crítico, apesar da rima ter recebido maior importância em *A mulher ausente*, ainda

---

Érico Veríssimo, um Camargo Guarnieri, sem a menor preocupação de novidadeiros, são tão *up to date* no Brasil como em Paris ou em Nova York.” (ibid., p. 188).

<sup>26</sup> Além de Mário de Andrade citar a importância do movimento para a sociologia e para a antropologia, ressalta a relação dos participantes do movimento com a revolução de 1930:

“Graça Aranha concluía, num dos seus ensaios, que o Modernismo não devia se confinar à preocupação estética, mas tinha que se completar, intervindo na política também. Antes disso, já vários teóricos e poetas da *Klaxon* abandonavam as artes e eram pioneiros na formação do Partido Democrático em São Paulo; e, ainda mais sintomático que isso, na maioria dos modernistas, quem quer que estude as páginas teóricas e os manifestos de então, perceberá o espírito insatisfeito contra a própria pasmação democrática e a tendência (quando não, adesão franca) para as extremas. Veio a revolução de 30. Provocada pelo Modernismo? Deus me livre de dizer semelhante bobagem! Mas na sua força formava aquele mesmo Partido Democrático, fora o principal preparador dela.” (ibid., p. 188).

<sup>27</sup> É o que já vemos no poema de abertura ao livro transcrito por Mário de Andrade, o *Poema à filha triste*: “Teu pai é aquele que tu olhas com a condescendência das mães./ É aquele que errou e contou com tua inocência./ E é aquele que te escandalizou com seus pecados da carne./ Teu pai é aquele que causou a primeira tortura em teu coração./ É aquele que devia ser desconhecido para a tua experiência do mal./ É aquele que te mostrou a ti mesma./ Teu pai é aquele que permitiu com sua origem/ Que tu te encontrastes dentro do Universo!” (NERY, 1962, p. 33).

aparecia pouco sistematizada nos poemas de Adalgisa Nery. Lembremos que, para Mário de Andrade, a rima possuía um caráter socializador, pois a partir de uma dinâmica que envolve aspectos musicais, poderia atingir o público leitor/ouvinte com mais facilidade: “Ora, a rima é elemento socializante. É um dos elementos musicais de que serve-se a compreensão mais geral, mais unânime da palavra que rimou, passando esta a funcionar menos em seu sentido intelectual e mais em sua dinâmica rítmico-sonora.” (ibid., p. 229).

Os poemas de Adalgisa Nery, sob tal perspectiva, não possuíam uma dinâmica suficientemente popular e talvez por isso não fizessem parte de um projeto de modernismo que primava pelas modificações da linguagem de maneira a aproximá-la de uma forma poética mais “sociável” ou “socializante”. Como Mário de Andrade definiu em *Aspectos da literatura brasileira*, os três princípios básicos do modernismo seriam “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, 1972 b, p. 242). Adalgisa Nery talvez falhasse, de acordo com a crítica de Mário de Andrade, no que o autor demarca como sendo o terceiro princípio, ou seja, o de estabelecer uma consciência coletiva (ou social) e, ao mesmo tempo, obedecer ao caráter nacionalista do modernismo.

É preciso refletir sobre onde a crítica do autor de *Macunaíma* se insere. Como vemos, Mário se mostra eminentemente preocupado com a forma e com a relação do intelectual com a sociedade. Essa mesma preocupação é partilhada por críticos do movimento como João Luiz Lafetá, Antonio Candido e Alfredo Bosi.

João Luiz Lafetá (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.<sup>28</sup> Esse livro, inicialmente apresentado como dissertação de mestrado, escrita sob a orientação de Antonio Candido, certamente reflete preocupações muito semelhantes às deste crítico. Além das referências diretas ao orientador da dissertação, podemos ver nítida identidade entre a tese de Lafetá e as idéias de Candido em textos como *Literatura e subdesenvolvimento* (1997). Neste, Candido relaciona a consciência do subdesenvolvimento do Brasil à produção literária de cada período, mostrando a herança lukacsiana intrincada em seu

---

<sup>28</sup> “Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada diretamente em suas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época.” (LAFETÁ, 1974, p. 11).

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.

Mário de Andrade representa, na obra de Lafetá, como os outros três autores contemplados por *1930* (Agripino Grieco, Tristão de Ataíde e Otávio de Faria), o intelectual que soube conciliar bem as duas preocupações fundamentais do modernismo: a estética e a ideológica, apesar de, diferentemente de Oswald de Andrade, Mário não haver se filiado a partidos políticos. No entanto, o autor de *Macunaíma* teria se sobressaído por sua consciência da literatura como obra de arte, como fato estético e por ter pensado o movimento modernista atentamente no decênio de 30:

Mário é, de fato, entre os escritores que estamos estudando, o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação da literatura nacional. (LAFETÁ, 1974, p. 115).

Para Lafetá, o decênio de 30, 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 *Macunaíma*, 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. Os intelectuais brasileiros acompanharam o fortalecimento ideológico dos anos 30, quando fascismo, nazismo, comunismo e socialismo entraram em confronto. Por outro lado, para o autor, os anos 40, época em que Adalgisa Nery começa a publicar seus livros, foram marcados pelo esmorecimento da produção literária do modernismo e pela sobreposição do kitsch à vanguarda.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> “Esta é a grande diferença com relação à segunda fase do Modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo

Alfredo Bosi, em *História concisa*, tem uma posição diferente quanto à idéia de kitschização do modernismo de 1940 sugerida por Lafetá. A ideologização do movimento que o autor de *A crítica e o modernismo* identificou como característica dos anos 30, para Bosi foi um processo que se prolongou pelas duas décadas seguintes e que encontrou o auge entre 1950 e 1955. Segundo o autor, os anos 50 seria a época caracterizada, também, pela literatura intimista:

Se o veio neo-realista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 [...], continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos 30 e 40. Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lígia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado têm escavado os conflitos do homem e sociedade. (BOSI, 1985, p. 437).

Apesar de Bosi traçar uma retrospectiva muito competente da literatura brasileira do período, percebe-se, na listagem que faz da ficção intimista, a ausência do nome de Adalgisa Nery, cujo romance *A imaginária* foi publicado em 1959. Um pouco mais além em seu texto, quando Alfredo Bosi se detém na poesia do período, não há qualquer referência à Adalgisa, que vinha publicando os seus poemas desde 1937. Há apenas breves referências a Ismael Nery, vinculadas ao nome de Murilo Mendes quando o autor trata da poesia contemporânea.<sup>30</sup>

A década de 30 foi a época em que a poesia de orientação católica, inspirada, como Bosi destaca, no simbolismo francês de Péguy, Bloy e Claudel, teve maior ênfase no Brasil. A importância do catolicismo na literatura esteve associada à firmação da República como regime de governo e à necessidade de desfazer as contradições econômicas e sociais que se faziam ainda presentes no novo regime, como a crise e a

---

monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. [...] A consciência de luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com profundidade que vai causar transformações importantes.” (ibid., p. 17).

<sup>30</sup> “O caos recebe carisma religioso em *Tempo e eternidade*, escrito em parceria com Jorge de Lima, e abertamente votado a ‘restaurar a poesia em Cristo’. A renovação da literatura cristã, que nos anos 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Tristão de Ataíde e outros teve como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas.” (ibid., p. 502). Algumas páginas atrás, quando Bosi apresenta a biografia de Murilo Mendes, o nome de Ismael Nery já havia sido mencionado: “Não menos rica de experiência foi a sua vida espiritual e literária: tendo estreado com revistas do Modernismo, *Terra Roxa e Outras Terras e Antropofagia*, conheceu de perto a poética primitivista e surrealista que as animava; em 1934, converteu-se ao Catolicismo, partilhando com o pintor Ismael Nery (v.) o conteúdo de uma arte que transmitisse conteúdos religiosos em códigos radicalmente novos.” (ibid., p. 500).



supervalorização do café em contraposição a uma industrialização ainda em seu princípio; e a oposição entre burguesia e oligarquia.<sup>31</sup> Nesse contexto de transição, a poesia católica intermediou a unidade entre conservadorismo e renovação, o que lhe conferiu o aspecto social enfatizado por Alfredo Bosi. Dentre os nomes de poetas católicos, como Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes (em sua primeira fase) e Otávio de Faria, o autor de *História concisa* distingue Murilo Mendes como o representante mais autêntico dessa vertente.

O poeta Murilo Mendes, autor de *Tempo e eternidade* (1935, em parceria com Jorge de Lima), *O visionário* (1941), *A poesia em pânico* (1938), dentre outros, foi fortemente influenciado pela doutrina essencialista de Ismael Nery, que o converteu ao catolicismo deixando traços em sua poesia, assim como deixou na poesia da primeira fase de Adalgisa Nery. Em ambos os poetas é possível perceber que o essencialismo se desdobra em uma poesia que distingue o apocalipse como iminente, o caos e a falta de unidade corpórea como aspectos inerentes ao homem e ao mundo. Nesse sentido, o catolicismo se apresenta na poesia não apenas como meio de interligar o homem à totalidade, como sugeriu Alfredo Bosi tratando de Murilo Mendes<sup>32</sup>, mas também como meio de representar o homem em estilhaços, em sua fragmentação eterna.

O essencialismo, doutrina concebida por Ismael Nery sobre bases católicas procurava garantir a “superação” do homem, por meio da abstração do espaço e do tempo, a que o ser humano deveria sujeitar-se para que se envolvesse apenas com ações e 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 inteira 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 re-construção do homem até encontrar-se com a eternidade: “A vida é

---

<sup>31</sup> “Desmembrada em uma série de tendências, a mentalidade que se forma no primeiro quarto do século XX foi criando as condições para que fermentasse a idéia da modernidade como uma necessidade de re colocação do país no plano geral das nações. Do país republicano e desigual, de industrialismo incipiente e de agricultura cafeeira alternando crises e sobrevalorações, de feição burguesa, ainda conservando as relações fundamentais que sustentam suas oligarquias, resultaria um modernismo que soube com o tempo misturar tendências democráticas e liberais com posturas conservadoras, tanto na política como na arte.” (BARRETO, 2004, p. 16).

<sup>32</sup> “Murilo é poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais. Tendo mantido firme a sua ânsia libertária, ânsia que partilhou com o Modernismo anterior a 30, jamais cai em formas antiquadas de apologetica. Místico, ele perfura a crosta das instituições e dos costumes culturais para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre ligação do homem com a totalidade. Esse o sentido geral de sua obra, a que só escapa o ciclo de poemas humorísticos anteriores a 30, que fazem o giro piadístico de um Brasil morno e provinciano e ecoam a maneira inicial de Mário e Oswald de Andrade.” (BOSI, 1985, p. 501).

para o essencialista uma construção 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 - Destaque do autor.).

Como podemos ver, a doutrina de Ismael Nery prega a formação do conhecimento por meio da abstração do tempo e do espaço, para que o homem possa atingir um destino do qual não é possível desviar-se, o da eternidade. O essencialismo, portanto, aproxima-se do eterno retorno nietzscheano ao propor uma conduta de regresso a um destino, à essência, que é também um começo. Podemos enfatizar, portanto, o que nem Alfredo Bosi, em *História concisa*, nem Mário de Andrade, em *O empalhador de passarinho*, mostraram notar: o catolicismo, por meio da noção de circularidade, sorte de anacronismo ou de fusão entre o tempo passado e o presente, serve como contraponto ao historicismo modernista.<sup>33</sup>

Nesse sentido, poderíamos recorrer ao anão de *Zaratustra*, que introduz ao deus nietzscheano a idéia de eterno retorno. O anão, que pode estar representando a tradição, como o anão corcunda da primeira tese de Benjamin sobre a história<sup>34</sup>, trata da sinuosidade dos caminhos e do tempo como o círculo, considerações que complementam a paixão de Zaratustra pela eternidade e a idéia de que passado e presente se fundem em um só instante, de que já não há origem:

Tornarei eternamente para esta mesma vida, igual em ponto grande e também em pequeno, a fim de ensinar outra vez o eterno regresso das coisas, a fim de repetir mais de uma vez as palavras do Grande Meio-Dia, da terra e dos homens, a fim de instruir novamente o homem sobre o Super-Homem. (NIETZSCHE, s/ dt., p. 189).

---

<sup>33</sup> Tal sugestão é também oferecida por Ricardo Barreto em sua tese de doutoramento, quando se vale de Rosino Gibeli (*A “nouvelle théologie”*) para estabelecer a oposição entre o método crítico-histórico e o método teológico: “O desdobramento da controvérsia modernista, em especial o embate entre o método crítico-histórico e a metodologia teológica, pôde, nesse momento da história, ser notado em várias reações que se seguiram. Uma delas se deu pela reativação da tradição tomista e pela retomada de uma teologia bíblica e patrística, encaminhada por padres dominicanos de Le Saulchoir e seguida pelos beneditinos. Essa teologia restringia o questionamento dos problemas seculares e a aceitação das premissas da interpretação crítica (e histórica) do catolicismo como forma de ‘garantir a homogeneidade entre revelação, dogma e teologia a fim de superar o historicismo modernista.’” (BARRETO, 2004, p. 20).

<sup>34</sup> Eis a primeira tese: “Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostra-se.” (BENJAMIN, 1994, p. 222).

O catolicismo de Ismael Nery aproxima-se do eterno retorno nietzscheano porque, embora se constitua sobre uma base obviamente teológica, não se pauta no Juízo Final, aspecto do catolicismo criticado por Nietzsche por consistir em um fim a ser atingido. Para Ismael Nery, o destino do homem é, na verdade, a conjunção de todos os tempos, conjunção que deve, inclusive, ser buscada na formação do conhecimento: “Estudando a vida, isto é, a totalidade destes momentos, chegamos à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária; portanto deficiente para o conhecimento.” (MENDES, 1935, p. 189). Além disso, o essencialismo e a filosofia nietzscheana almejam proporcionar ao homem conservação da vida e felicidade. Para que seja possível a conservação do homem buscada pela doutrina (lembremos da definição de “bem” citada mais acima), é necessário que este, como vemos na *II Consideração Intempestiva*, se livre do excesso de história, com o qual, para o filósofo alemão, a vida não seria possível.<sup>35</sup>

Murilo Mendes e Adalgisa Nery mostraram-se conscientes do caráter de regresso na noção de abstração do tempo e do espaço do essencialismo. Murilo Mendes, em *Poesia católica*<sup>36</sup>, escreve que o papel do escritor católico seria o de sair da eucaristia, dando ordem à matéria da palavra, para Deus, “reproduzindo continuamente mil edições” de Seu pensamento, de um pensamento, portanto, finito, mas de inúmeras combinações. A reprodução do pensamento de Deus e reencarnação de seu corpo e espírito estariam associadas à união entre o corpo do homem e o da mulher, fusão de opostos que deveria estar presente na poesia católica como concebida por Murilo Mendes:

A poesia católica não deve ser unilateral; nela devem se fundir a alegria e a tristeza, o espírito e a matéria, o tempo e a eternidade, pois todas as categorias são aspectos da múltipla e uma (*sic*) Caridade que preside a vida cósmica, isto é, do Amor sem o qual não existem nem poetas nem a poesia. (MENDES, 2001, p. 74).

---

<sup>35</sup> “A ausência de sentido histórico é semelhante a uma atmosfera protetora sem a qual a vida não poderia nem surgir nem se conservar. Na verdade, só quando o homem pensa, medita, compara, separa, aproxima, é que ele pode delimitar este elemento a-histórico, é somente aí que um raio luminoso surge no seio desta nuvem envolvente, é somente aí que ele é forte o bastante para utilizar o passado em benefício da vida e para refazer a história com os acontecimentos antigos, é somente aí que o homem se torna homem: o excesso de história (*ein Uebermasse von Historie*), ao contrário, mata o homem, e, sem este invólucro de a-historicidade, ele jamais poderia ter começado ou ter pretendido começar a existir.” (NIETZSCHE, 2005 a, p. 75).

<sup>36</sup> Esse texto, bem como os outros textos de Murilo Mendes sobre o catolicismo, publicados no *Dom Casmurro* entre junho e novembro de 1937, foram reunidos por Leandro Brandtner e publicados no número especial sobre Murilo Mendes da revista *Anuário de Literatura*.

Com esse texto, o autor anuncia a poeta Adalgisa Nery que estava, na época em que este texto foi escrito, prestes a publicar o seu primeiro livro, *Poemas*, impregnado pelo catolicismo de Ismael Nery e de Murilo Mendes. Nesta obra se encontra o primeiro poema publicado por Adalgisa Nery, *Eu em ti*, publicado no mesmo ano na *Revista Acadêmica*, além do *Poema essencialista*, em que se podem entrever, logo nos primeiros versos, os preceitos de fusão do tempo e do espaço:

Sinto o conteúdo da existência.  
 Procuo ultrapassá-lo com enorme exaltação poética,  
 Rompo as grades do mundo com o espetáculo das formas,  
 Dos sons e das cores.  
 Tudo me afoga em nostalgia de outras eras,  
 De outras vidas que cristalizaram  
 As tendências da minha infância. (NERY, 1963, p. 21).

No entanto, é em *Fronteiras da quarta dimensão*, de 1951, obra poética mais significativa de Adalgisa Nery, que a questão do tempo se consolida, quando a autora demonstra, por exemplo, uma visão anacrônica de um fato comumente datado como a guerra. *Fronteiras da quarta dimensão* é um título que sugere a preocupação de imprimir a dimensão do tempo – a quarta dimensão – na poesia.

### **Fragmentos da quarta dimensão: *Inquietude e Insensibilidade*<sup>37</sup>**

#### Inquietude

Extinguiu-se o universo (1)  
 A floração que cobria as sombras. (2)  
 Não mais existe a luz positiva no desequilíbrio dos acontecimentos. (3)  
 Um sentimento de aceitação total (4)  
 E a faculdade de suportar a frequência do terror (5)  
 Acompanha o volume crescente do desespero (6)  
 Forçando à destruição (7)  
 A unidade límpida da forma. (8)  
 Existem agora fragmentos de ação (9)  
 Dentro do pensamento traumatizado (10)  
 Pelos culminantes silêncios dos fatos insolúveis (11)  
 E a certeza da soberba inutilidade de recolher para construir (12)  
 Porque o ciclo das causas foi completado (13)

---

<sup>37</sup> Para facilitar a leitura da análise dos poemas de Adalgisa Nery, optei por enumerar os versos ao invés de transcrevê-los a cada exemplo dado. Também decidi removê-los da seção de anexos (na qual se encontravam quando o trabalho foi apresentado para o exame de qualificação) e situá-los antes dos comentários com o mesmo intuito deixar a leitura mais fluente.

Na essência solitária dos sonhos impossíveis. (14)  
 Há pouca esperança na presença da apatia (15)  
 E se a alma tomba esfaqueada de surpresa, (16)  
 Se a vontade rola no vácuo do abandono universal (17)  
 Resta apenas o consolador amortecimento dos sentidos (18)  
 Que transforma a lágrima em lassidão, (19)  
 O grito incomensurável em mudez (20)  
 E a explicação da pergunta em aparente colaboração ao mal. (21)  
 A beleza plácida das faces está afogada (22)  
 Pela humanidade picassiana (23)  
 Que anulou a boca nos desesperados, (24)  
 Triplicou os olhos para as múltiplas visões da morte, (25)  
 Extinguindo o gesto de dádiva da alma das mãos (26)  
 E os ouvidos restam como detalhes sem finalidade (27)  
 Para o mundo convulso (28)  
 Que resume (29)  
 O consumado antes do concebido. (30)

#### Insensibilidade

Os homens levantam os olhos (1)  
 E recolhem o universo (2)  
 Sem se assustarem, (3)  
 A ameaça cósmica não os intranqüiliza (4)  
 Porque outros sofrimentos mais próximos (5)  
 Dobraram seus joelhos (6)  
 E sombrearam suas faces. (7)  
 Não falam (8)  
 Mas na solidão das estradas escuras (9)  
 Assoviam para se comunicarem, (10)  
 E às vezes cantam canções anônimas, (11)  
 Sem história, com restos de vozes mortas, (12)  
 Entristecidas e sujas pela miséria. (13)  
 Desconhecem a memória antiga (14)  
 E por um processo de eliminação (15)  
 Simplificam a busca do Princípio (16)  
 E enforcam os esforços aquisitivos da essência (17)  
 No espaço menor. (18)

Poderíamos tratar dos poemas de *Fronteiras da quarta dimensão* de Adalgisa Nery como contraponto à narrativa autobiográfica de *A imaginária*. No entanto, não se distanciando propriamente de uma “narrativa do eu”, seus poemas difundem uma escrita que parte do particular para o universal, característica também passível de ser relacionada ao testemunho. Como veremos nos poemas de Adalgisa, a poesia, assim como o testemunho, possui a tarefa de lidar com a linguagem em suspensão daqueles que a perderam, torná-la potente em sua negatividade, recuperando as fissuras entre as

“migalhas” da história<sup>38</sup>. Segundo Agamben (2002), a poesia não só teria o poder de dar vida a uma língua morta (e vice-versa) como, de fato, lidaria com o que resta da linguagem quando o sujeito já não é mais possível:

[...] a palavra poética é a que está sempre entre os restos e que pode, portanto, testemunhar. Os poetas - testemunhas - criam a linguagem com o que resta, com o que realmente sobrevive da possibilidade, ou da impossibilidade, da fala. (AGAMBEN, 2002, p. 161).<sup>39</sup>

Esse mesmo sujeito, do qual resta somente a linguagem imanente e anterior à fala, se manifesta na poesia de Adalgisa Nery ora anestesiado, ora tolerando o insuportável. Isso também se dá no romance que será analisado adiante, no qual o sujeito ainda se revela por meio de uma rede de ausências infinitas.

O título da obra, em que se encontra a expressão “quarta dimensão”, faz referências à doutrina essencialista de Ismael Nery, de acordo com a qual o passado deve ser trazido à tona no presente para possibilitar o dinamismo da vida, a evolução do homem (“Abstração do tempo é necessária pelo fato da vida ser dinâmica, isto é, existir o movimento e a evolução” - MENDES, 1935 c, p. 187), pois se tomando consciência dos momentos simultaneamente seria possível diminuir a precariedade da percepção humana e inserir o homem em um todo.

*Insensibilidade e Inquietude* podem ser entendidos como textos que se complementam, pois ambos compartilham a noção circular do tempo e tratam de uma experiência anestesiante que, se no primeiro poema já se mostra concreta, no segundo está em processo: a passagem de um estado de inquietação a um estado de apatia *silenciosa*. Para tratar de como esse movimento é descrito circularmente em *Inquietude* é necessário antes apresentar uma visão geral do poema.

Obedecendo a uma divisão não estabelecida por Adalgisa Nery é possível pensar que o poema parte da constatação de um cataclismo (“Extinguiu-se o universo”, verso 1) no qual luminosidade e cores foram substituídas por instabilidade e trevas (“Extinguiu-se [...] a floração que cobria as sombras”) e as formas do universo e do

<sup>38</sup> Lembremos do poema *Dr. Watson* de Silviano Santiago, de *Crescendo durante a guerra*, cujo fragmento transcrevo a seguir: Os problemas levantados / Pela e durante a Guerra / São tão alimentícios e temporários / Que, ao surpreendê-los posteriormente / Do suculento pão / Ficam apenas as migalhas. / Só a História / Se escreve pelas migalhas. / Literatura é pão e circo.” (SANTIAGO, 1988, p. 109).

<sup>39</sup> “[...] the poetic word is the one that is always situated in the position of a remnant and that can, therefore, bear witness. Poets – witnesses – found language as what remains, as what actually survives the possibility, or impossibility, of speaking.”

corpo se desfizeram (versos 7 e 8). É como se, num primeiro momento, a poeta descrevesse um “estado de exceção”, como “*pressuposição da forma referência jurídica na forma de sua suspensão*” (AGAMBEN, 2004, p. 28 - Destaque do autor.), no qual a norma é suspensa na vigência de um descontrole ou desequilíbrio universal.

Em um segundo momento, demarcado pelo verso 9, se expressa a aflição do eu-lírico que se desdobra em esforços inúteis e esparsos (versos 9 e 11) para resistir à alienação e à violência, apesar do reconhecimento da ausência de caminho (verso 13). Após a descrição das tentativas inúteis, foca-se novamente a transformação em um estágio no qual o espanto e qualquer forma de expressão da dor cessam (versos 9 e 20), substituídos pela indolência e pela aceitação resignadas (verso 18), onde finalmente se instaura a insensibilidade. Nesse segundo momento, percebemos a entrada do eu-lírico, a princípio agitado e questionador, ao estado de degradação máxima, no qual a incapacidade de refletir a respeito dos acontecimentos torna-se um consolo.

Os versos a partir do 22 marcam uma mudança já concluída e introduzem a guerra em referências à percepção tenebrosa da morte (verso 25), ao silêncio (verso 24) diante de um mundo agonizante (versos 28, 29, 30) e como justificativa para a transformação da inquietude em insensibilidade. Dessa forma, finalmente se completa o ciclo, que vai da constatação à total inserção no horror que se comprova. O próprio eu-lírico mostra-se consciente de tal circularidade quando afirma que o “o ciclo das causas foi completado”. A guerra como causa para o terror se mostra, também, em referência à guerra civil espanhola, quando o eu-lírico parece remeter à *Guernica* de Picasso (e aos ataques aéreos à Espanha em 1937), nos versos nos quais alude à “humanidade picassiana” deformada pela violência.

Por outro lado, em *Insensibilidade* a catástrofe universal aparece na forma de uma “ameaça cósmica” que ou sugere a idéia de insignificância do homem diante da imensidão do espaço ou pode traduzir-se em uma sorte de punição divina (ou uma espécie de “juízo final”), já não temido pelo homem que, no entanto, curva-se frente a um pavor que se avizinha (versos 4 e 5). É como se o cataclismo apontado no poema anterior (que reporta à guerra) fosse aqui descrito como o pavor que está realmente próximo do homem. No entanto, há referência a uma divindade neste poema (que não é clara no anterior), que se repete na insinuação da busca do princípio de união universal como meio de recuperar a fragmentação, relativa à doutrina católica de Ismael Nery. Essa procura reflete-se na poesia e nas pinturas de Ismael Ney, na duplicidade sexual, por meio do disfarce feminino do artista em seus auto-retratos. Em *Insensibilidade*, tal

referência se torna mais clara nos versos finais, nos quais se percebe que as tentativas de reconstituir a unidade foram fracassadas quando o homem deu prioridade a confrontos menores e mais próximos (versos 16, 17 e 18).

O testemunho é constituído nos poemas por meio de uma linguagem que resiste ao sujeito, mas que, em *Insensibilidade*, manifesta-se como restos, como estilhaços de vozes anônimas que se propagam em lamento (versos 11, 12 e 13), ou é simplesmente substituída por formas de comunicação mais simplórias (verso 10), próximas da animal. De qualquer maneira, não há fala propriamente dita (verso 8).

Por outro lado, em *Inquietude* as referências à linguagem silenciada são mais claras (versos 20, 24 e 27), tornando evidente a posição do “eu-lírico” como testemunha (no sentido daquele que fornece um *testemunho*). Para compreender o sentido do testemunho, é necessário antes esclarecer a relação deste com a linguagem muda, infante, daqueles sobre quem se fornece o testemunho – a linguagem que é a mesma que se costura entre restos e silêncios nos poemas de Adalgisa Nery.

Agamben vem tratando da existência de uma potência negativa da linguagem, fundamental para compreender a sua teoria do testemunho na medida em que lida com a distinção entre este e o *arquivo*. Em 1978 publica *Infância e história*, obra na qual se encontra o seu famoso *Ensaio sobre a destruição da experiência*. Nesse texto, Agamben realiza uma genealogia da relação entre experiência e linguagem, a partir das considerações benjaminianas sobre a experiência, para chegar à conclusão de que a linguagem está na origem e, como já havia pensado Benjamin, no fim da experiência. Esta linguagem “original” é somente possível na infância do homem, quando este não é ainda um ser falante. Ela é, portanto, anterior ao sujeito que pronuncia:

Ao contrário, a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite. (AGAMBEN, 2005, p. 58).

A linguagem original, que talvez jamais venha a ser pronunciada, consiste em uma potência negativa, na medida em que é possível sem o ato da fala.

Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben novamente discorre a respeito de uma linguagem que consiste no que pode ser potencialmente dito ou, em outras palavras, no



“repertório” do *arquivo*. Agamben retoma este conceito da *Arqueologia do saber* de Foucault, descrevendo-o como o sistema de relações entre o dito e o não-dito, que está suspenso entre a *langue* e a *parole*<sup>40</sup>. Por outro lado, o testemunho prescreve o contato entre o interior e o exterior de uma língua, entre o dito e o *indizível*, a possibilidade e a impossibilidade de discurso. Vale ressaltar que tal possibilidade deve ser considerada *capacidade* ou não de proferir o discurso e não simples probabilidade. Poderíamos pensar, portanto, que enquanto o arquivo se refere a uma linguagem imanente (e talvez *infante*, silenciosa), o testemunho relaciona-se a uma linguagem contingente (e por isso *possível, mas incerta*).

Ora, esses poemas de Adalgisa não tratam exatamente de uma linguagem que existe em sua potência, que é “não dita”, mas da incapacidade de falar. Por isso são mencionadas bocas emudecidas pelo desespero, como as dos seres “picassianos” de *Inquietude* ou dos homens anônimos de *Insensibilidade*. Essa incapacidade da fala ressalta a aporia e a agitação de um mundo condenado e de seres condenados, entregues.

Além disso, os seres absortos de seus poemas perderam a subjetividade com a assinatura que foi suprimida dos lamentos sem história (“canções anônimas”, em *Insensibilidade*), ou com os rostos tornados irreconhecíveis pelo obscurecimento (“sombream suas faces”, em *Insensibilidade*) e pela deformação (“A beleza plácida das faces está afogada”, verso 22 de *Inquietude*) causada pelos acontecimentos. Não podemos nos esquecer que o testemunho tem a ausência do sujeito como fundamental; enquanto no arquivo o sujeito é reduzido a uma função ou a uma posição vazia, *o testemunho é fundado no desaparecimento do sujeito* e não pode existir sem subjetividade, afinal, como nos poemas de Adalgisa Nery, a testemunha deve falar por aqueles que não podem mais falar. O testemunho é, por conseguinte, uma potencialidade que se torna real por meio de uma impotencialidade de discurso, que só pôde manifestar-se a partir de experiências extremas como as do campo de concentração

---

<sup>40</sup> “O arquivo é, portanto, a massa de não-semântico que se inscreve em todo discurso significativo como resultado de sua enunciação; é a margem escura que circunda e limita todo ato concreto do discurso. O arquivo está situado entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o que se declara concluído, e o descuido exagerado do esquecimento, que apenas se preocupa com o que nunca foi dito. Ele é o não dito ou o ‘dizível’ que se inscreve em tudo o que é enunciado; é o fragmento de memória que está sempre esquecido no ato da fala.” (“The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as function of its enunciation; it is the dark margin encircling and limiting every concrete act of speech. Between the obsessive memory of tradition, which knows only what has been said finished, and exaggerated thoughtlessness of oblivion, which cares only for what was never said, the archive is the unsaid or sayable inscribed in everything said by virtue of being enunciated; it is the fragment of memory that is always forgotten in the act of saying.” - AGAMBEN, 2002, p. 144).

que, tornando real a experiência do impossível, rompeu o laço entre subjetivação e dessubjetivação:

Todavia, a relação entre a *langue* e o arquivo exige uma subjetividade, como a que testemunha uma impossibilidade do discurso sempre que este se torna possível. Por essa razão, a subjetividade se manifesta como *testemunha*, como uma potencialidade que se torna real por meio da possibilidade da fala. Esses dois movimentos não podem ser relacionados nem ao sujeito nem à consciência; nem podem ser divididos em duas substâncias incommunicáveis. A intimidade inseparável entre eles é o testemunho. (AGAMBEN, 2002, p. 146).<sup>41</sup>

Em *Neblina*, romance de Adalgisa Nery de 1972, também é possível notar a passagem da personagem principal a um estado de apatia. A protagonista, não nomeada, fica, durante anos, com os sentidos afetados por uma doença desconhecida: enxerga os entes familiares por trás de uma névoa, não demonstra interesse pelos alimentos, possui uma audição aguçada de maneira vertiginosa e perde a capacidade da fala. O livro conta uma história de rejeição e preconceito que, por esse aspecto, lembra *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka. Em ambos os romances é operada uma transformação súbita e inexplicável nos protagonistas, no caso do romance de Kafka, Gregor Samsa acorda, “depois de sonhos intranquilos”, metamorfoseado em um inseto. Tais transformações, que culminam na perda da linguagem, aproximam os dois personagens do estado animal, causa da rejeição familiar. Em *A imaginária*, como veremos na seção seguinte, a sensibilidade da personagem principal é afetada por inúmeros acontecimentos dolorosos que, embora dificultem que Berenice expresse seus sentimentos, não afetam a sua sensibilidade extrema, mas causam a sensação de dilaceramento de seu corpo. Há em comum com *Neblina*, também, as referências ao tempo no qual presente e passados se fundem. Todavia, em *A imaginária* essas questões se mostram relacionadas à escolha do gênero autobiográfico.

---

<sup>41</sup> “But the relation between *langue* and the archive, demands subjectivity as that which, in its very possibility of speech, bears witness to an impossibility of speech. This is why subjectivity appears as *witness*; a potentiality that becomes actual through a possibility of speaking. These two movements cannot be identified either with a subject or with a consciousness; yet that cannot be divided into two incommunicable substances. Their inseparable intimacy is testimony.”

### **Vestindo a máscara: *A imaginária***

*A Imaginária*, como toda autobiografia, é um texto híbrido, no qual história e ficção entrelaçam-se de tal forma que a última contradiz a primeira; no qual a aparente verdade confunde-se com e torna-se fruto da *simulação*. Eis onde reside o seu paradoxo: “pela ruptura, consequência da retirada abrupta do sujeito do solo empírico, que a morte (a escrita) estampa e revela a vida (experiência).” (SANTIAGO, In: MOLLOY, 2003, p. 10). Por essa razão, aquele que *vivo* parecia relatar a sua história, não pode estar presente na escritura senão por meio de uma *máscara*, da lacuna com que se apresenta dentro do texto. Essa lacuna existe, justamente, porque a máscara da autobiografia é textual e porque em todo texto a linguagem é tecida por entre vazios infinitos, por entre ambigüidades; já não se pode representar fidedignamente, senão apresentar as fissuras, as ausências.

É o caráter heterogêneo do relato autobiográfico o que faz com que este possa, além de estabelecer os seus próprios critérios, tornar-se crítico em relação à linguagem, perceber os vazios do texto que aludem à ausência do autor e às referências a uma literatura a-hierárquica, inclassificável, características do texto e não da obra. A duplicidade que está no título do romance de Adalgisa Nery já marca um silêncio dentro do texto, como aconteceria caso o título fosse suprimido e substituído por um espaço em branco.

Jacques Derrida, crítico que permite uma leitura conjunta com Sylvia Molloy, escreveu, em *A disseminação* (1975), acerca dos diversos silêncios e lacunas deixados por Stéphane Mallarmé, propositalmente, em seu projeto de livro, silêncios que se relacionam a um espaço em branco que fala por si próprio e com a linguagem. Uma das lacunas a que Derrida se refere e que colabora com o caráter indecível da obra de Mallarmé é a do título:

*Apoiar, conforme a página, o branco que inaugura a sua ingenuidade, em si, esquecendo-se inclusive do título que falaria alto demais: e, quando se alinhou, em uma fenda, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, indefectivelmente retorna o branco, há um instante gratuito, agora verdadeiro, para concluir que*

*não há nada mais além e autenticar o silêncio.* (MALLARMÉ, In: DERRIDA, 1997, p. 269 - O destaque é do autor.)<sup>42</sup>

Mallarmé suprime o título para criar no texto uma fissura, para ressaltar a sua acefalia. O título, segundo resalta Derrida, é como a cabeça do texto, representa a autoridade daquele que profere a sentença, a verdade do texto.<sup>43</sup> Possui, portanto, uma função hierárquica, mas não somente: o título, suspenso sobre a página, assegura o enquadramento do texto, a sua representação. Por outro lado, quando este é abolido, os sentidos múltiplos da linguagem, antes obscurecidos, se disseminam.

*A Imaginária* é um romance que pode ser lido por meio de suas contradições, como *fato* e como *auto*, como narrativa e afirmação de um “eu”. Se o romance biográfico e a sua versão auto-reflexiva devem se basear em documentos para a sua fundamentação, para comprovar a verdade, a dubiedade de *A Imaginária* já é apresentada pelo título: como uma obra tida como autobiográfica pode receber um título que a caracterize como fantástica, ilusória? Além disso, o romance não mostra qualquer traço de documentação, não parece ter base em cartas ou outro tipo de comprovação histórica, o seu único vínculo com a realidade é a referência inexata a um evento, a Revolução de 1930.

Por sua vez, a qualidade de *auto* é negada a todo instante: no primeiro capítulo, quando a narradora recusa a importância de sua vida (experiência) na história (acontecimento); quando o seu corpo se mostra esfacelado, anestesiado, de impossível unidade; invisível, de reconhecimento improvável por todos a seu redor; híbrido, continente de diversas almas e memórias, ou metamorfoseado em outros seres. A dupla negação, da sua qualidade de *auto* e de *fato*, faz com que *A Imaginária* constitua uma reflexão sobre o gênero autobiográfico e que confesse – e negue – o seu hibridismo a todo o momento. Além disso, é a partir da contestação do *auto* e do *fato* que poderemos discutir as seguintes questões em *A imaginária*: a perda da autoridade do autor; o

<sup>42</sup> “Apoyar, según la página, el blanco que inaugura su ingenuidad, en sí, olvidándose incluso del título que hablaría demasiado alto: y, cuando se alineó, en una grieta, la menor, diseminada, el azar vencido palabra a palabra, indefectiblemente vuelve el blanco, hace un instante gratuito, cierto ahora para concluir que nada más allá y autenticar el silencio.”

<sup>43</sup> “Situando-nos, assim, no lugar que nos interessa: *por um* lado, Mallarmé prescreve a suspensão do título que, como a cabeça, o capital, o sentencioso, fala com a face levantada, fala alto demais, ao mesmo tempo porque aumenta a voz, ensurdecendo o texto seguinte, e porque ocupa a porção superior da página, convertendo esta, assim, no centro eminente, no começo, na ordem, no chefe, no arconte.” (“Metiéndonos así en el rincón que nos interesa: *por una* parte, Mallarmé prescribe suspender el título que, como la cabeza, el capital, lo sentencioso, habla con la frente alta, habla demasiado alto, a la vez porque alza la voz, ensordece el texto consiguiente, y porque ocupa la parte superior de la página, convirtiéndose así la parte superior en el centro eminente, el comienzo, la orden, el jefe, el arconte.” - DERRIDA, 1997, p. 268-269).

reflexo da fragmentação da linguagem na figura humana; a presença de um tempo em que passado e presente são superpostos, em que história e ficção se encontram interligadas. Dessa maneira, inevitavelmente, entram em discussão as relações entre sujeito, verdade e representação.

Jean-Luc Nancy apresenta uma reflexão importante acerca da relação entre o nome e aquele que é nomeado, entre a imagem e a linguagem escrita. Nomear é, para Nancy, assinalar a morte de alguém, designá-lo sem conseguir atingir o significado: “O nome próprio fala sem falar, posto que não significa, mas designa, e aquele a quem designa fica infinitamente por trás de todo significado.” (NANCY, 2006 c, p. 73 - 74).<sup>44</sup> Dada a insuficiência da linguagem, dar nome a alguém é sempre uma tentativa fracassada de representação ou, em outras palavras, consiste em marcar a ausência daquele que pretendemos representar. Desembocamos, portanto, em outro conceito fundamental apresentado por Nancy em *Noli me tangere*, o de representar como “tornar intensa a presença de uma ausência enquanto ausência” (ibid., p. 81).<sup>45</sup>

Derrida ao refletir sobre a importância do branco em Mallarmé em *A disseminação*, não apenas ressalta o caráter bífido da linguagem, como demarca as lacunas do texto. Essas fissuras são as mesmas que podemos encontrar ao longo de *A imaginária* e fazem parte da ambivalência do gênero autobiográfico. A ambivalência, discutida por Derrida também em *Margens da filosofia* e em *A verdade na pintura*, é também a da presença/ausência própria da linguagem, da máscara empregada por Adalgisa Nery que impede que se determine uma verdade pura.

Sylvia Molloy trata dessa “verdade” dúbia nas autobiografias latino-americanas ao enfatizar a distinção feita entre realidade e ficção nesse tipo de relato, da lembrança como meio de se forjar uma personalidade num tempo presente, mesmo quando é expressa a intenção de se resgatar a história com veracidade. Por essa razão, a autora ressalta a importância do presente na escrita autobiográfica que é o momento a partir do qual se recorda e por isso mais relevante do que o próprio passado resgatado. Esse último é recriado para satisfazer à imagem do presente, às exigências da própria imagem daquele que recorda. Sendo assim, como Molloy aponta, a autobiografia passa a ser legitimada como a história, ao invés de ser considerada em seu limiar vacilante entre a esta e a ficção, o que justifica a pouca importância dada à infância por esses relatos.

---

<sup>44</sup> “El nombre propio habla sin hablar, puesto que no significa, pero designa, y aquel a quien designa queda infinitamente por detrás de todo significado.”

<sup>45</sup> “[...] hacer intensa la presencia de una ausencia en tanto que ausencia”

Molloy destaca Sarmiento como autor que tentou legitimar o seu relato pessoal por meio da história. Em obras como *Recuerdos de província* e *Facundo* ou *Civilização e Barbárie*, Sarmiento procura fundamentar-se em documentos (os textos críticos que escreveram sobre ele) para contestá-los, favorecendo a autenticidade do relato de sua vida. Além disso, Sarmiento pretende fazer coincidir as lembranças de sua história pessoal com a história da pátria, dando à memória, mais uma vez, caráter de documento de registro. Dessa forma, marca a distinção entre real e irreal e exclui a possibilidade de apresentar a memória como objeto de reflexão: “em *Recuerdos de província*, Sarmiento amplia seu eu para que abarque os outros, mas absolutamente dirige essa ampliação para cima. O patriotismo e o talento são concebidos em conjunção com um poder social muito real.” (MOLLOY, 2003, p. 246).

Por sua vez, o texto de Sabrina Karpa-Wilson, herdeiro das reflexões sobre a prosopopéia de Molloy, é essencial por oferecer uma retrospectiva histórica do relato autobiográfico no Brasil e por questionar a sua fundamentação histórica, identificando a crise que recai no sujeito nesse tipo de relato. Como Sylvia Molloy destaca, não é possível haver autobiografia sem narrador em crise, razão pela qual decide excluir as crônicas de descobrimento de seu estudo. Essas crônicas surgiram para atender um objetivo específico e por isso seriam apenas superficialmente narrativas autobiográficas.<sup>46</sup>

Podemos mesmo afirmar que, em certo sentido, o texto de Karpa-Wilson complementa o livro de Molloy que foca o relato autobiográfico na América hispânica sem deter-se nos exemplos brasileiros, excluídos por pouca familiaridade lingüística ou pela dificuldade de apresentar uma visão total de um gênero que é diversificado no Brasil.<sup>47</sup>

Em *The forgotten case of Adalgisa Nery* a crítica americana relembra a popularidade da autobiografia no país nas primeiras décadas do século XX, tornada ainda mais significativa na década de 30 pelo movimento modernista. Focada,

---

<sup>46</sup> “O fato de que os livros mencionados tenham sido escritos para um leitor privilegiado [...] que tem poder sobre o escritor e o texto; o fato, também, de que a narrativa de si seja mais um meio de se atingir um objetivo; e o fato, por fim, de que raramente haja uma crise nesta escrita de si (ou um ser em crise), tornam esses textos, em minha opinião, apenas tangencialmente autobiográficos.” (MOLLOY, 2003, p. 16).

<sup>47</sup> “Pelo emprego do termo ‘hispano-americano’ em lugar de ‘latino-americano’, se entenderá que não vou me referir a autobiografias brasileiras, exclusão que talvez surpreenda, dada a rica tradição autobiográfica no Brasil. Precisamente por isto, porque me dou conta de minhas limitações neste campo, preferi deixar este setor da autobiografia latino-americana e concentrar-me na tradição lingüística que conheço melhor.” (ibid., p. 25).

principalmente, em experiências de prisão e tortura e no seu caráter psicológico e político, a autobiografia se estabeleceu no Brasil como uma ocupação eminentemente masculina.<sup>48</sup> A autora, que se deteve sobre a escrita de Graciliano Ramos em *The Ethical Self in Graciliano Ramos's Infância* (2005)<sup>49</sup>, destaca-o como um dos escritores para quem seria possível, na autobiografia, assumir uma autoridade previamente estabelecida para tratar de fatos históricos, como fez em *Memórias do cárcere* (1953) e em *Infância* (1945). Por outro lado, as poucas mulheres que se arriscaram em tentativas autobiográficas receberam pouca atenção da crítica, encontrando outros meios para a escrita auto-referencial, como poemas, crônicas e os romances autobiográficos.

Para Karpa-Wilson, *A imaginária* discorreu acerca do narrador autobiográfico feminino como nenhum outro romance na literatura brasileira, pois esse livro realiza uma meta-crítica da auto-escrita feminina quando a narradora nega a importância de si e da sua própria vida logo nas primeiras páginas. A dupla negação em *A imaginária* instaura a distinção entre ficção e autobiografia e entre protagonista e poder de decisão do autor, desestabilizando a idéia de autoridade autobiográfica. Isso ocorre porque a importância da experiência feminina é negada pela protagonista, mas ainda assim essa experiência é valorizada em detrimento do fato, de propriedade masculina. Por essa razão, o romance funciona, para uma crítica feminista como Karpa-Wilson, como instrumento para se fortalecer a literatura feminina. Nesse sentido, a autora se distingue de Molloy, para quem o gênero dos escritores estudados não recebe maior ênfase.<sup>50</sup>

Abel Barros, por sua vez, trata das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, deixando clara a distinção entre autobiografia e ficção, ao invés de enfatizar o hibridismo da escrita auto-referencial. Como Molloy, identifica a crise da

---

<sup>48</sup> “Curiosamente, a autobiografia no Brasil do século XXI parece ter sido um assunto eminentemente masculino, o que se manifesta no exame das poucas bibliografias no assunto. Com poucas exceções, sendo provavelmente as mais famosas as de Helena Morley e Carolina Maria de Jesus, as mulheres ou optaram por não escrever autobiografias ou não conseguiram com que os editores se interessassem por seus textos.” (“Curiously, autobiography in twentieth-century Brazil seems to have been largely a male affair, or so it would appear from a perusal of the few bibliographies on the subject. With only a few exceptions, the most famous probably being Helena Morley and Carolina Maria de Jesus, women have either opted out of writing their autobiographies or perhaps have not been able to interest publishers in them.” - KARPA-WILSON, 2001, p. 189).

<sup>49</sup> Publicado na *Luso-Brazilian Review*. Vol. 42, number 1, 2005, p. 154-179.

<sup>50</sup> “Não satisfeita com a maneira com que se classificam os textos de mulheres na América hispânica – agrupando-os em categorias anhistóricas como ‘literatura feminina’ ou ‘poesia feminina’, sem levar em conta a cronologia ou os movimentos literários – preferi estudá-las junto com seus colegas varões, para melhor analisar suas diferenças.” (MOLLOY, 2003, p. 26).

autoria, mas em sua análise a desloca para o autor-suposto, Brás Cubas, que tenta transmitir, por meio da assinatura, a propriedade de seu discurso inexato.<sup>51</sup>

Tratando do autor-suposto Abel Barros questiona a distinção que Walter Benjamin estipulou entre romance e narrativa. Para Benjamin, a existência individual se apresentaria em seu aspecto conclusivo no romance, enquanto na narrativa estaria associada a uma experiência coletiva e seria caracterizada por sua abertura. Se o motivo do autor-suposto consiste “*na exposição ficcional do próprio processo de assinatura do autor*” (BAPTISTA, 2003, p. 152), quando ele se manifesta, o autor real transforma-se em ficção, em simulacro, dando ao texto a independência de transmitir uma experiência singular, ainda que fictícia. Já destituídos da autoridade de uma assinatura, os episódios do emplasto, a que Brás Cubas recorreu com o intuito de dar um significado digno de propagação ao seu nome e o delírio, referem-se à impossibilidade de se determinar um sentido único, pois esvaziam qualquer significado por trás do nome próprio:

Não resta nada e não há nada para revelar: o mundo de Brás Cubas é, pois, um mundo sem Deus, e num mundo sem deus é indiferente que a origem se chame Pandora ou Humanitas, porque ambos são *simulacros* de origens para garantir um sentido na ausência radical de uma garantia de sentido: e em ambos passa a mesma força, a mesma vontade de fundamentar um sentido que é “sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa...” (ibid., p. 253)

Em *A imaginária*, o nome próprio é também destituído de seu sentido: quando a narradora afirma ser a sua vida sem importância, o signo Berenice passa a remeter a uma pessoa que recusa a própria representação, mas que, ainda assim, busca difundir-se por meio da linguagem. Essa “irrepresentabilidade” se estende do seu corpo ao das personagens ao seu redor, que não recebendo sequer um nome próprio (Berenice se refere às outras personagens pela posição familiar, como “o meu marido”, ou “a mãe de meu marido”), são, muitas vezes, reveladas por marcas, por ausências. Da mesma forma que, em *A imaginária*, o corpo se dissemina como o texto, quando a legitimidade do romance é recusada, a realidade e a ficção entram em confronto, impelindo-nos a entender o texto e a história como efeito de leitura.

---

<sup>51</sup> “Nesse sentido, o autor suposto é muito simplesmente a *crise do autor*: é o que faz com que afirme que é próprio, mantendo o que tem de mais próprio, o nome próprio, para o poder destinar através dessa forma específica de assinatura, que é o recurso radical do autor suposto – para que se torne rigorosamente impróprio.” (BAPTISTA, 2003, p. 257).



## O corpo imaginado ou a negação do “auto”

A vida em todas as suas manifestações de alegrias e dores é a forma, a encarnação de uma coisa que desconhecemos. Sentimos sempre que essa forma é frágil e incerta, mas há também em nós um receio quase infantil de desaparecer sem deixar um vago traço.

(Adalgisa Nery)

A passagem acima mostra-nos que a escrita autobiográfica surge como meio de substituir o corpo humano que, de vida frágil e incerta, pode desaparecer a qualquer momento. O texto, ausente e fragmentado como o corpo efêmero que substitui, nos faz pensar que a representação não é mais possível nem mesmo por meio da linguagem.

A arte do entre-guerras e do período após a Segunda Guerra, no qual Adalgisa Nery começa a escrever, refletem o fato de que linguagem e corpo parecem ter se desintegrado com as experiências extremas dos conflitos mundiais. É no surrealismo que isso se nota mais claramente. Embora não se pretenda fazer uma análise que compare a obra da escritora com as manifestações artísticas, vale ressaltar esse aspecto em comum entre a sua literatura e essa vanguarda, pois, mais tarde, a crítica pós-estruturalista parte justamente da crise de sentidos que o surrealismo percebe na linguagem. Um teórico como Jean-Luc Nancy, por exemplo, reconhece a ligação entre a crise da representação e os acontecimentos violentos da Segunda Guerra, bem como a relação entre essa crise e as necessidades que motivaram tais acontecimentos.

Adalgisa Nery, que viveu as duas grandes guerras, não poderia estar imune ao efeito desses eventos. A autora publica, durante a Segunda Guerra, o já mencionado livro *A mulher ausente*, no qual encontramos, sugestivamente, um poema que leva o nome do artista surrealista Marx Ernst. Viveu na Europa, ainda, poucos anos antes da Segunda Guerra, podendo presenciar a formação do confronto mundial. Em 1937, ano em que inicia a sua atividade literária, é fundado em Paris o Colégio de Sociologia, do qual fizeram parte Georges Bataille, Roger Caillois e Michel de Leiris. Estes autores valorizavam o caráter acefálico da vanguarda e a impossibilidade de decidir racionalmente um sentido único para a linguagem. Não parece descabido, portanto, ler *A imaginária* a partir de uma crítica que não ignora os efeitos dilacerantes da violência da guerra.

Nesse romance, é tecida uma rede de ausências que parte da falta do narrador autobiográfico – que se nega a todo o momento, que se reveste com a máscara da linguagem – a diversos episódios do romance em que o desaparecimento, a deficiência ou a marca se sobrepõem à representação do corpo em sua completude, no que se refere à presença e à constituição. A filosofia de Jean Luc-Nancy, percorrendo caminhos que se assemelham ao de filósofos como Derrida e Agamben, detecta tal crise em sua oscilação entre a linguagem e a imagem, na fenda que constitui o ponto indecidível entre presença e ausência, toque e distância, vida e morte, texto e imagem.

O romance de Adalgisa mostra-nos que a reprodução do sujeito, impossível na arte do retrato, como nos recorda Nancy, também não pode ser realizada por meio da escrita. Redigido em 1959, esse livro reflete, algumas décadas depois, as incursões do dadaísmo e do surrealismo pelo dilaceramento do corpo humano e da linguagem, como bem podemos ver em obras como *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes. Nesse sentido, poderíamos pensar que o corpo, em *A imaginária*, como a arte e a literatura – passa a ser pensado como montagem e procedimento – mais do que a partir da semelhança com um modelo existente no mundo exterior. Destituído de identidade e de semelhança, o corpo se expõe por meio do sofrimento anestésico e dilacerante, de sua pluralidade, ou do contato em suspensão, que não é senão outra forma de manifestação da ausência.

*A imaginária* é repleto de ausências – a ausência da autora autobiográfica; as diversas ausências demarcadas pela morte, que ronda o enredo (a morte da mãe de narradora, de seu irmão recém-nascido, de sua tia jovem e doente, de seu marido) deixando marcas indeléveis nos lençóis, nas paredes, na memória; ausência de si, de Berenice, nos momentos em que a existência parece insuportável e em que o seu nome perde o sentido.

Essa ausência física torna-se presença por meio da impressão em diversos momentos, da marca por meio da qual se advinha, pela forma da matéria, um corpo que já existiu. É como se, na busca de Berenice por fixar a si e aos outros por meio da escrita (lembramos do receio confessado na epígrafe), o texto operasse com os três sentidos possíveis da palavra “impressão” esclarecidos por Derrida em *Mal de arquivo*. Procurando escapar da idéia de impressão como noção vaga acerca de algo, os corpos deixam uma marca visível, palpável, como a da circuncisão na pele de Freud e se inscrevem, ao mesmo tempo, como marca tipográfica, a escrita sobre o papel, na

tentativa de, por anamnese, recuperar as diversas existências que marcaram a da narradora.

Podemos mencionar ao menos três momentos no romance em que isso acontece, que são passagens em que a morte é exposta pelo relato. A primeira delas é quando Berenice percebe a sombra da mão de sua tia na parede do quarto, em que teria vivido sempre doente e reclusa: “Olhei as janelas escancaradas, medi com os olhos o espaço da sua cama, fixei o olhar na parede em que ela tinha o hábito de descansar uma das suas mãos. Lá estava o sinal da morta. Uma mancha escura na parede forrada com um papel de ramagens claras.” (NERY, 1974, p. 42). Mais além, após a morte da mãe, Berenice procura adivinhar a forma desta por entre os lençóis: “O corpo tomara a forma côncava. As suas carnes ficaram tão planas que acima do nível da cama havia apenas a saliência da cabeça e dos pés.” (ibid., p. 66); pés que, como se não bastasse terem se tornado um dos únicos traços restantes da mãe de Berenice, não são suficientemente significativos para preencherem o sapato comprado para cobri-los. Capítulos adiante, a narradora tenta, ainda, recuperar o marido falecido por entre as roupas deste:

Abri o seu armário de roupas. Os seus ternos, as suas gravatas e as suas camisas deram-me o consentimento para um carinho com intimidade. Esfreguei as mãos nas suas costas, nos seus braços, e agarrei-me ao seu pescoço. Senti o seu corpo dentro daquelas roupas, e ao abraçar-me com as suas camisas foi como se me apoiasse ao seu peito, como um refúgio. (ibid., p.175)

A idéia de impressão, como vemos por essa passagem em que a narradora evoca a presença de seu marido e o conforto que a mesma acarretaria por meio do toque, a partir do momento que se relaciona a uma inscrição na matéria, refere-se à tatilidade, ao contato. Podemos pensar, contudo, esse contato como um contato eternamente em suspensão, pois cada uma dessas marcas é apenas uma presença fugidía.

As mãos, que metonimicamente referem-se à tia de Berenice em *A imaginária*, ocupam o centro, segundo Nancy (2006 c), das pinturas que representam *noli me tangere* – tudo parte delas para a elas retornar – são sinais de uma chegada (de Madalena) e de uma partida (a de Jesus). Além disso, as mãos de Maria Madalena, direcionadas a Jesus, tentam colher algo de sua presença. As mãos deste, por outro lado, se estendem a Maria Madalena em um gesto de notável indecidibilidade: ao mesmo tempo em que a bendiz, a mantém a distância. Nesse sentido, poderíamos pensar que, também aqui, a verdade se encontra suspensa assim como a representação, em uma

espécie de fenda entre toque e distância. E essa verdade, separada da morte e da vida, não pende para nenhuma das duas; não se deixa tocar nem pode ser detida:

Não é que uma delas seja a verdade separando-se das duas, não se deixa reduzir nem a uma, nem a outra. A verdade não se deixa reduzir de forma alguma. Não se deixa tocar nem ser retida. Não se trata de ver *na* escuridão, e portanto ver apesar dela (recurso dialético, recurso religioso): trata-se de abrir os olhos na escuridão e de que estes sejam invadidos por ela, ou melhor, trata-se de sentir o insensível e ser apreendido por ele. (p. 69).<sup>52</sup>

Jesus Cristo, ser divino e, por isso, completo, não pode ser tocado, pois a crença deve substituir a necessidade de constatar a sua existência. Berenice, incompleta e humana, ao mesmo tempo em que recupera o seu marido ao tocar as suas roupas e pode enxergar a forma minguada de sua falecida mãe nos lençóis, manifesta a necessidade de tocar-se, de restabelecer-se por meio do tato. Logo no primeiro capítulo, em que se nega a autora enquanto tal e o livro em sua qualidade de gênero autobiográfico, vemos que Berenice, se não pode afirmar-se em sua posição de quem redige um romance, não pode sequer estabelecer, de fato, a sua posição de personagem dentro da ficção. Como *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, livro que se inicia com o narrador dizendo não sentir o próprio corpo, Berenice, pelo tato, constata a dispersão de seu ser:

As portas do meu ser, lentamente, se abrem e despejam na imobilidade da noite todas as imagens que participaram dos meus erros e dos meus acertos ocasionais. Elas se levantam impiedosas, confabulam, discutem a minha pessoa humana, apalpm as minhas carnes sofridas, fazem perguntas irrespondíveis e depois largam-me desunida de mim mesma. (NERY, 1974, p. 19)

A tatilidade se revela, nessa passagem, pela memória: são as imagens, as lembranças liberadas “pelas portas de seu ser”, que discutem a conjunção de seus membros. Essa necessidade de se constatar que aparece, na maior parte dos momentos, aliada a um senso de integração entre a matéria e o tempo (“É como se todos os instantes em que vivi tivessem deixado uma profunda marca sobre as múltiplas facetas do meu ser.” - *ibid.*, p. 19), está presente, ainda, no momento em que se estabelece o primeiro contato com a recordação (ou seja, no primeiro capítulo) e, mais adiante, em episódios de dor

---

<sup>52</sup> “No es que una sea la verdad separándose de las dos, no se deja reducir ni a una ni a otra. La verdad no se deja reducir de ningún modo. No se deja tocar ni retener. No se trata de ver *en* la tiniebla, y por tanto a pesar de ella (recurso dialético, recurso religioso): se trata de abrir los ojos en la tiniebla y de que éstos sean invadidos por ella, o bien se trata de sentir lo insensible y ser aprehendido por ello.”

intensa como quando narra as perdas de sua mãe, no capítulo IV e de seu marido, no capítulo XI: “Oscilei como árvore espancada, suspendi os braços e abracei-me como naquela noite em que minha mãe teve o seu último filho, quando eu me senti tão completamente só que precisei apertar o meu próprio corpo para acreditar que ele existia.” (ibid., p. 168).

Não podemos deixar de nos remeter, diante de passagens como essa, a poemas da autora como *Insensibilidade e Inquietude*, em que a dor lacera o corpo, tornando-o ora destituído de formas, ora insensível. A sensação de anestesia é, ainda, evidente no *Em liberdade*. Nesse romance, Silviano Santiago reconstrói, seguindo a sugestão da epígrafe de Carpeaux (“Vou construir o meu Graciliano Ramos”), a figura de Graciliano Ramos por meio da linguagem que, ou opera pela justaposição de recortes do diário do autor de *Angústia*, ou pela determinação da narrativa como ficção por Silviano Santiago.

Graciliano, personagem do romance de Silviano, recém saído da prisão, passa por um período de adaptação que engloba a reafirmação de sua existência física e social. Enquanto existência física só pode, de fato, fazer-se presente por meio da palavra. Se em *A imaginária* Berenice diz valer-se da linguagem como instrumento para perdurar na história (pois teria “um receio quase infantil de desaparecer sem deixar um vago traço”) porque a sua forma, além de precíval, é também incerta, Graciliano utiliza-se do mesmo instrumento para manifestar a sua existência física, incerta e dolorida: “Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras.” (SANTIAGO, 1981, p. 27); “Quero que todo o meu eu seja – agora e hoje – apenas um emaranhado pesado, denso e consistente de frases. Elas camuflam um corpo dolorido que não quer pensar nas dores sofridas que castigam os sentidos e a memória.” (ibid., p. 28).

Berenice (personagem de Adalgisa) e Graciliano Ramos (personagem de Silviano) possuem em comum o fato de terem os seus sentidos afetados por situações de dor extrema, como a da perda de entes queridos e a da opressão social, no caso da narradora de *A imaginária*, ou a tortura física e humilhação da prisão, no caso de Graciliano Ramos. Além da reconstituição por meio da palavra, tais personagens poderiam reivindicar o tato, o contato, para conferir ao corpo a sensação de completude tornada ainda mais improvável pela vivência das duas grandes guerras mundiais.

O dadaísmo, vanguarda que vivenciou a primeira grande guerra, criticou ironicamente o utilitarismo, reproduzindo a fragmentação dos corpos e da consciência por meio de colagens e censurou o estatuto que a arte passou a ocupar diante da

renovação técnica. Posteriormente, o surrealismo oscilou entre fornecer uma resposta pela manifestação política (no *Segundo manifesto* e no Congresso Internacional de Escritores) ou por meio de refutações artísticas, esmerando-se por retratar a fragmentação que já atendia à concepção do corpo humano.

Eliane Robert Moraes (2002) investiga a fragmentação das figuras humanas representadas, principalmente, pelo surrealismo, de onde resultam o corpo de mulher desmontável da pintura de Dali (sem título, de 1942), as enghocas como o *Grande vidro* ou *La Mariée*, de Marcel Duchamp e as bonecas desarticuladas de Hans Bellmer, que demonstrariam a afinidade profunda entre o mecânico e o orgânico.<sup>53</sup> Essas transformações da figura humana relacionam-se, segundo Eliane Robert Moraes, à concepção batailleana de que as metamorfoses permitiriam ao ser a projetar-se para fora de si, retornando à sua condição primitiva de animal e de coisa:

Os diversos avatares por que passam os corpos humanos – das mutilações físicas aos estados de bestialidade —, ou suas extensões imaginárias das máscaras aos monstros —, precipitam o antropomorfismo ao grande jogo das metamorfoses. No limite desse processo de decomposição, a figura humana é reduzida por completo ao estado de coisa; no limite desse irreversível processo de desantropomorfização, reitera-se a imagem do homem como uma “engrenagem do nada”. (MORAES, 2002, p. 135).

O estudo de Eliane Robert Moraes, bem como o ensaio *Estética e anestésica* de Susan Buck-Morss, comentam a existência do mito da virilidade e da autogênese (sem a participação, portanto, da figura feminina) como estratégia encontrada pelo fascismo para dar ilusão de completude e de auto-suficiência ao homem moderno, ao mesmo tempo em que o submetia, passivamente, ao controle do Estado. Nesse ensaio, Buck-Morss ressalta as considerações de Walter Benjamin acerca das mudanças na percepção causadas pelo emprego da aparelhagem técnica na arte. Realizando uma breve genealogia do sentido da palavra estética, a autora percebe que esse vocábulo designa originalmente a tatilidade reivindicada por Benjamin (*Aistitikos*), que também pode se

---

<sup>53</sup> “Esses desenhos – buscando capturar a vertigem mecânica dos movimentos da bailarina artificial do escritor [Kleist, autor de *Marionettes*, para o qual Bellmer estaria fazendo essas ilustrações] por meio da multiplicação de seus membros – remetem ao princípio de reversibilidade das primeiras bonecas inventadas pelo artista, insistindo na idéia de uma afinidade profunda entre o mecânico e o orgânico.” (MORAES, 2002, p. 136).

expandir para outros sentidos do corpo (*Aistisis*).<sup>54</sup> Contudo, o sistema sinestético (a que pertenceria originalmente o campo da estética) teria se alienado graças à experiência traumática da guerra e à estetização da política pelo fascismo. Como contraponto ao corpo inerte do fascismo surgiu a figura do corpo viril e saudável, como um mecanismo perfeito capaz de funcionar dentro do todo, ou do feixe que representa o fascismo e de manter as massas anestesiadas.<sup>55</sup>

Jean-Luc Nancy refere-se à busca nazista pela completude em *A representação proibida*. Essa obra assemelha-se em muitos pontos à discussão trazida por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*, pois ambas trabalham com a dificuldade de se estabelecer um depoimento ou uma visão fiel dos acontecimentos atroz dos campos de concentração. No entanto, enquanto Agamben vê o *muselmann* como a mais autêntica testemunha, pois teria vivenciado, de fato, a violência anestesiante dos campos de concentração até o seu limite, Nancy crê ser esse o típico representante pois, como o narrador do relato autobiográfico, “expõe a sua morte em sua própria vida extenuada” (NANCY, 2006 a, p. 60).<sup>56</sup>

Nancy esclarece no prefácio de *A representação proibida* que o aniquilamento dos judeus parte do intuito nazista de formar uma representação *a posteriori*. O povo judeu, por possuir uma identidade pré-determinada, impossibilitava a construção da “identidade única” e segura buscada pelo nazismo. Como Nancy destaca, para que o anti-semitismo se constituísse foi necessário que antes se considerasse a igualdade como normatividade ou normalidade. Por sua vez, “ser semelhante” tornou-se um problema moderno a partir do momento em que a identidade passou a ser um *conceito*:

Ser idêntico - a si mesmo, ao próprio princípio de alguém como si próprio - é um problema moderno e talvez seja o problema dos modernos por excelência. É um problema a partir do momento em que a identidade é pensada ao mesmo tempo como universal e como um projeto. Não é, portanto, singular, nem está dada. Quando é singular e está dada, não é um problema, apenas quando se torna um conceito

---

<sup>54</sup> “*Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é ‘perceptivo através do tato’ (*perceptive by feeling*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – natureza corpórea, material.” (BUCK-MORSS, 1995, p.13).

<sup>55</sup> “Ora, se o fascismo reduz o corpo a um mecanismo móvel, vislumbrando ‘em suas articulações as diferentes peças desse mecanismo, e na carne o simples revestimento de um esqueleto’, segundo a justa observação de Horkheimer e Adorno, não se pode esquecer que essa redução tem como contrapartida a exaltação do ideal físico de virilidade, saúde e pureza racial que está na base de sua ideologia.” (ibid., p. 143).

<sup>56</sup> “[...] expone su muerte en su misma vida extenuada”.

distinto. A universalidade pode ser, então, uma ação, um pensamento e uma palavra expressas por um singular. (NANCY, 2006 b, p.13).<sup>57</sup>

A personagem Berenice, senão de identidade corrosiva, como o povo judeu, é constantemente destituída de sua identidade. Berenice, narradora e Adalgisa Nery, autora, não mais se referem reciprocamente por meio da semelhança. Se a primeira se perde em mutilações e multiplicações, esta se dilui na ficção; ambas se constituem, portanto, pela própria literatura em processo, na linguagem.

Para Nancy (2006 a), o retrato é autônomo e por isso deve ser analisado tendo a si próprio como parâmetro. Sendo assim, embora o retrato esteja em constante conexão com o outro externo, para este não importa a semelhança com aquele que é representado, pois a identidade se encontra na própria figura. Quando passamos a pensar o retrato como arte, portanto, a representação de alguém se torna menos importante do que o procedimento empregado. A idéia do retrato como procedimento (assim como da literatura como processo) nos faria pensar que, de fato, a pintura não é outra coisa senão a idéia – idéia que não existe anteriormente à pintura, mas que é executada por ela:

Mas isso mesmo, digamos, a presença íntima em questão, não se define e não se apresenta ao pintor como uma imagem em um espelho, como um modelo saído do ateliê: não é um modelo; é, por assim dizer, uma Idéia, mas essa Idéia não é senão a da própria pintura. Ela não antecede a pintura: é a pintura que a executa. A 'Idéia' da arte é sempre a própria arte, e sempre diferente. (2006 a., p. 44).<sup>58</sup>

Assim também o romance nos mostra a narradora se fazendo presente apenas em sua impossibilidade de ser figura completa, procurando o caminho único de manifestar-se textualmente. Desconexa daquela a quem deveria remeter no mundo exterior – Adalgisa Nery – Berenice se desfaz e se reconstitui no texto: ora perdendo a sua força física e sua forma exterior, razão para revelar-se como lembrança e escritura, ora se multiplicando: “Às vezes, me vem uma larga fadiga, a curiosidade arrefece, os meus

---

<sup>57</sup> “Ser idéntico – a uno mismo, a la propia procedencia de uno como uno – es un problema moderno, quizás el problema por excelencia de los modernos. Es un problema a partir del momento en que la identidad se piensa a la vez como universal y como un proyecto. No es entonces singular, ni está dada. Cuando es singular y está dada, no es un problema, apenas si es un concepto notable. La universalidad puede ser entonces una acción, un pensamiento y una palabra expresados por un singular.”

<sup>58</sup> “Pero esto mismo, digamos la presencia íntima en cuestión, no se define y no se da ante el pintor como una imagen en un espejo, como un modelo tomado en taller: no es un modelo; es, por decirlo así, una Idea, pero esta Idea no es otra que la de la pintura misma. Ella no preexiste a la pintura: la pintura es quien la ejecuta. La 'Idea' del arte es siempre el arte mismo, y cada vez diferente.”



músculos se negam a viver, e apesar de manter os olhos abertos, eu não distingo nem as cores nem as formas.” (NERY, 1974, p.71).

O sujeito, que por vezes se manifesta de corpo ausente e, por isso, reivindica o tato, mostra-se também, muitas vezes, fragmentado, multiplicado, dando mais uma razão para que a completude do ser se torne impossível. Um exemplo da pluralidade da personagem interessante de ser mencionado está no episódio em que é narrada a visita da senhora insana, amiga da avó da protagonista, que anuncia a chegada de outra alma que, junto à sua alma original, ocuparia o corpo da menina Berenice:

Um tipo interessante era o de uma velha soturna, que freqüentava a nossa casa. Para mim ela simbolizava o demônio. Lembro-me que todas as noites chegava para conversar. Só ela falava. O assunto entretanto versava sobre coisas tenebrosas e lendas cheias de mistérios. [...]

Uma noite, como sempre, chegou. [...] Ela passou a sua mão de múmia sobre a minha cabeça e, com os dedos secos, modelou vagarosamente o meu rosto e disse:

– É igual a ela.

– A quem? – perguntei.

– A uma pessoa que deve partir para nunca mais voltar à terra. Sei que isso não levará muito tempo e, quando ela sair do corpo, você herdará sua alma porque a sua semelhança com ela é tão completa que ninguém mais poderá usar o seu espírito senão você. [...]

– Ninguém a viu. Só eu e ela – e apontou para mim – só as crianças podem ver o que eu vejo. [...] É necessário preparar-se para a responsabilidade dessa outra alma que vai morar conjuntamente com a outra que você já possui. (ibid., p. 42-44).

Esse episódio, que se repete em *Os sábios*, de *22 contos menos 1*, é o que determinaria, segundo a narradora, a sensação de que possuiria almas múltiplas, a que se refere em diversos momentos de *A imaginária*. A repetição acontece, contudo, com diferimento, visto que o fato ocorre, no conto, com uma personagem masculina e que é questionado, sendo atribuído ao acontecimento o caráter de engano, de uma possível deturpação da memória.

Sabe-se que a doutrina católica de Ismael Nery pregava um ser plural – constituído de si e do outro, do corpo e do espírito – , que deveria abstrair-se do tempo e do espaço para a compreensão de sua realidade. Sendo o homem percebido pela totalidade de seus momentos, como almejava a doutrina, seria possível diminuir a fragmentariedade de sua percepção e, assim, a sua experiência se aproximaria da experiência da humanidade. O essencialismo, bem como o surrealismo e o dadaísmo, possui como intuito a crítica ao utilitarismo científico, quando este se torna distante da

vida do homem. Para a doutrina de Ismael Nery, a vida deveria ser dinâmica, um movimento contínuo dentro do campo do conhecimento já completamente explorado, da experiência concluída, rumo ao equilíbrio entre o corpo e a matéria; somente quando tal equilíbrio fosse atingido, seria possível ao homem a felicidade.<sup>59</sup>

Em diversos poemas de Ismael Nery percebemos a pluralidade se desdobrando em duplicidade, em oscilações que beiram a indefinição do sexo do poeta ou que confundem a sua existência com a de uma divindade, o “ente dos entes”. Essa pluralidade permeia a necessidade de imanência entre o ser, o mundo e os outros seres. Para o essencialismo, seria como se cada indivíduo, perdido em sua fragmentação infinita, buscasse alguma forma de unidade, seja com uma entidade superior ou com um ser complementar. Por essa razão, em poemas como *Eu*, em que o poeta se vê como fundador de uma unidade eterna (“Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas”, NERY, 1935, p. 181), ou em *Ismaela*, o ser masculino confunde-se com o outro, feminino, por meio de uma transfiguração semelhante à que há nos retratos feitos por Ismael de sua esposa Adalgisa, em que pinta a face desta à sua semelhança:

A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo.  
Dá a todos o que eu nunca de mulher alguma recebi.  
Se eu não soubesse que sou também o seu castigo  
Há muito tempo que seria fraticida ou suicida. (ibid., p. 94)

Na *Teoria da religião* de Georges Bataille o homem aproxima-se, igualmente, de uma divindade, como o “ente dos entes” do essencialismo e da animalidade, antes negada pela razão. Nessa obra, Bataille discute uma série de questões relacionadas às culturas primitivas, tais como o sacrifício e a festa, nos quais o sagrado se aproximava do profano, até a elaboração de um mundo cristão, estruturado sobre o desenvolvimento industrial e o dispêndio econômico representado pela guerra. Se em *O erotismo* Georges Bataille discute as mesmas questões associadas à atividade erótica humana, em *Teoria* aniquila a hierarquia entre o homem e a divindade, bem como entre este e as coisas e os animais. O homem teria a sua relação íntima e contínua com o mundo, tal qual almejada pelo essencialismo, abalada pela individualidade de um ser superior, de uma potência

---

<sup>59</sup> “Qualquer idéia de inutilidade nos repugna, sobretudo hoje, em que descobrimos que podemos usar toda a ciência acumulada pelos homens de outras épocas, com a seleção inconsciente de um sistema de vida para fundarmos o domínio da pura consciência e da razão, pois já podemos dizer que o campo experimental da vida foi todo explorado. Se estudarmos a vida de um homem, veremos que toda a parcela de adiantamento moral foi conseguida em período em que ele conseguiu harmonia entre sua vida e a vida exterior, produzindo isto a sensação da felicidade.” (MENDES, 1935 c, p. 188).

criadora e individualizada, que impediria o homem de fazer parte da imanência absoluta, na qual estaria no mundo como “a água no interior das águas”.<sup>60</sup> O ser supremo seria tão descontínuo quanto os outros seres, mas poderia equilibrar-se ao homem por meio da linguagem:

Por definição, o “Ser supremo” tem a dignidade dominante. Mas todos são de uma mesma espécie, em que a imanência e a personalidade se misturam, todos podem ser divinos e dotados de uma potência operatória, todos podem falar a linguagem do homem. Assim eles se alinham essencialmente, apesar de tudo, em pé de igualdade. (ibid., p. 31).

Com essa obra Bataille critica, assim como o fez no verbete publicado na revista *Documents*, o materialismo como idealizador da superioridade da matéria sobre o espírito, da supervalorização do corpo humano na qualidade de substância inerte. Dessa maneira, ainda que a espiritualidade seja abolida, o materialismo repete concepções religiosas que entendem o homem como cópia imperfeita de uma divindade. Para esse autor, muitos materialistas teriam “situado a matéria morta no ápice de uma hierarquia convencional de fatos diferentes, sem que percebessem que dessa maneira cediam à obsessão de uma forma *ideal* da matéria, de uma forma que se aproximava mais que nenhuma outra do que a matéria *deveria ser*. (BATAILLE, 1969, p. 147).<sup>61</sup> Por essa razão, os textos de Bataille defendem o informe, a valorização do corpo como matéria viva e passível de transformação, distante, portanto, do plano da utilidade e dos instrumentos; o corpo profanado e, por isso, mais próximo da imanência absoluta e a-hierárquica.

Berenice reconhece a hierarquia na qual Deus, o “ente superior” essencialista ou o “Ser supremo” batailleano, estaria no topo, mas procura superá-la destituindo-se de suas próprias formas: “Estou em ligação com uma parcela daquilo que não tem forma, nem tempo, nem espaço. [...] Penetrando inteiramente nessa comunicação, desenvolvo o meu conhecimento, a minha consciência, isto é, os meus sofrimentos. Ligando-me a Deus, ligo-me ao infinito e ao ilimitado.” (NERY, 1974, p. 23). Essa ligação só é

---

<sup>60</sup> “[...] a posição, no interior do mundo, de um ‘Ser supremo’, distinto e limitado como uma coisa é de início um empobrecimento. Há, sem dúvida, na invenção de um ‘Ser supremo’, vontade de definir um valor maior que qualquer outro. Mas esse desejo de acrescentar tem como consequência uma diminuição.” (BATAILLE, 1993, p. 31).

<sup>61</sup> “[...] situado la materia muerta en cima de una jerarquía convencional de hechos de diverso orden, sin percibir que de esa manera cedían a la obsesión de una forma *ideal* de la materia, de una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *debiera ser*.”

possível porque Berenice reconhece a fragilidade de si enquanto matéria, porque se descobre um fragmento no sentido corporal, mas também um fragmento no tempo. Por essa razão, imprime no seu corpo a sua experiência, todos os instantes vividos que se mostram, contudo, inexatos, em oposição ao acontecimento, ao fato. E quando o leitor atinge o final do romance e procura, apesar das negativas da narradora, perceber o sentido de uma vida, interrompida pelo narrador que dá um ponto final ao relato, Berenice retorna à recusa inicial. Dessa forma, a sua memória encerra um ciclo, mas abre-se à interpretação:

Fosse eu menos abalada, não vivesse continuamente sob o cáustico das descrenças e análises, não estivesse eu convicta da falta de importância da minha vida, tentaria iniciar a minha biografia. Não para mostrar o valor individual, mas para contar o que a vida produz e a sensibilidade recolhe. A pessoa é apenas um número no infinito. Vale pelo que a vida constrói e nunca pelo que construiu na vida. (ibid., p. 197).

### **A história como inscrição ou a negação do fato**

Não poderia descrever toda a minha vida, a começar pela infância, porque então estaria tentando fazer autobiografia. E não é esse o meu intuito. Quero justamente fugir a essa idéia, pois acabei de declarar que me sinto na equação dum limitado espaço de tempo, uma experiência e não um acontecimento. A experiência não traz sentido do definitivo. É sujeita a muitas alterações para melhor ou para pior, no limite de um tempo mais longo ou mais curto. O acontecimento é tudo que tem como base o definitivo dentro do eterno.

(Adalgisa Nery)

O romance de Adalgisa Nery, assim como se encerra com uma negativa, inicia-se com uma semelhante: a da importância de sua vida, entendida como experiência, em oposição ao fato, ao acontecimento. Ambas as recusas proferidas pela narradora, a do *auto* e a do *fato*, fazem-nos pensar que, se o corpo pode ser “imaginado” e desfeito, se o sujeito já não é apenas forma, é porque nele o tempo se instaura como uma dimensão provável. Em *A imaginária*, portanto, o tempo já não entendido como história: assim como o corpo, torna-se efeito de ficção.

Só será possível pensar a história como ficção se abandonarmos a necessidade de formulação de um conceito de origem cronológica e substituímos a possibilidade da história por uma “unidade diferença”, um ponto de coincidência entre sincronia e diacronia que se encontra na linguagem. A partir dessa idéia de experiência e do tempo como a-historicidade é que Agamben retoma a teoria de Walter Benjamin acerca do enfraquecimento da experiência em *Infância e história* e que Derrida, em *A escritura e a diferença*, reflete acerca da linguagem como força, como eterno movimento que transporta a linguagem da história para a simultaneidade de planos e de momentos. É somente assim que os sentidos podem ser produzidos: pelo confronto, pela justaposição.

Para Benjamin (1994), o homem moderno teria sofrido uma perda de experiências comunicáveis graças ao choque causado pela violência da guerra de trincheiras, pelo excesso de imagens propagadas pela tela de cinema ou de informações noticiadas pelos jornais. Refletindo acerca da relação da experiência com a incomunicabilidade e com a perda de autoridade do narrador, sujeito do relato (reflexão que Benjamin desenvolve com maior afinco em *O narrador*), Agamben realiza uma genealogia da relação entre experiência e conhecimento, sujeito transcendental e sujeito empírico, para por fim concluir que não é possível pensar a experiência sem a linguagem. Perceber a origem da experiência como representada pela infância – limiar entre língua e discurso/fala, semiótico e semântico – é, para Agamben, a única maneira de permitir a historicidade: produzindo descontinuidade – brecha entre a pura língua anistórica e o homem falante:

O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância deve manter-se em viagem. (AGAMBEN, 2005, p. 65).

Em *A imaginária*, o tempo também se produz em descontinuidades, pois acompanha o caráter fracionado da forma, algumas vezes por meio da justaposição dos instantes na figura múltipla da narradora, outras no confronto entre tempo passado e presente resultante da representação do corpo por meio de marcas. A reunião de todos os momentos vividos, da experiência, também se dá na forma de sinal em Berenice,

causando diferimento em suas lembranças e transformações no seu corpo: “Às vezes, o pensamento me vem, como agora. É como se todos os instantes em que vivi tivessem deixado uma profunda marca sobre as múltiplas facetas do meu ser.” (NERY, 1974, p. 19). A quarta dimensão se manifesta, portanto, na forma de pensamento puro, recolhido pela narradora e transformado em linguagem, que consiste na maneira pela qual Berenice inscreve-se no tempo, torna-se traço, escritura.

Em Agamben, a experiência encontra-se intrinsecamente associada à linguagem que, no que o autor denomina infância do homem, é a linguagem muda. A essa linguagem ainda não pronunciada é *possível existir sem que já esteja sendo*. Nesse sentido, a reflexão sobre a infância como limiar entre o silêncio e a fala, de 1978, ecoa nas considerações posteriores de Agamben acerca da separação entre *potência* e *ato* proposta por Aristóteles na *Metafísica*. Na leitura atenta de Aristóteles que realiza em *Homo sacer*, Agamben percebe a existência de um componente negativo na potência, a *adynamía* que, somente quando renunciado, permite que a potência resulte efetivamente em ato.<sup>62</sup> Caso esse componente negativo passasse despercebido, a potência pareceria inerente ao ato (a potência como *dynamía*); mas, na leitura de Agamben, esta existe independentemente do ato e pode jamais torná-lo possível.<sup>63</sup>

Derrida (2005) também reflete a respeito do ato, mas não a partir da fala e sim como um impulso que permitiria a manifestação da leitura e da escritura. O ato existe, em Derrida, com relação ao processo criativo pelo qual Jean Rousset demonstrou interesse em *Forma e significação*. Esse processo consiste na manifestação do “invisível interior” ou na força propulsora da literatura:

Para apreender de mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso portanto virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra. Esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um

<sup>62</sup> “As últimas três palavras da definição [...] não significam, segundo a leitura comum que torna a definição de todo trivial, ‘nada existirá de impossível’ (ou seja: é possível o que não é impossível); mormente elas sancionam a condição em que a potência, que pode tanto ser como não ser, pode realizar-se. O potente pode passar ao ato somente no ponto em que depõe a sua potência de não ser (a sua *adynamía*). Esta deposição da impotência não significa a sua destruição, mas é, ao contrário, a sua realização, o voltar-se da potência sobre si mesma para doar-se a si mesma.” (AGAMBEN, 2004, p. 53).

<sup>63</sup> “O que ele [Aristóteles] se propõe a pensar no livro *Theta* da *Metafísica* não é, em outras palavras, a potência como mera possibilidade lógica, mas os modos efetivos de sua existência. Por isso, para que, digamos, a potência não esvaneça a cada vez imediatamente no ato, mas tenha uma consistência própria, é preciso que ela possa até mesmo *não* passar ao ato, que seja constitutivamente *potência de não* (fazer ou ser), ou, como Aristóteles diz, que ela seja também impotência (*adynamía*).” (ibid., p. 52).

caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente, mas apenas indicá-la por uma metáfora. (DERRIDA, 2005, p. 19).

O interesse pelo “invisível interior” é o que faria, justamente, com que Jean Rousset se distanciasse de uma vertente do estruturalismo exclusivamente preocupada com a forma e do parentesco da crítica estruturalista com a fenomenologia. Embora a expressão do interior, da “imaginação criativa”, pudesse ser confundida com a intenção do autor, Derrida percorre um movimento que demonstra que esse visível interior se refere a uma ausência pura. Essa ausência, que se relaciona ao autor ou a um sentido teológico, significa a negação da escrita como manifestação da verdade da palavra divina: “Só a ausência pura – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode *inspirar*, ou por outras palavras *trabalhar*, e depois fazer trabalhar.” (ibid., p. 20). “Fazer trabalhar” é tornar possível a leitura, o que nos faz pensar que o “invisível interior”, referindo-se também a um outro, a um possível leitor, consiste em uma intencionalidade que não é exatamente “in”, relacionada à intimidade de um “eu”, mas “tencionalidade”, tensão ou força. Essa tensão é o que permite, finalmente, o movimento da leitura e da escritura.

Derrida considera a escritura, portanto, não a expressão de uma idéia previamente determinada, segundo a concepção estética de Kant, mas a revelação de um ser finito em contato com outro e em contato com a própria linguagem. Dessa maneira, a subjetividade, como o sentido, se dá apenas na própria escrita e produz-se por meio da justaposição, da diferença. Sendo assim, escrever é sempre estabelecer contato, como em Nancy, ou inscrever-se e revelar-se, nas palavras de Derrida, como a máscara que molda a face do autor autobiográfico, como o inseto fixo no âmbar que, embora finito, retorna infinitamente. Por essa razão, Derrida define a escritura como: “a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça.” (ibid., p. 52).

Lembremos, uma vez mais, do desejo de Berenice transformar-se em escritura para permitir à sua “forma frágil e incerta” alguma espécie de vestígio. A essa passagem, citada como epígrafe na seção anterior, é possível justapor a seguinte, em que Friedrich Nietzsche recorre à metáfora do inseto para tratar da relação do eterno retorno com a interpretação:

Se considerarmos que toda ação de um homem, não apenas um livro, de alguma maneira vai ocasionar outras ações, decisões e pensamentos, que tudo o que ocorre se liga indissolúvelmente ao que vai ocorrer, percebemos a verdadeira *imortalidade*, que é a do movimento: o que uma vez se moveu está encerrado e eternizado na cadeia total do que existe, como um inseto no âmbar. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 129).

Esse fragmento de *Humano, demasiado humano* faz parte do aforismo denominado *O livro quase tornado gente*, excerto que trata da independência entre autor e obra – do livro vivo, personificado, possibilitando ao leitor novas “ações e pensamentos”, ou novos meios de interpretação. O livro, tornando-se “gente”, deixa de ser obra para transformar-se em texto e já não pode prender-se à sua origem, seja no que se refere ao escritor que o redigiu ou a um cânone literário a que se relaciona. Aquele que abandona o seu livro ao deleite e aos devaneios do leitor pode, contudo, encontrar a eternidade de seu pensamento no andamento infinito da leitura.

O texto de Derrida parte da surpresa estruturalista diante da historicidade e da linguagem como origem da história,<sup>64</sup> motivo pelo qual o autor recorre a uma noção de escritura anterior ao “querer escrever”, à potência de escrever como reconhecimento da linguagem pura, como ruptura com a história empírica. Essa ruptura é a mesma que Agamben (2005) reconhece nos ensaios de Montaigne. Para Agamben, Montaigne desvinculou a noção de experiência da de experimento ao distanciá-la dos acontecimentos pessoais e aproximá-la de uma experiência do limite<sup>65</sup>. Berenice percorre o mesmo caminho, abolindo a historicidade linear em favor da simultaneidade, por meio da inscrição do tempo histórico na sua experiência. Essa característica permite ler *A imaginária* relacionada a algumas das considerações de Nietzsche sobre a história,

---

<sup>64</sup> “A atitude estruturalista e a nossa postura hoje perante a linguagem ou na linguagem não são unicamente momentos da história. Antes espanto pela linguagem como origem da história. Pela própria historicidade. É também, perante a possibilidade da palavra, e sempre já dentro dela, a repetição finalmente confessada, finalmente alargada às dimensões da cultura mundial, de uma surpresa sem medida comum com qualquer outra e com a qual se agitou aquilo que se costuma denominar pensamento ocidental”. (DERRIDA, 2005, p. 13).

<sup>65</sup> Após Montaigne e com o advento da psicanálise, contudo, essa experiência do limite, da morte, se desvincula totalmente do sujeito, e passa a se manifestar na passagem para o outro: “[...] Todavia, a psicanálise mostra-nos precisamente que as experiências mais importantes são aquelas que não pertencem ao sujeito, mas a ‘aquilo’ (*Es*). ‘Aquilo’ não é, porém, como na queda de Montaigne, a morte, pois agora o limite da experiência se inverteu: não se encontra mais em direção à morte, mas também na passagem da primeira à terceira pessoa, devemos decifrar os caracteres de uma nova experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 51).



filósofo retomado por Derrida direta e indiretamente em diversas passagens de *Força e significação* (In: DERRIDA, 2005).

A descontinuidade temporal revela-se no romance por meio da experiência. Sendo esta apenas o breve relato de uma vida, não poderia ocupar um lugar significativo dentro da história. Para Berenice, este seria o lugar do fato, do acontecimento, que consiste em um marco dentro da narrativa histórica: “O acontecimento é tudo que tem como base o definitivo dentro do eterno.”. Todavia, a experiência de Berenice, que é em uma ficção sobre a vida de Adalgisa Nery, incorpora um acontecimento histórico, a Revolução de 30. Unido à narrativa pessoal de Berenice, o acontecimento justapõe a história linear da qual o fato faz parte à circularidade proposta pelo romance, à simultaneidade do relato auto-referencial. Apesar das ressalvas feitas pela narradora no início do livro, experiência e acontecimento não assumem, nesse momento, valores diferentes: ambos se interpenetram fazendo parte do projeto de inscrição que motiva o livro.

No capítulo VII, o movimento revolucionário mostra-se simultâneo ao nascimento do primeiro filho de Berenice e às crises familiares provocadas pela loucura de sua sogra e da tia de seu marido. Embora acontecimento, aparece por meio de referência pouco rigorosa ao evento: “Nessa época os jornais noticiavam um movimento revolucionário no país. Muitos se interessavam pelo acontecimento como novidade e poucos como necessidade.” (NERY, 1974, p. 123). Como vemos, Berenice aproxima-se do evento por meio de relatos jornalísticos ou dos próprios manifestantes, com os quais demonstra desacordo. Para ela, as pessoas envolvidas se diziam movidas em prol de uma coletividade que desconheciam, imbuídas de instinto revolucionário por razões que, igualmente, ignoravam. A opressão que a narradora considera real não é a das ruas, para a qual não poderia encontrar justificativa plausível, mas a sofrida dentro de casa, cotidianamente, com os conflitos familiares, que pode distinguir sem dificuldade:

A minha opressão estava dentro de casa, a minha liberdade de viver normalmente estava retirada há muitos anos, por um grupo de pessoas, e eu não definia qual era o meu carrasco. Achei tão pueris os argumentos daquele homem da rua, que passei a ver unicamente ridículo nas manifestações de entusiasmo coletivo. Daquela liberdade especificada eu não era privada, nenhuma figura especial do governo coagia a minha forma de viver, e nas autoridades eu não distinguia o meu algoz. (ibid., p. 124).

Quando a narradora transporta o acontecimento histórico para a narrativa pessoal, além de aproximá-lo da ficção, julga o excesso de história sobre o qual Nietzsche nos alerta na segunda de suas *Considerações intempestivas*. Isso ocorre porque Berenice não critica o movimento revolucionário por este estar alheio ao seu sofrimento, mas porque nele os homens se encontram cegamente atados, sem consciência do laço de injustiça que os une, da mesma forma que, juntos, formam as massas sufocadas pelo poder do governo: “Anunciaram que a massa estava oprimida e nem sequer o indivíduo, separadamente, verificou se o atingia, ou ao seu vizinho, ou imaginava as causas da opressão do país.” (ibid., p. 125). A participação da massa na história se dá, portanto, destituída de sua razão individual e coletiva e, por isso, a história parece perder o sentido de sua aplicação. Este seria, de acordo com Nietzsche, o de aliar-se à vida e de motivar a ação: “Temos necessidade dela para viver e para agir, não para nos afastarmos comodamente da vida e da ação e ainda menos para enfeitar uma vida egoísta e as ações desprezíveis e funestas. Não queremos servir à história senão na medida em que ela sirva à vida.” (NIETZSCHE, 2005 a, p. 68).

A crítica de Nietzsche ao excesso de história na *II Consideração intempestiva*, de 1874, direciona-se ao Estado alemão que, unificado desde 1871, possuía identidade ainda instável. Por essa razão, ora desprezava totalmente o passado buscando afirmar-se numa falsa novidade, já que era impossível desvincular-se da tradição, ora pautava-se totalmente nessa tradição, abrigando-a em uma “fúria de colecionador”. Ambas as posições, denominadas por Nietzsche como concepção monumental e concepção tradicionalista da história, desembocavam, inevitavelmente, no hiperhistoricismo. Para Nietzsche, o antídoto para essas perspectivas estaria no método a-histórico – o esquecimento – e no supra-histórico – que transfere o olhar ameaçador do passado para a afirmação da existência: “A expressão ‘força histórica’ designa para mim a arte e a faculdade de *esquecer* e de se fechar num horizonte limitado, ao passo que as forças ‘supra-históricas’ são aquelas que desviam o olhar do devir e o levam para o que dá à existência um caráter de eternidade e de estabilidade, para a *arte* e a *religião*.” (ibid., p. 173). Como vemos, ambos os métodos referem-se ao sentido de conservação necessário à vida, o que nos lembra que Nietzsche (2005 a) ressalta ser imprescindível o esquecimento para que seja possível a felicidade; por isso, o homem deve libertar-se da carga de todos os acontecimentos passados.

Berenice oscila por manifestar a necessidade de esquecimento, relacionado à a-historicidade como sentido vital e à supra-historicidade, como modo de implicar o

passado na sua própria vida. Embora o livro se trate de um romance que, supostamente, é construído pela memória da autora, a necessidade de reminiscência ao passado é por vezes refutada para que, assim, a vida não se constitua em fato. É o que ocorre, por exemplo, quando Berenice escolhe não recorrer atentamente aos acontecimentos de sua infância na passagem citada como epígrafe. Contudo, reconhecendo-se sujeita a transformações (a narradora afirma que a experiência é sujeita a mutações), Berenice envolve o tempo nas mudanças que sofre aplicando sobre si a supra-historicidade.

É o corpo que retém em si a supra-historicidade; ele mostra que o homem, bem como a memória, é constituído por fragmentos e que, por isso, não é possível conceber a história como evolução. Composto por esses estilhaços, o indivíduo só faz sentido dentro de um todo, que é o da história da humanidade. Por essa razão, é possível que, comentando a história por meio da Revolução de 30, Berenice reflita atentamente acerca dos acontecimentos vividos por ela própria (a opressão familiar) e pelas outras pessoas (a opressão social, provocadora da Revolução), graças à sensibilidade extrema, de artista, que reconhece em si e que possibilita “sentir não somente a sua paisagem, a sua raça, mas também a dos outros, de ter consciência de várias existências como a da própria.” (NERY, 1974, p. 22).

Berenice pode perceber, portanto, algo sobre o que os manifestantes revolucionários não demonstram conhecimento: que o passado retorna, em constante movimento e que cada homem é somente uma pequena fração dentro de um ciclo eterno de repetição: “O ente humano é como um processo circular do universo: um movimento de retorno em que ele se repete em uma prática do mesmo começo no espaço. A repetição faz supor a apresentação dos mesmos tipos, das mesmas cenas, dos mesmos quadros.” (ibid., p. 128). Desconhecendo o sentido circular da história, que permite reinterpretar o passado, o revolucionário age como um “servo” em direção ao sacrifício, ao invés de atender a um instinto que deveria ser fundamental, o de conservação da vida, aspiração que, sabemos, move a doutrina essencialista.

O romance critica, por meio da aproximação com Nietzsche, o excesso de apego ao passado pelo materialismo histórico, presente nas constantes buscas do modernismo e da crítica pelas raízes da vanguarda, numa espécie de messianismo inconfessado. Esse mesmo excesso é considerado prejudicial ao entendimento do estruturalismo por Derrida, pois poderia fazer com que, ao invés de vermos na estrutura o movimento contínuo da linguagem, investigássemos um sentido absoluto, proferido por *um pathos*

*divino* determinado. Como contraponto ao *pathos* absoluto, que conferiria finitude ao ser, Derrida procura o “querer-escrever”:

O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não desejo de escrever, pois não se trata de afecção mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. [...] Ser afetado é ser finito: escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, a querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me *ele próprio*. (DERRIDA, 2005, p. 27).

Derrida reverte as considerações nietzscheanas acerca da afetabilidade na *Vontade de potência*, na qual a afecção relaciona-se à vontade de poder, propondo uma “vontade da vontade”, o “querer-escrever”, que irrompe com a história. Remetendo-se diretamente ao *Crepúsculo dos ídolos*, Derrida denuncia a paixão da crítica literária pela forma, pelo privilégio do olhar que é afetado pelo êxtase apolíneo da aparência e propõe, por sua vez, a diferença entre Dioniso e Apolo como forma de abertura do texto, como uma maneira de despertar o interesse pela força, paralelamente à paixão da forma como meio de superação: “[A crítica estruturalista] Não poderá exceder-se até amar a força e o movimento que desloca as linhas, a amá-la como movimento, como desejo, em si mesmo, e não como o acidente ou a epifania das linhas. Até à escritura.” (ibid., p. 50). Diante da proposição da crítica e da literatura como movimento e abertura, idêntica à de Nietzsche no aforismo de *Humano, demasiado humano*, Derrida demarca a necessidade de se optar entre a escritura, de “formas insuficientes”, como afirmou Flaubert<sup>66</sup>, ou a dança, que move o pensamento.

Em 2004, Agamben proferiu, no seminário *Flamenco, un arte popular moderno*, reflexões que nos fazem pensar no gesto e na dança como uma relação espacial entre imagem e tempo. É nesse sentido que o gesto acaba por se aproximar da idéia de máscara tal como apresentada ao longo deste trabalho pois, como esta, representa a obliteração de um gesto e, ao mesmo tempo a preservação do movimento.<sup>67</sup> O gesto

<sup>66</sup> Eis a epígrafe do texto, na qual Derrida cita o *Préface à la vie d'écrivain* de Flaubert: “É possível que desde Sófocles todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo não é tão ampla como toda a idéia... Temos coisas demais para as formas que possuímos.” (FLAUBERT, apud DERRIDA, 2005, p. 11).

<sup>67</sup> “De fato, toda imagem é ativada por uma polaridade antinômica: por um lado, as imagens são a concretização e a obliteração de um gesto (a imago como máscara mortuária ou como símbolo); por outro, elas preservam a dinâmica intacta (como nos instantâneos de Muybridge ou nas fotografias de

representa a presença em potencial da linguagem, que pode existir mesmo sem a finalidade do movimento ou da fala, da comunicação. Por essa razão Agamben pensa o gesto a partir do silêncio no cinema, no qual o primeiro se estabelece como mordaca que impede o discurso e que, como as marcas das personagens mortas do romance, procura compensar a perda de memória ou a inabilidade de falar.

Agamben também considera a dança flamenga como pausa, como um ato que gera interrupção ou suspensão do movimento, mas uma interrupção que é memória e tempo, que é retorno. Portanto, a dança é algo inesgotável, que se “supõe ficar suspenso entre a recordação (vir), o acontecimento (devenir) e o potencial (porvir), alcançar um umbral de indistinção no qual se fundem e se confundem passado (o que foi), presente (o que é) e futuro (o que será).”<sup>68</sup>

A supra-historicidade que se sobrepõe ao corpo da personagem Berenice como marca e a presença como *impressão* mostram um entendimento de história que muito se aproxima da noção do tempo como suspensão e potência. Esta idéia que vimos estar presente em Agamben, retoma, por sua vez, o eterno retorno nietzscheano.

Agamben (2005) nos recorda que Benjamin critica, em suas teses sobre a história, o fato de as revoluções nem sempre virem acompanhadas de uma mudança na concepção de tempo, fundamental para o filósofo alemão. Segundo Agamben, o pensamento político moderno teria ignorado essa necessidade e aliado uma concepção revolucionária da história a uma experiência tradicional de tempo, atitude que poderia ser atribuída à crítica modernista.<sup>69</sup>

A concepção de história encontrada em Adalgisa Nery, nietzscheana, difere da do modernismo apoiado no materialismo, que considera a história do homem como uma

esportes).” (“Every image, in fact, is animated by an antinomic polarity: on the one the hand, images are the reification and obliteration of a gesture (it is the image as death mask or as a symbol); on the other hand, they preserve the dynamics intact (as in Muybridge’s snapshots or in any sports photograph).” - AGAMBEN, 2000, p, 55).

<sup>68</sup> Texto original: “[...] supone quedar suspendido entre el recuerdo (venir), el acontecimiento (devenir) y lo potencial (porvenir), alcanzar un umbral de indistinción en el que se funden y confunden pasado (lo que fue), presente (lo que es) y futuro (lo que será).” (AGAMBEN, 2004 b).

<sup>69</sup> “Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’. O pensamento político moderno, que concentrou a sua atenção na história, não elaborou uma concepção correspondente do tempo. Até hoje o próprio materialismo histórico furtou-se assim a elaborar uma concepção do tempo à altura de sua concepção da história. Em virtude dessa omissão, ele foi conscientemente forçado a recorrer a uma concepção do tempo que domina há séculos a cultura ocidental, e a fazer então conviver, lado a lado, em seu próprio âmago, uma concepção revolucionária da história com uma experiência tradicional do tempo.” (AGAMBEN, 2005 p. 111).

unidade em evolução. Retornando ao texto de João Luiz Lafetá, podemos perceber tal concepção quando esse crítico considera o movimento modernista como um processo de mudanças contínuas, inserido em uma determinada linha de progressão literária. Lafetá trata da vanguarda associando-a ao processo de industrialização do país, o que faz com que a Revolução de 1930 seja considerada um evento de ruptura com o quadro anterior que acompanharia as inovações estéticas implantadas pelo movimento modernista. Dessa maneira, o modernismo se mostra fortemente associado a um caráter nacionalista:

A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional. [...] Daí a força renovadora do modernismo, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinquenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda. (LAFETÁ, 1974, p. 20).

Embora não possamos nos esquecer que a crítica frankfurtiana (de Benjamin e de Adorno, por exemplo) que inspirou a traição de Lafetá tenha relação com o modelo nietzscheano (conscientes, portanto, da crise do método histórico e da “morte de Deus”), ela não deixa, contudo, de atribuir às obras analisadas os valores de superioridade e de inferioridade. Por sua vez, o modelo de eterno retorno nietzscheano ignora raízes, ou a noção de origem, diferindo, ainda, da idéia de repetição que inspirou Walter Benjamin.

Massimo Cacciari (1994) é muito competente ao traçar a distinção entre o modelo do “eterno retorno” em Walter Benjamin, crítico materialista e em Friedrich Nietzsche. No modelo benjaminiano, o tempo “saturado de agoras”, de “instantes-já”, como vemos em suas *Teses sobre a história*, obedece à lógica do *Ensaio sobre a reprodutibilidade*, no qual as noções de aura e de cópia não escondem a pretensa superioridade do original.<sup>70</sup> Isso porque a concepção benjaminiana de retorno, como Massimo Cacciari enfatiza, está fundamentada no homem e possui uma espécie de *raiz*

---

<sup>70</sup> É o que podemos ver, por exemplo, em sua segunda tese sobre a história, na qual Benjamin prega a necessidade de um retorno ao passado para refazer-se o presente, como maneira possível de se encontrar a felicidade: “Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? [...] Se é assim existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. [...] Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil forma messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialismo histórico sabe disso.” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

messiânica, obedecendo a uma hierarquia. Por outro lado, em Nietzsche o retorno se refere a um jogo eterno de criação e de destruição:

Naturalmente, um abismo separa essa experiência do “símbolo” do andarilho [de Walter Benjamin] e o eterno retorno daquela de Bataille (e de Nietzsche). Aqui, o eterno é consubstancial com a criatura e com a sua historicidade; naquela, o eterno era recolhido do feliz Acaso; aqui, o eterno tem *raíz* no homem; a ausência absoluta de raiz caracteriza, por sua vez, a experiência pânica do instante. (CACCIARI, 1994, p. 137-138).<sup>71</sup>

A tradição crítica do modernismo a que me referi mostra a crença de que toda a literatura brasileira que surge a partir do cânone modernista cumpre a função de prosseguir com as renovações estéticas ou ideológicas instituídas por essa “raiz” do movimento. Dessa maneira, sufocada pelo caráter inovador da vanguarda presente nas mudanças literárias instituídas por essa ruptura e nas transformações sociais que a vanguarda refletia, ora vê o modernismo embebido de um caráter nacionalista, ora de um excesso de reflexão acerca do contexto histórico. Por essa razão, dá pouca atenção a autores como Adalgisa Nery, aparentemente desconectada do tempo em que viveu e da história. Retornando a essa autora e de outra perspectiva, é possível que a vanguarda continue a ser pensada, mas agora como texto, aberta, portanto, às ressignificações da linguagem.

---

<sup>71</sup> “Naturalmente, un abismo separa esta experiencia del ‘símbolo’ de caminante [de Walter Benjamin] y eterno retorno de aquella de Bataille (y de Nietzsche). Aquí lo eterno es consustancial con la criatura y con su historicidad, en la otra, lo eterno era recogido en la Casualidad feliz; aquí lo eterno tiene *raíz* en el hombre; la absoluta ausencia de raíz caracteriza, en cambio, la experiencia pánica del instante.”

### 3 MARIA MARTINS

#### **Maria Martins**

Maria Martins, mineira de Campanha, foi escultora, pianista e escritora. Como pianista não seguiu carreira. Como escultora, foi discípula de Oscar Jaspers e estudou os meios de fundir e manipular bronze com Jacques Lipchitz. Ao longo da década de 40, freqüentou o círculo surrealista comandado por André Breton em Nova York. Esposa do embaixador Carlos Martins (1884-1965), viveu uma relação amorosa duradoura com o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que se tornou notável após o artigo do estudioso de Duchamp Francis Naumman, *The bachelor's quest* (1993). Atualmente, a sua obra vem sendo reavaliada em decorrência dos interesses estéticos que compartilhou com o amante.<sup>72</sup>

A escultora teve algumas características em comum com a vertente antropofágica do modernismo, o que se pode notar nos poemas em prosa de *Amazonia*, catálogo da exposição *Maria: New Sculptures*, que aconteceu em 1943 em Nova York, junto à exposição do holandês Piet Mondrian. A temática dos poemas do catálogo, bem como de diversas esculturas de Maria apresentadas dentro e fora da mostra, reflete um interesse pelo exotismo que se intensificava em Nova York, graças ao apelo à irracionalidade como crítica à Segunda Guerra Mundial por parte dos surrealistas que lá se exilavam.

Por outro lado, no Brasil das décadas de 40 e 50, embora tenha realizado empreendimentos fundamentais à cultura do país – como quando auxiliou a criação da I Bienal de São Paulo (1951) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Maria não foi recebida com tanto entusiasmo, visto que a arte brasileira no momento alimentava-se de projetos concretistas, abstracionistas e construtivistas.<sup>73</sup> A brasileira era enaltecida

---

<sup>72</sup> Francis Naumann, possivelmente por um desconhecimento da língua portuguesa que delimitava o acesso a documentos referentes a Maria Martins, focou a relação erótica entre os dois artistas. Raúl Antelo foi pioneiro em perceber que o encontro entre a obra de ambos transcendia o seu caráter meramente amoroso, pois interferia nas obras de Maria Martins e de Marcel Duchamp. Resultou de sua pesquisa, além de diversos ensaios esparsos, o livro *Maria con Marcel*.

<sup>73</sup> “Maria Martins não recebeu, contudo, a mesma recepção que teve nos anos nova-iorquinos e parisienses. Lá ela encontrou ressonâncias, pois os surrealistas formavam um grupo forte e inovador. Aqui outras preocupações alimentavam os pintores e escultores, ocupados com projetos concretistas,



pelo círculo de artistas surrealistas, merecendo um texto de André Breton a seu respeito e a homenagem de ao menos duas obras de Marcel Duchamp, *Paysage fautif* (1946) e *Étant Donnés* (1946/1966), mas no Brasil, recebia as críticas negativas de Mário Pedrosa, tributárias dos comentários, também restritivos, do americano Clement Greenberg. Ambos os críticos compartilhavam o interesse pela arte abstrata. No caso de Pedrosa, esta estava associada a um projeto de modernização do país e no de Greenberg o expressionismo abstrato era enaltecido por representar uma vanguarda autenticamente americana. Por essa razão, Greenberg execrava o exotismo e o irracionalismo surrealistas em favor da arte representada por Jackson Pollock.

O fato de ter residido boa parte de sua vida no exterior, possibilitou a Maria Martins o contato com o Oriente, cujo exotismo também era enaltecido pelos surrealistas e por artistas americanos como John Cage. Em 1934, a escultora vai ao Japão com Carlos Martins, de onde se origina a sua curiosidade pelo zen-budismo. Anos depois, em 1957, morando com o marido no Brasil, a escultora é nomeada representante brasileira no Congresso da UNESCO, que acontece em Nova Déli, na Índia e depois parte para a China. Resultam dessas viagens o seu livro publicado no ano seguinte, *Ásia maior: o Planeta China* e o *Ásia maior: Brama, Gandhi, Nehru*, de 1961.

Os relatos de viagem de Maria Martins refletem o interesse pelo Oriente que acompanhava o deslocamento dos movimentos de vanguarda de Paris a Nova York. Os artistas europeus na América encontravam-se ansiosos pela renovação das tradições européias e para isso recorriam ao primitivismo africano e à cultura oriental. Eis a justificativa da estética adotada por Jacques Lipchitz, com quem Maria estudou escultura nos Estados Unidos e da música de John Cage, como as composições feitas para “piano preparado”, que consistia na adaptação do piano comum, ao qual eram agregados outros objetos, para que este reproduzisse sons semelhantes aos primitivos.<sup>74</sup>

---

construtivistas e abstracionistas. Exotismos e antropofagias estavam adormecidos por outros entusiasmos.” (PASSETI, 2005, p. 132).

<sup>74</sup> Em sua nota autobiográfica, John Cage esclarece que o piano preparado surgiu da necessidade de mais espaço no teatro em um concerto em que precisava de instrumentos de percussão, além do grande piano que ocupava a sala: “Eu inventei o ‘piano’ preparado antes de sair da *Cornish School*. Precisava de instrumentos de percussão para a dança de uma personagem africana, representada por Syvilla Fort, mas não havia nem bastidores e nem platéia no teatro em que ela ia dançar. Apenas existia um pequeno piano de calda embutido, à esquerda do público. Naquela época, eu ainda não tinha composto música dodecafônica para piano e nem música de percussão. Não tinha lugar para outros instrumentos e eu não conseguia chegar a uma série dodecafônica africana. Finalmente, percebi que precisava modificar o piano e fiz isso posicionando alguns objetos entre as cordas. O piano foi transformado numa orquestra de percussão e ficou com a intensidade de um cravo.” (“Before I left the Cornish School I made the prepared piano. I needed percussion instruments for music for a dance that had an African character by Syvilla Fort. But the theatre in which she was to dance had no wings and there was no pit. There was only a small

O interesse de John Cage pelo Oriente, segundo o que vemos em sua nota autobiográfica (2000), serve de contraponto ao que o seu mestre Schönberg havia criticado na obra do discípulo: a falta de harmonia. A harmonia era, para o músico austríaco, um senso de estrutura ou o meio utilizado para distinguir as diferentes partes da composição. Por sua vez, Cage transmutou essa concepção na união profunda e circular entre sons e silêncios, na recusa a dotar a música de poder de comunicação, pois, para ele, esta deveria transformar o espectador e abrir a sua mente a uma compreensão de sua realidade, o que estaria, portanto, além da percepção estrutural da música.<sup>75</sup> Nesses termos, poderíamos dizer que a música assume em John Cage um papel semelhante ao que a arte possui para Maria Martins, Marcel Duchamp e para o teórico Carl Einstein. Como veremos na seção sobre *Deuses malditos*, Duchamp, Einstein e Maria também aproximam em importância o artista e o espectador (ou o ouvinte) e unem a arte à vida.

As mudanças que se operavam na arte do período após a transposição do centro artístico de Paris para Nova York refletiam uma concepção escultórica na América que tendia para o primitivismo asiático ou americano. Enquanto isso, na Europa ainda se buscava consolo para a devastação nas raízes clássicas esquecidas. Nesse sentido a artista Maria Martins acompanha críticos como o alemão Carl Einstein, que esboçou os conceitos de repetição na arte africana em *A arte negra*, ao invés do retorno a uma origem clássica e artistas como Jacques Lipchitz, cuja obra *Prometeu estrangulando a serpente*, de 1937, teve recepção polêmica na Exposição Universal de Paris no mesmo ano.

---

grand piano built in to the front and left of the audience. At the time I either wrote twelve-tone music for piano or wrote percussion music. There was no room for the instruments. I couldn't find an African twelve-tone row. I finally realized I had to change the piano. I did so by placing objects between the strings. The piano was transformed into a percussion orchestra having the loudness, say, of a harpsichord." - CAGE, 2000, p. 240).

<sup>75</sup> "Também foi na *Cornish School* que conheci o Zen Budismo que, como parte da filosofia oriental, depois funcionou para mim como a psicanálise. Estava perturbado tanto na minha vida particular como na minha vida pública como compositor. Além disso, não conseguia aceitar a noção acadêmica de que a música existia para a comunicação [...]. Decidi que desistiria de compor se não encontrasse uma razão melhor que a comunicação para isso. Encontrei um motivo com Gita Sarabhai, um cantor indiano que tocava tabla: A música existe para equilibrar e acalmar a mente, para que estejamos abertos às influências divinas." ("It was also in Cornish School that I became aware of Zen Buddhism, which later, as part of oriental philosophy, took the place for me of psychoanalysis. I was disturbed both in my private life and in my public life as a composer. I could not accept the academic idea that the purpose of music was communication [...]. I determined to give up composition unless I could find a better reason for doing it than communication. I found this answer from Gita Sarabhai, an Indian singer and tabla player: The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences." - CAGE, 2000, p. 239).

De acordo com Ihor Junyk (2006), a recepção negativa dessa obra deveu-se à necessidade de afirmação da identidade nacional dos países europeus como a França, que sob o jugo do nazismo, acreditavam que a mestiçagem representava perigo. Esse país buscava sobrepor por meio da Exposição Universal a ordem e o racionalismo ao caos que vivia, pois estava abalado pela crise econômica de 1930 e a população responsabilizava a crescente imigração pelos problemas vividos pelo país. Por outro lado, críticos de arte como Waldemar George, ligado ao departamento de arte da Exposição Universal de 1937, acreditavam que o primitivismo refletia o irracionalismo do qual a França procurava se desvincular:

Preocupava-se com o repúdio à civilização ocidental e com a escolha de culturas não-européias relacionados ao interesse pelo primitivismo. Segundo George, era mais adequado opor a “ordem industrial” à “ordem grega e romana” ao invés de utilizar a “desordem” asiática ou africana como contraponto. Para ele, o fascínio impressionista pela arte japonesa e a obsessão modernista pela arte africana significavam “o ódio à Atenas de Péricles, à Renascença e ao *Grand Siécle* francês.” (GEORGE, apud JUNYK, 2006, p. 107).<sup>76</sup>

Por sua vez, a obra de Lipchitz encerra em si as contradições vividas na Europa, aliando a subjetividade clássica sugerida pelo mito de Prometeu à aparência das figuras primitivas da África e da Ásia.

Não por acaso, em 1939, a artista Maria Martins criou a primeira versão da escultura *Iara* e a expôs na Exposição Universal de São Francisco, nos Estados Unidos, onde foi recebida positivamente. Em 1941, antes da exibição da coleção *Amazonia*, Maria Martins expôs na Corcoran Art Gallery obras como *Salomé* e *Cristo*, sendo a última adquirida pelo empresário Nelson Rockefeller para compor o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o que incentivou o prestígio da obra da escultora. O interesse de Rockefeller pela obra da artista diferia do interesse dos surrealistas pela obra de Maria Martins à medida que se referia ao intuito pan-americanista de intercâmbio cultural, o mesmo que motivou a vinda de Orson Welles ao Brasil com intermédio de Lourival Fontes, marido da escritora Adalgisa Nery.

---

<sup>76</sup> “What bothers him is the rejection of Western civilization and the embrace of non-European cultures that the move toward primitivism entails. For George the proper opposite of ‘industrial order’ is ‘Greek and Roman order’, not the disorder of Asia or Africa. The impressionist fascination with Japanese art or the modernist obsession with African art connote for him ‘a hate of Periclean Athens, the Renaissance, and the French *Grand Siécle*’”.

*Iara* também figurou na exposição da Vallentine Gallery de 1943, junto a outras representações mitológicas relacionadas à temática da figura feminina fértil, mas perigosa, que se fez recorrente no imaginário antropofágico. Em 1941, a escultura foi alvo do exame de Antonio Callado em resenha publicada para um jornal britânico, em que elogiou a qualidade universal da obra da artista. Nessa resenha, Callado realizou uma retrospectiva da escultura brasileira do período, mencionando também a obra do escultor Victor Brecheret, cujo *Monumento à bandeira*, inspirado no *Caçador de esmeraldas* de Olavo Bilac, refere-se à temática modernista, infundável, do princípio feminino como força telúrica ativa.

Em 1950 a artista expôs pela primeira vez no Brasil, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, esculturas produzidas entre 1934 e 1950. Apesar de essa exposição trazer em seu catálogo comentários elogiosos de Tapié, Breton e Duchamp, não foi bem aceita, segundo o crítico Mário Barata, graças ao interesse pelo abstracionismo e a preconceitos acadêmicos<sup>77</sup>. No entanto, Maria Martins ganhou o prêmio de melhor escultora na Bienal de São Paulo em 1955, recebido das mãos de Getúlio Vargas. Em 1956, a artista ainda expôs no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Murilo Mendes escreveu para o catálogo dessa mostra o texto do qual nos ocuparemos na próxima seção.

É de 1965 a obra de Maria Martins analisada nesta dissertação. *Deuses malditos I: Nietzsche* deveria fazer parte de uma série de três livros sobre figuras caracterizadas por sua antimodernidade, por seu caráter paradoxal, demoníaco e divino: Rimbaud, Nietzsche e Van Gogh, como Maria anuncia na introdução ao seu livro.<sup>78</sup> Das três obras que Maria Martins pretendia escrever, a autora publicou apenas a de Nietzsche. Essa biografia é um relato que destaca, sobretudo, o aspecto trágico da vida do autor de *Zaratustra*, as suas singularidades e a sua aproximação com a anarquia, aspectos que

---

<sup>77</sup> “Em 1950 escrevi artigo sobre a obra de Maria Martins que, felizmente, não sou obrigado a renegar no dia de hoje. Já então fazia restrições à solução formal – à falta de equilíbrio nas proporções – de diversas esculturas, mas também, e isoladamente nesses dias paradoxalmente tão distantes, levava em consideração a atividade plástica da artista dublê de embaixatriz, para honra sua. Num país de poucos escultores contemporâneos, Maria trazia, de sua decisiva formação norte-americana e de suas *amities surrealistes*, uma dupla novidade apta a gerar polêmicas e contrastes fundantes em nosso meio.” (BARATA, 1956, s/ pg.).

<sup>78</sup> “Em nossos dias, nesse século XX ambicioso e vulgar, aquelas tragédias que transformaram aqueles homens em Deuses Malditos não mais parecem possíveis. Nossa civilização materialista e sem romantismo tornou os artistas mais duros, menos sensíveis, mais práticos, mais *terre à terre* e menos aptos à revolta geradora das grandes obras imortais. Deste grupo de mártires da beleza, três viveram uma tragédia circular e em certos pontos semelhantes: Nietzsche, Rimbaud e Van Gogh.” (MARTINS, 1965, s/ pg.).

fizeram com que Raúl Antelo (2006) lançasse a tese de que a artista traçou o perfil do amante Marcel Duchamp em *Deuses malditos*.

### **Entre o informe e o abstrato**

Embora este trabalho pretenda focar a prosa de Maria Martins a partir de *Deuses malditos*, não se pode ignorar a crítica sobre a artista como escultora visto que os poucos artigos a respeito de seus livros os mencionam superficialmente ou vinculam-nos à obra escultórica<sup>79</sup>. Afora isso, a obra plástica de Maria Martins é mais extensa e se relaciona a certos aspectos de seus textos. Em razão de a artista ter redigido além da biografia de Friedrich Nietzsche apenas os relatos de viagem e os poemas não publicados no Brasil, seria realmente pouco provável encontrá-la em manuais de literatura brasileira. Por outro lado, isso não justifica que tenha construído uma identidade tão forte com o modernismo de 22 e não tenha tido essa ligação reconstituída sequer com relação à sua obra escultórica. Considerando esses fatores, pretendo comentar nesta seção as críticas de Clement Greenberg, Mário Pedrosa e Murilo Mendes ao trabalho de Maria Martins e discutir o significado destas.

Como sabemos, Greenberg foi o crítico responsável por definir os rumos da arte norte-americana a partir da década de 40 com os ensaios publicados em periódicos americanos e reunidos em volumes como *Arte e cultura*, fundamental ainda hoje para os estudantes de arte dos Estados Unidos e em *Clement Greenberg e o debate crítico*, uma antologia brasileira de seus escritos, onde se encontra o *Vanguarda e kitsch*. Esse crítico, segundo Antoine Compagnon (1996), assumia uma atitude ortodoxa e apologética diante da arte, ligando-a diretamente a um modelo evolutivo e à filosofia hegeliana. Adotando, ainda, uma perspectiva que beirava o formalismo, voltava a arte para os seus próprios meios e técnicas e constituía uma história da arte que eliminava as suas contradições e assumia uma busca por um grau zero de pureza absoluta que, na pintura, estaria representado pela planeidade.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> É o caso, por exemplo, do artigo de Jayme Maurício publicado no *Correio da Manhã* em junho de 1961.

<sup>80</sup> “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 achatamento, da justaposição dos planos, em oposição à superposição das camadas. O princípio heróico do modernismo consiste em afastar

Clement Greenberg publicou em 1944 uma resenha da exposição de Maria Martins, Luis Quintanilla (1893-1978) e de outros artistas surrealistas e abstracionistas que ocorreu na galeria *Art of this Century*, cuja proprietária era Peggy Guggenheim. Essa resenha é posterior ao ensaio *Vanguarda e kitsch* de 1939. Antes de me deter na resenha da obra de Maria, seria interessante comentar alguns aspectos desse texto onde estão presentes características da crítica de Greenberg que se manifestam nos comentários sobre a obra da artista brasileira.

Greenberg tratou da vanguarda e do kitsch considerando a história a partir de uma perspectiva materialista, proveniente de sua visão marxista de cunho trotskista e sem esconder o seu interesse por defender a vanguarda como meio de prevenir o declínio da cultura. Segundo o autor, a vanguarda se torna responsável por mover a cultura em meio à turbulência ideológica. Nesse sentido, ela se mostraria oposta ao academicismo caracterizado pela estagnação. Procurando o absoluto, a vanguarda atinge o estágio da arte abstrata abolindo a necessidade de imitação de uma forma original, para criar algo válido em seus próprios termos ao passar a imitar os seus próprios processos: “Assim ele [o poeta ou o artista] acaba por imitar não deus – e aqui estou usando ‘imitar’ no seu sentido aristotélico – mas os próprios processos e disciplinas da arte e da literatura.” (GREENBERG, 1997, p. 29). Por sua vez, o kitsch procura operar uma espécie de alfabetização universal criando uma cultura acessível às massas. Ele deve ter como condição de existência uma cultura tradicional que reproduz e reaproveita sem, contudo, manter a mesma qualidade e o mesmo valor mercadológico. Portanto, o kitsch imita os *efeitos* da arte enquanto a vanguarda imita os seus *processos*.

Com essa distinção, Greenberg assume uma postura que muito lembra a do formalismo tradicional, embora aliada a uma crítica materialista. Quando pensa a arte vanguardista como imitação de seus processos, aproxima-se da idéia da “arte como procedimento” de Chklovski. Para este autor, a arte e a literatura remetem a si próprias, como podemos constatar, por exemplo, a partir da noção de poesia como recombinação de imagens, que este oferece em *A arte como procedimento*, segundo a qual a poesia seria “a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação.” (CHKLOVSKI, 1976, p. 41).

---

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, 1996, p. 52).

A resenha de Greenberg sobre Maria retoma a identidade desse crítico com o formalismo e a sua crítica ao academicismo. O texto se inicia com comentários sobre jovens artistas americanos como Robert Motherwell, Aaron Ehrlich e Jackson Pollock que ainda mostravam concepções artísticas imaturas ou pouco minuciosas, mas que já podiam entrever o futuro que deveria seguir a arte americana.<sup>81</sup> Por outro lado, a série *Macumba* de Maria Martins é considerada uma manifestação pura de arte acadêmica, apesar de o crítico ter feito ressalvas a respeito do talento da artista. Eis, na íntegra, o trecho em que o autor trata da obra de Maria Martins:

A série de cera-perdida, em bronze, da escultora brasileira Maria Martins (na *Valentine Gallery*), é talvez a mais viva manifestação de escultura acadêmica. A natureza do metal é quase negada nessa proliferação monstruosa e contente de formas de plantas e animais. O impulso é barroco, não moderno, atingido pelo arranjo colonial latino e pela opulência tropical. Essa escultura expressa certas concepções da indústria da Europa ocidental sobre o metal, na excitação inicial provocada pela descoberta de que este poderia servir-se das formas mais flexíveis e complicadas. O tema de Maria Martins - a fertilidade exposta das figuras femininas de ventre aberto, as diferentes formas de vida crescendo dentro e fora de cada um no caos de uma criação não-bíblica - anima a forma, mas não é sentida com força suficiente para produzir mais do que efeitos decorativos. O *design* é simétrico; as relações formais são transparentes e previsíveis. Eis o xis do problema da escultora. Mas nada disso contradiz o fato de que ela possui muito talento. Observe cuidadosamente a peça em folha metálica chamada *Le Couple*, e a série *Macumba*; também as jóias esculpidas, que são os melhores exemplos contemporâneos que já vi. (GREENBERG, 1944, s/ pg.).<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>“O Salão de Primavera de Peggy Guggenheim de artistas abstratos e surrealistas de menos que quarenta anos, na *Art of this Century* é muito necessário. Não há arte de classe muito elevada, mas há o bastante para mostrar-se promissória. Realmente, esses jovens pintores e escultores precisam de mais energia, erudição e de obsessões mais profundas. Com mais frequência, o alvo deles é a felicidade e não a expressão plena. Entretanto, a maioria deles descobriu, ao menos, a direção que a arte deve seguir agora para tornar-se importante.” (“Peggy Guggenheim’s spring salon for abstract and surrealist artists under forty (at the Art of This Century) is a much-needed project. Nothing of very high order is shown, but enough that manifests promise. It is true that these young painters and sculptors lack force and erudition, lack profound obsessions, and aim at felicity more often than complete expression; but most of them have discovered at least the direction in which art must go today in order to be important.” - GREENBERG, 1944, s/ pg.).

<sup>82</sup>“The *circe-perdue* bronze groups of the Brazilian sculptress, Maria Martins (at the Vallentine Gallery), are perhaps the most completely living manifestation of academic sculpture. The nature of metal almost denies itself in this monstrous and happy proliferation of plant and animal forms. The impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance. This sculpture expresses conceptions which Western European industry imposed on metal in the first excitement of the discovery that it could be poured into the most pliant and complicated shapes. Mme Martin’s subject matter- the exhibited fertility of the open-bellied female figures, the different varieties of life growing out of and into each other in the chaos of an un-Biblical creation- animates the form, but it is not quite strongly enough felt to produce more than decorative effects. Design is symmetrical, the formal relations are transparent and predictable. This is the crux of the sculptress’s problem. But none of this contradicts the fact that she

É possível notar que Greenberg mostra-se preocupado, sobretudo, com o aspecto formal da obra de Maria, destacando a simetria e a previsibilidade e ao mesmo tempo a possibilidade de produzir formas complicadas e flexíveis graças à liberdade dada pela cera perdida. Contudo, esse autor que defende a abstração do expressionismo não percebe que o que a cera perdida possibilita à arte de Maria é justamente a distorção, a fuga da forma.

Outro aspecto que Greenberg critica negativamente na série *Macumba* é a apropriação dos mitos de criação que dão à obra da artista apenas aspectos decorativos, aproximando-a, talvez, da concepção de kitsch caracterizado por imitar carregadamente os efeitos da arte. Além disso, Greenberg observa o impulso vital do primitivismo da artista conectando-o novamente à forma (“O tema de Maria Martins [...] anima a forma”) e não à libertação desta que caracteriza a arte de Maria Martins, vinculada a um impulso dionisíaco, nietzscheano.

Esse impulso se constitui em um ponto favorável ao interesse dos surrealistas pela obra de Maria Martins, mas é visto como um excesso de romantismo ou de individualismo pelo crítico americano e como um personalismo acentuado pelo brasileiro Mário Pedrosa. Diante da importância que a arte americana adquiria mundialmente, Greenberg defendia a cultura norte-americana por meio do fortalecimento do expressionismo abstrato como vanguarda, em oposição ao surrealismo dos artistas franceses. Além disso, em defesa da cultura da elite, se opunha ao perigo que a arte pop passava a representar por estreitar os laços entre a arte vanguardista e o kitsch.

O crítico Mário Pedrosa (1901-1981) escreveu para o jornal *Correio da Manhã* e posteriormente para o *Jornal do Brasil*, de onde vem a resenha sobre Maria Martins, depois publicada em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981). Foi militante político de esquerda filiado ao Partido Comunista Brasileiro e participou da fundação do Partido dos Trabalhadores em 1981. De suas atividades como crítico de arte merecem destaque a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a sua colaboração na criação do Museu de Arte do Rio de Janeiro e a curadoria da II Bienal de São Paulo. Também publicou obras como *Acadêmicos e modernos* (1998) e *Forma e percepção estética* (1996).

---

has immense talent. Look carefully at the piece in metal leaf called *Le Couple*, and at the *Macumba* group; also the sculptured jewels, which are the best contemporary examples I have seen.”



Mário Pedrosa exilou-se nos Estados Unidos em 1941, período no qual entrou em contato com artistas e intelectuais refugiados devido à Segunda Guerra e com o americano Calder, que o influenciou em sua crítica. Como Clement Greenberg no ataque ao kitsch e à arte pop, o crítico brasileiro reconhecia a intervenção que o mercado assumia na obra de arte e o considerava um obstáculo que esta deveria superar.

Pedrosa se interessava pela arte primitiva que para ele se referia a uma primeira idade, mental ou cultural, na qual estaria a origem da arte. Como sabemos, esse mesmo interesse impulsionou vanguardas européias como o impressionismo e o surrealismo e inspirou o encontro do cubismo com a arte negra. O primitivismo em Mário Pedrosa acaba por desembocar na abstração, quando se passa a empregar uma linguagem da pureza e do absoluto. Por essa razão, ele admirava artistas brasileiros como Volpi que aliou o projeto de arte moderna ao projeto de arte primitiva.

Em textos como *Forma e significação* e *Forma e expressão* (1996), vemos como Mário Pedrosa dá importância à forma da obra de arte e conecta a percepção desta aos aparelhos sensoriais e à memória humana. No primeiro dos textos, Mário Pedrosa trata da relação da memória com a percepção da arte desenvolvida por Thurston, para quem a concepção da arte dependeria do artista recorrer à memória do espectador, dada a insuficiência da visão em captar totalmente a forma. No entanto, para Pedrosa seria necessário recorrer às formas por meio dos sentidos e não a partir do repertório reservado na memória:

É preciso ver as formas não com o que se sabe, mas com os sentidos simplesmente. Os olhos, o movimento e o tato participam da visão. A inteligência é no fenômeno um fato apenas secundário, por vezes prejudicial, sobretudo em arte. Os fenômenos motores, com efeito, que acompanham a experiência visual, têm sua organização espacial e temporal. Esta, portanto, não pode ser excluída da óptica e da acústica. (PEDROSA, 1996, p. 144).

Pedrosa, à semelhança de outros teóricos do construtivismo, como Joaquín Torres-García (1874-1949), por exemplo, demonstra a sua oposição ao mimetismo da natureza e propõe a autonomia da arte por meio do abstracionismo que permitiria, por meio do dinamismo e da ruptura efetivada pela forma, que a arte encontrasse as suas próprias leis. Nesse aspecto, também se aproxima da concepção de arte de Clement Greenberg, que valoriza a autonomia e a auto-referencialidade das vanguardas.

Para Torres-García, o trabalho do artista seria o da criação por meio da transformação de modelos existentes. Essa idéia se diferencia, portanto, da invenção (que pressupõe originalidade) e da imitação realista: “Quando o artista trabalha, trabalha de verdade, não só não *imita* nunca o que tem diante de si, como, ao fecundar, é ao mesmo tempo e da mesma forma fecundado.” (TORRES-GARCÍA, 1995, p. 371). Segundo Torres-García deve-se estabelecer uma ordem no processo de criação, um plano que “passa do individual ao universal”. Essa ordem é semelhante à que a arte tem o compromisso de obedecer segundo Mário Pedrosa, para quem a arte brasileira deveria estar de acordo com um projeto de criação universal e encontrar a sua unidade na forma.

A resenha de Mário Pedrosa sobre Maria Martins, intitulada *Maria, a escultora*, é de 1957, dois anos após a II Bienal na qual Maria Martins recebe o prêmio de melhor escultura pela obra *A soma de nossos dias*. Pedrosa inicia o seu texto com uma crítica que diferencia a importância social adquirida por Maria Martins da artista que teria os defeitos de carregar a obra de personalismo e de não obedecer a uma simetria formal: “Como artista, no entanto, sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade. Ela carece do senso alto da forma.” (PEDROSA, 1957, s/ pg.).

Segundo o crítico, a deficiência na forma seria compensada pela inserção da personalidade da artista na obra e pelas referências aos experimentos surrealistas com a linguagem. Por essa razão, a distorção na forma das esculturas de Maria Martins denota seu caráter discursivo e torna as imagens pouco claras.<sup>83</sup> Essa discursividade surgiria em oposição ao senso plástico, ausente na obra da artista: “O fundo de seu impulso criador não é plástico, mas discursivo. Revela-se, nessas obras, com despudor sublime e demasiada satisfação à personalidade da escultora.” (ibid.). Mais além, o autor acrescenta que: “Ela [Maria] tem da escultura uma concepção literária e, por isso mesmo, romântica.” (ibid.).

De fato, a crítica de Pedrosa direciona-se a dois aspectos que diz estarem presentes na obra da artista: o excesso da personalidade da escultora à frente da própria obra – sinal, para ele, de falta de sensibilidade artística – e a dificuldade de lidar com a

---

<sup>83</sup> “Instintivamente tenta ela compensá-la por um transbordamento de mau gosto personalíssimo, em que detalhes se juntam a detalhes, para dar temas retirados do arsenal literário modernos sobre o inconsciente. Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo das associações de idéias no plano da inspiração poético-literária, sobretudo surrealista.” (PEDROSA, 1957, s/ pg.).

forma, da qual destacam-se características atribuídas à obra de Maria como a “ausência de monumentalidade” e a falta de “consistência, articulação, ou hierarquia de planos”. Por essa razão, o discurso predominaria sobre as imagens desordenadas da escultura de Maria Martins. Com essa separação entre linguagem e imagem, literatura e artes plásticas, Pedrosa, como Greenberg, parece defender a busca do grau zero pela arte e a separação total entre a pintura, a escultura e as demais modalidades da arte.

Maria Martins, como veremos mais além, vale-se da forma, mas também do informe e da linguagem e recorre a um discurso ambíguo, que apela para a irrepresentabilidade da linguagem. Por isso, a forma deve ser deturpada, o que a artista consegue com os seus experimentos com cera perdida que permitem que o bronze atinja possibilidades antes impensáveis. Por essa razão, são importantes para a compreensão de suas esculturas as reentrâncias no volume, como o próprio Mário Pedrosa destacou:

Em fases posteriores, os volumes maciços esvaziam-se, abrem-se brechas neles e o espaço circundante tende a penetrá-los. É quando a escultora melhor se realiza. Dá-nos, então, uma trama feita de galhos, de lianas, de troncos onde a sensualidade do material escolhido, poroso, verdeengo, numa consistência de pau podre, exprime, com menos derrames sentimentais e mais plasticamente, o seu espírito torturado e simultaneamente satisfeito por mil visões perversas. (ibid.).

Pedrosa defendia o abstracionismo como o movimento de vanguarda que deveria acompanhar o processo de modernização do país do qual as Bienais faziam parte, como nos lembra Otilia Arantes:

Embora tenham provocado uma inflexão importante na arte brasileira, estimulando tendências vanguardistas anteriores, as Bienais são ao mesmo tempo o resultado de um processo de modernização que se iniciara há algum tempo. Além da contribuição das experiências referidas acima, será preciso registrar a criação, nos anos de 1947 a 1949, dos Museus de Arte Moderna do Rio e São Paulo, e do Museu Assis Chateaubriand; exposições e conferências de artistas estrangeiros, a vinda para cá de alguns deles, e a repercussão de tudo isso num debate que aconteceria na grande imprensa e no qual Mário Pedrosa era, sem dúvida, o defensor mais empenhado da nossa atualização artística. (ARANTES In: PEDROSA, 1996, p. 18-19).

Contudo, essa recepção ao abstracionismo no Brasil era polêmica, diferentemente do que teria se dado em países vizinhos como o Uruguai de Joaquín Torres-García, mais aberto à novidade construtivista. O Brasil, por outro lado, mostrava-se muito mais

atento a uma pintura de cunho expressionista como a de Candido Portinari ou de Lasar Segall.

Não devemos nos esquecer de que Maria Martins muito colaborou para o mesmo processo de desenvolvimento artístico no Brasil do qual Mário Pedrosa fez parte. Inclusive, como já mencionado, desempenhou um papel importante na criação da Bienal, intermediando a relação de Yolanda Penteadó, esposa de Matarazzo Sobrinho, com Getúlio Vargas e conseguindo, assim, o encontro com os artistas de diversos países que participaram da Primeira Bienal. Além disso, o pavilhão dessa Bienal tornou-se posteriormente o Museu de Arte Assis Chateaubriand, parte do projeto de modernização descrito por Otília Arantes e defendido por Mário Pedrosa.

O poeta Murilo Mendes (1956) considera a relação de Maria Martins com o modernismo brasileiro e com o surrealismo internacional como influências que permitem que ela encontre a força para além da forma e a irrepresentabilidade da linguagem e da imagem. Nesse sentido, ressalta aspectos semelhantes aos enfatizados por Mário Pedrosa, como o caráter literário de sua obra e a irregularidade das formas, imprimindo, contudo, um sentido positivo nessas características.

Logo no início de seu texto, destaca a relação da obra de Maria Martins com a de Raul Bopp e a de Heitor Villa-Lobos ao afirmar que Maria quis

interpretar, não tendo, aliás, visto *in loco*, o Brasil amazônico, o Brasil de *Cobra Norato* e de certos corais de Villa-Lobos, onde as forças da natureza ainda não foram dominadas pela técnica, onde a flora conserva suas arquiteturas primitivas e a fauna ainda não foi domada, onde o sentido mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto. (MENDES, 1956, s/ pg.).

Vale lembrar que a escultura *Cobra Grande* foi exposta na individual de 1956. Como sabemos, ela pertence à coleção *Amazonia* da qual também fazem parte outras duas leituras do mito da serpente retomado por Raul Bopp em *Cobra Norato: Boiúna e Amazonia*.

No poema *Amazonia* Maria Martins retoma o poema de Bopp em que trata da criação da floresta amazônica, a terra primordial ainda não dominada pela técnica descrita pelo texto de Murilo Mendes. Em ambos os textos, a floresta se origina do encontro entre uma serpente e uma mulher, no caso de Bopp, com a filha da Rainha Luzia, que motiva a saga de *Cobra Norato*; no de Maria, com a virgem anônima buscada

pela serpente, que é “sempre a morena mais bonita” e que Cobra Norato “tornará a Rainha do Amazonas.”<sup>84</sup>

Partindo da relação de Maria com o imaginário amazônico que esteve relacionada à necessidade da artista de interpretar um Brasil que não vivenciou, o autor destaca o aspecto discursivo da obra de Maria Martins. Por meio do contato com a natureza primordial a artista subverte o signo, multiplicando as possibilidades de leitura: “Quis interpretar [...] o Brasil amazônico, [...] onde o sentido mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto.” (MENDES, 1956. O destaque é meu). Murilo ressalta a escolha de Maria por um estilo que não foi inicialmente aceito graças às “soluções academizantes ou neomodernistas” da arte brasileira, como as defendidas por Mário Pedrosa.

A subversão do signo em Maria Martins torna-se possível em virtude do dinamismo da força em suas esculturas, que ultrapassam a forma e se deslocam para além do tempo e do espaço e das três dimensões determinadas. Nesse sentido, poderíamos pensar que Murilo Mendes percebe nas formas incontidas das esculturas da artista uma forte relação com o tempo, mas de um tempo sem ordem civil ou histórica: “[...] Maria viu de longe o Brasil sob as espécies de uma terra bárbara, onde o instinto é lei e onde a civilização ainda não encontrou seus moldes próprios de conduta histórica, imitando-os de outros povos.” (ibid).

De acordo com Murilo Mendes, força e linguagem estão intimamente ligadas nas esculturas de Maria Martins, pois é a primeira que determina o caráter discursivo da obra de Maria e que, ao mesmo tempo, multiplica os sentidos tradicionais dos signos, sob a influência do surrealismo: “A agressividade dessas formas, projetadas pelo inconsciente num espaço feérico situado muitas vezes além do Brasil, anuncia a catástrofe, isto é, o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções.” (ibid) É justamente a força que possibilita que Maria deforme materiais de difícil maleabilidade como a madeira, ao qual acrescenta a experimentação poética do surrealismo.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> “Além disso, não nos esqueçamos que segundo Carpentier (2003), quando Villa-Lobos morreu, ambos estavam compondo a ópera *Floresta do Amazonas*, que fez parte da trilha sonora da adaptação para o cinema, de 1959, do romance *Green Mansions*, da autoria de William Henry Hudson.

<sup>85</sup> “Longe estou de afirmar que todas as soluções encontradas por Maria me satisfazem plenamente, mas não hesito em louvar sua coragem, sua força de ataque, entre o cérebro e a mão que luta com rudes materiais. Desnível tanto mais acentuado quando se trata, no caso em apreço, de aplicar à pedra, à madeira e ao material a técnica veloz do automatismo. Porque a atmosfera surrealista é a que interessa a Maria fixar. Superado como sistema e doutrina [...] o surrealismo subsiste justamente como elemento de criação de atmosferas poéticas.” (Ibid).

Não nos esqueçamos que, como Maria Martins, Murilo Mendes foi um poeta que percorreu um caminho particular. Ainda que tenha feito parte da geração de poetas católicos, em que se encontravam Jorge de Lima, Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, diferenciou-se destes por meio da relação estabelecida com o essencialismo de Ismael Nery. Para Mário de Andrade (1972 a), o essencialismo deu sentido ao espiritualismo da poesia de Murilo, embora não tenha lhe conferido um rumo mais regular.<sup>86</sup> Contudo, pelo que podemos ver na crítica de Mário de Andrade, orientada à uma poesia muito mais voltada à técnica, o catolicismo em Murilo Mendes, assim como o surrealismo no qual também se inspirou, não conferiram a esse poeta o senso da universalidade da forma: “E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de ...universalidade.” (ANDRADE, 1972 a, p. 46). Mais adiante em seu texto, Mário explica que essa falta de universalidade desemboca no emprego desrespeitoso da tradição católica para profaná-la, associando a Igreja ao corpo feminino das amantes ou pervertendo os signos cristãos como nos versos que se seguem, citados por Mário de Andrade:

Eros!  
Eros Christus!  
Eros Christina!  
Kyrie!  
Kyrie eleison! (MENDES, apud. ANDRADE, 1972 a, p. 48).

Ao operar o encontro entre o sagrado e o profano em seus poemas, Murilo Mendes mostrou seguir uma religião sem Deus, sem um único valor a ser proferido como verdade. Poderíamos pensar que há um veio nietzscheano em sua obra, na conduta de questionar as convenções previamente determinadas e de propor a heterogeneidade e a profanação como valores.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> “Ora, depois do livro de estréia, com alguma inquietação, vi Murilo Mendes soçobrar no jogo-de-espírito e na própria piada, com os seus romances cômicos inspirados na história do Brasil. Assim, o primeiro livro não fora ainda uma definição, como não o serão, logo em seguida, as pesquisas teóricas bem mais sérias do Essencialismo. O que fixou Murilo Mendes a meu ver foi a religião, que ele herdou desse amigo tirânico que foi Ismael Nery. A religião, dando valor ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo de sua poesia.” (ANDRADE, 1972 a, p. 46).

<sup>87</sup> Ricardo Gonçalves Barreto relaciona Murilo Mendes a Friedrich Nietzsche pelo fato de o poeta católico ter demonstrado em seus poemas uma visão da Igreja a partir do erotismo e uma religiosidade pautada na fragmentação, como contraponto à unidade: “No mundo muriliano, os contrários não só se conciliam como também, e aqui a influência de Nietzsche é clara, as coisas não possuem valor pré-estabelecido. A mobilidade de valores define uma forma de ser, uma ética, que, como afirmei, é diferenciada em nosso meio, principalmente se considerarmos alguns outros escritores ligados aos centros de expressão do pensamento católico. A poesia, como a religião, se constitui como um espaço de criação plena e revitalização de valores. A poesia é potência pura, é desejo extremo.” (BARRETO, 2004, p. 165). Sabemos que em Friedrich Nietzsche a heterogeneidade e o informe assumem o papel de propiciar tensão

Lembremos que profanar é, de fato, uma maneira de devolver potência à escritura, produzindo a diferença pelo estranhamento diante de um novo significado ou, segundo Agamben, de restituir o valor de uso ao sagrado : “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso.” (AGAMBEN, 2007, p. 28). Quando Murilo Mendes atribui um caráter mágico à obra de Maria Martins, ele quer dizer, justamente, que a artista é capaz, como ele, de profanar, de produzir tensão a partir da heterogeneidade<sup>88</sup>, razão pela qual ela não pode ser aceita pela crítica formalista e de orientação abstracionista, como a de Mário Pedrosa e a de Clement Greenberg.

## Iara<sup>89</sup>

Yara

Yara is in love with love.

She is the siren of the Amazon.

However far-distant the love may be, Yara sings her song of seduction. However lost in love with a mortal he is, the lover hears the song and listens to Yara. Woe to him should he listen twice! Then he is driven in search of her.

He seeks her out. There she is risen in front of the great River, standing on a *Vittoria Regia*, crimson lotus of the Amazon. She is so white that she shines with the reflected green of the leaves. Her emerald eyes have the clarity and treachery of the waters. Her green gold hair clothes her with another seduction.

He cannot resist-he has listened too well to her song of temptation.

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course- a course now calm, now tempestuous- until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist to the temptation of the assassin-Yara.

---

à arte e à filosofia. Por essa razão, em *O nascimento da tragédia* (1992), Nietzsche investiga a separação de dois aspectos fundamentais à arte, o dionisíaco (a música e o informe) e o apolíneo (a arquitetura dórica e a aparência), que teriam se tornado distintos quando o coro foi abolido da tragédia. Em outra obra, *Além do bem e do mal* (2005 b), percebe a relação de complementaridade entre verdade e “inverdade” que, segundo o filósofo, eram conceitos totalmente opostos para os metafísicos. Para ele, é necessário reconhecer o parentesco entre verdade e falsidade, bem e mal, para propor uma filosofia do futuro, do devir, não baseada nos juízos sintéticos kantianos constituídos a priori.

<sup>88</sup> “Visando sempre exprimir as tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de formas definidas e atmosfera ambígua de sonho, na sua procura duma linguagem ao mesmo tempo bárbara e flexível. Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes duma realidade aumentada.” (MENDES, 1956).

<sup>89</sup> Transcrevo logo abaixo o poema *Yara*, de Maria Martins, que será comentado nesta seção, acompanhado por minha tradução livre. Escolhi adotar uma grafia mais próxima da brasileira ao longo do texto - Iara - diferente da adotada pela escultora.

## Iara

Iara está apaixonada pelo amor.

Ela é a sereia do Amazonas.

Não importa quão distante esteja o amor, Iara canta o seu canto de sedução. Embora perdido de amor por uma mortal, o amante escuta a canção e obedece Iara. Para a sua desgraça deve ouvi-la duas vezes! Ele vai, então, a sua procura.

Ele a busca. Lá está ela: elevada à frente do rio imenso, sobre uma Vitória Régia, o lótus carmim do Amazonas. Ela é tão branca que reluz o reflexo verde das folhas. Seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas. O seu cabelo loiro-esverdeado a envolve com uma nova sedução.

Ele não pode resistir – ouviu bem demais o seu canto de tentação.

Iara oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Eles seguem, juntos, o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge um novo amor, não importa onde nesse mundo imenso, e Iara retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – Iara.

Dos oito poemas em prosa de *Amazonia*, *Iara* é o que merece maior destaque por nos propor a aproximação entre Maria Martins e o modernismo e, ao mesmo tempo, justificar o distanciamento dessa artista com relação ao caráter nacionalista do movimento. Com as suas representações de Iara, Maria Martins efetiva o encontro com a força telúrica da natureza, tal qual Murilo Mendes descreve em seu texto sobre a escultora, ao focar a natureza amazônica, primordial, violenta e atrativa. Dessa maneira, mostra adotar uma concepção dionisíaca da arte, que se refere a um tempo distante do progresso histórico, como linha de fuga para as leituras formalistas ou materialistas do modernismo.

Vale ressaltar que quando Maria Martins escreveu poemas em prosa fez uma opção por um gênero híbrido que põe em questão a própria noção de gênero, ao apropriar-se da qualidade dúplice para disseminar a linguagem. Barbara Johnson (1976), crítica americana tributária das reflexões de Roland Barthes e de Julia Kristeva acerca da linguagem poética, trata do poema em prosa a partir da noção de gênero tal como discutida pela psicanálise freudiana, que considera a impossibilidade de haver uma masculinidade ou uma feminilidade puras. Nesse sentido, poderíamos pensar o poema em prosa como um gênero que formula o Neutro, que se vale da impraticabilidade de se decidir por estrofe ou parágrafo, pois gera sentido a partir do conflito que advém de si como classe poética. Para Johnson, certamente a par das considerações barthesianas acerca do Neutro, o poema em prosa mostra que o que nos importa não é mais a distinção entre prosa e poesia, mas a necessidade de se estabelecer tal separação formulando-se, assim, um discurso sobre a diferença:



Se, por conseguinte, o poema em prosa conserva para nós [...] algum interesse, é porque nos incita a questionar já não a diferença entre prosa e poesia, mas a natureza de uma necessidade de diferença no interior da língua, necessidade que persiste para além de todas as suas manifestações particulares. O poema em prosa marca, com efeito, um momento de crise em que a problematização de *uma* diferença se torna discurso sobre *a* diferença. (JOHNSON, 1976, p. 112).

A questão do gênero se manifesta como um problema de genealogia, ou seja, supõe-se que o poema em prosa surja a partir de outro texto, como enxerto, versão ou *máscara* que marcaria a existência de um texto anterior.<sup>90</sup> Portanto, o poema em prosa funcionaria como uma tradução em prosa de poemas estrangeiros, um esboço de um poema em verso e “melhor acabado” ou a cópia inferior de um original em verso (a autora cita o exemplo dos *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, de 1857 e de *Fleurs du mal*, de 1859). É nesse sentido que o discurso sobre a diferença assume o papel de um discurso sobre a repetição, pois a distinção entre prosa e verso é, na verdade, uma questão de referência, diz respeito a uma antecedência textual, a um texto ao qual prosa ou poesia se remete.

Os poemas em prosa de Maria Martins também “repetem” ao referirem-se às esculturas que os acompanham não mostrando necessariamente a superioridade ou a inferioridade da escultura ou do poema correspondente, mas a insuficiência de cada uma dessas formas como discurso. Nesse sentido, a artista perfaz o percurso semelhante ao realizado pelos pintores chineses que sempre acompanhavam as suas pinturas com um poema, mostrando que, na arte, o visível já não representa e, por isso, não pode ser considerado um fim, mas um meio (MARTINS, 1958). Em *Amazonia*, escultura e texto, não estão dispostos lado a lado, mas unidos pelo título em comum e pela referência a uma mesma narrativa mítica, assumindo reciprocamente o sentido de suplemento.

Quando pensamos na Iara de Maria Martins é inevitável que nos lembremos, além do mito anônimo, parte do folclore nacional, das diversas referências feitas no movimento modernista a essa narrativa, da qual o poema de Maria seria uma outra leitura, um outro *enxerto*<sup>91</sup>. Um dos exemplos seria o de Victor Brecheret, com quem

---

<sup>90</sup> “Pode, portanto, parecer paradoxal verificar que o poema em prosa, subvertendo a idéia de genealogia, se apresenta desde o início como fenômeno resolutamente derivado, não original, explicitamente enxertado na existência de uma obra anterior.” (JOHNSON, 1976, p. 113).

<sup>91</sup> Além dos exemplos que relato no corpo do trabalho, é possível mencionar outras referências diretas à sereia, como a leitura do mito pelo poeta Olegário Mariano em *Canto da minha terra* (1931) e o resgate de Iara por Afonso Arinos (1969). Além disso, a temática da força telúrica que este trabalho destaca em Iara, é percebida em muitos outros exemplos na literatura brasileira, como no *Soneto amazônico* de Augusto Frederico Schmidt (1942) ou no romance *Terra de Icamiba* (1934) de Abguar Bastos.

Maria compartilhou a atitude discursiva frente à escultura, fazendo obras que estabeleciam uma relação recíproca e complementar com o texto. Brecheret criou em comemoração ao centenário de São Paulo em 1920 o *Monumento das Bandeiras*, obra contemplada com um texto com o mesmo nome, publicado pela primeira vez na revista *Papel e Tinta*. Com o texto e o monumento, Brecheret homenageou os bandeirantes que teriam conhecido uma terra próxima da primordial, duplamente atraente e perigosa. No texto fica bem claro o encontro com a força telúrica, dionisíaca, proporcionado pela visão da natureza ainda não devastada, equiparada a Iara:

Foi ela quem os atraiu com o esplendor das suas promessas, monstro verde dos seios de ouro. Ela fez entrever, entre a orgia da sua flora, entre o esplendor da sua fauna, o brilho insidioso dos regatos lamelados de áscuas de ouro, o coruscar das suas jazidas brilhantes de esmeraldas. *Ela, como a Mãe D'água os arrastou, pela tentação, da morte à imortalidade, da conquista à chacina, da provação à glória.* (BRECHERET, 1972, p. 55. O destaque é meu.).

Apenas para recordarmos outras versões de Iara podemos recorrer ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no qual existe um episódio denominado *Uiara*, em que o herói é instigado pela pérfida sereia e pelo calor provocado por Vei, a Sol, a entrar no rio. Como resultado, Macunaíma perde o seu maior tesouro, a muiraquitã e a sua integridade física, mostrando como o mito da sereia pode remeter-nos à unidade tornada impossível pela modernidade, bem como à impraticabilidade do encontro perfeito entre dois seres: “Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. [...] Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros.” (ANDRADE, 2001, p. 155). Também Guimarães Rosa em *Magma* (1997) apresenta a sua versão para Iara, que deixa de utilizar seus encantos por uma indisposição macunaímica:

E a Iara é preguiçosa,  
tão preguiçosa que não canta mais as trovas lentas  
em nheengatu [...]

Nem mais se esforça em seduzir  
o canoeiro mura ou o seringueiro,  
meio vestida com a gaze das águas,  
na renda trançada dos igarapés... [...]  
(ROSA, 1997, p. 16).

Embora o poema de Guimarães Rosa possa talvez consistir em exceção, com a Iara esquecida dos cantos e do fascínio de sua presença, as demais referências à sereia (ainda devo mencionar, mais além, o balé brasileiro), remetem-nos a uma arte dionisíaca, em que o princípio de individuação perde o seu espaço para a coletividade, estabelecendo um encontro com o ser primordial da natureza. Essa busca por uma unidade primordial refere-se ao mesmo tempo ao hibridismo (seja no que concerne à indefinição do sexo da sereia ou à sua monstruosidade) e à frustração dessa procura interminável, que só se consumaria em breves instantes, no momento do êxtase.

Por essa razão, podemos dizer que o poema de Maria Martins insere-se na temática da fêmea assassina movida pelo prazer como princípio, que permeia todo o libreto *Amazonia* e muitas de suas obras. A artista é bem conhecida pela feminilidade e sensualidade de esculturas como a *Boiúna* em que Canton (1998) percebe, nos detalhes que a recobrem, a semelhança com bocas ou *vulvas*, mostrando a profunda analogia entre sexo e canibalismo. A sua sereia eternamente apaixonada escolhe o alvo de seu encanto e sacrifica-o para ter o amor consumado, valendo-se do mito como instrumento para a constante renovação, que o poema compara ao curso das águas:

Iara oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Eles seguem, juntos, o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge um novo amor, não importa onde nesse mundo imenso, e Iara retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – Iara. (MARTINS, 1943).

Nesse sentido, a temática de Iara nos aproxima do surrealismo e da preocupação desse movimento de representar a fragmentação humana e, sobretudo, da sensualidade sangrenta que encontramos no grupo de surrealistas dissidentes, fundador da revista *Documents*.

Georges Bataille, André Masson e Roger Caillois, aproximados pelas leituras de Sade e de Nietzsche e interessados na associação entre o sacrifício e a lubricidade, publicam uma série de estudos nas revistas *Documents*, *Acephale* e *Minotaure* sobre a fêmea do louva-a-deus que nos lembram a proposta nietzscheana do êxtase dionisíaco como potência criativa da arte<sup>92</sup>. Segundo a observação baseada em especialistas etnográficos, a fêmea louva-a-deus decapitaria o macho antes do acasalamento, para que

---

<sup>92</sup> Como o estudo de Roger Callois, por exemplo, intitulado *La mante religieuse, de la biologie à la psychanalyse* publicado no número de maio de 1934 na revista *Minotaure*.

este tivesse os movimentos do coito prolongados e o prazer da fêmea se intensificasse.<sup>93</sup> Efetivar-se-ia, assim, o “símbolo perfeito da erótica sadiana” por meio da ligação entre êxtase e sacrifício e da supremacia do princípio matriarcal possibilitada pelo canibalismo.

Mais distantes da orientação política do movimento surrealista liderado por Breton, os fundadores do Colégio de Sociologia procuravam afirmar com as metáforas do canibalismo e da acefalia, contidas na formulação do mito da “fêmea sadiana”, a ressignificação do sentido do erotismo, o estranhamento por meio do choque daquilo que antes nos parecia familiar: o inseto, o sexo, a mulher.<sup>94</sup> Esse é, igualmente, o papel que podemos atribuir a Iara, a irresistível assassina de Maria Martins que faz parte de uma série de “fêmeas sadianas”, na qual também se encontra a dançarina Salomé, tema da escultura em bronze de Maria Martins.<sup>95</sup>

O tema de Iara consiste em uma reivindicação do contato, da tatilidade como um meio de sanar uma insuficiência do visível. Essa tatilidade, como mencionado, é fugidia: está sempre em suspensão e se dá somente na falta. Como Maria Martins nos

---

<sup>93</sup> “Caillois ensina que o inseto é um matador apenas por lubricidade. Cita o etnólogo Raphael Dubois, de acordo com quem um acridídeo, se decapitado, executa melhor e mais demoradamente os movimentos reflexos e espasmódicos próprios da *copula*. Os biólogos F. Goltz e H. Busquet, a partir dessa constatação, se indagam ‘se a fêmea do louva-a-deus, ao decapitar o macho antes do acasalamento, não teria por finalidade obter, mediante a ablação dos centros inibidores do cérebro, execução mais prolongada e melhor dos movimentos espasmódicos do coito, de tal forma que, em última análise, fosse o próprio princípio do prazer que lhe ordenasse a morte do amante.’” (OTTINGER, 1998, p. 248).

<sup>94</sup> É esse o sentido que Rainer Rumoldt dá ao interesse pelo primitivismo do grupo da revista *Documents*, que apropria-se do familiar para elaborar uma estética do feio, o que a distinguiria da revista *transition*, de Eugene Jolas, cujo interesse no primitivo possuiria um caráter mais universalista: “Jolas, o ‘Homem da Babel’, teve uma perspectiva idealista de linguagem poética para a modernidade: multilingüe, transnacional e universalista. Por sua vez, Bataille se engajou numa agressividade anti-humanista, antiidealista e antiformalista. Nesses termos, esse era um projeto antiestético que valorizava o choque, a perturbação da imagem fisiológica, inclusive de imagens sangrentas de sacrifício humano pré-histórico, de partes do corpo e das funções excretoras. Ou seja, enquanto a *Documents* procurava, implicitamente, subverter os principais valores do Ocidente revitalizando as estratégias de choque do início da vanguarda, com o objetivo de ‘tornar o familiar estranho’, a missão da *transition* era tornar ‘o estranho familiar’ para um público transatlântico amplo (especialmente, para o meio cultural conservador americano).” (“Jolas, the ‘Man from Babel,’ pursued an idealist vision of a multi-lingual, transnational, universalist poetic language for modernity. Bataille, on the other hand, engaged in an aggressively anti-humanist, anti-idealist, anti-formalist, in this sense anti-aesthetic project which valorized the shocking, jarring moment of the physiological image, including bloody images of prehistorical human sacrifice, images of body parts and excretory functions. In sum, while *Documents* implicitly sought to overturn Western core values by revitalizing the early avant-garde’s shock strategies with its goals to “make the familiar strange,” *transition*’s mission was to “make the strange familiar” to a wider transatlantic audience (especially to the conservative American cultural sphere).” - RUMOLDT, 2000, p. 46).

<sup>95</sup> A personagem bíblica, dançarina que exige de Herodes a cabeça do apóstolo João Batista, encarna o tema do erotismo com mais veemência nas representações de fim de século, como as de Flaubert, de Mallarmé e de Oscar Wilde. A do escritor irlandês merece maior destaque por ser a que reintroduz o mito no século XX e porque promove a decapitação ao estatuto de vingança passional: Salomé seduz Herodes para que este ordene a morte de Yokanaan, como vingança pelo profeta ter sido indiferente ao seu amor. Nesse sentido diferencia-se de Iara e da fêmea louva-a-deus, cujo amante é sacrificado como consequência cruel da posse sexual.

mostra, o corpo de Iara possui uma luminosidade impossível de ser apreendida pelo olhar, pois reflete a um só passo a beleza das águas e a nossa própria imagem. Eis de onde surge a “nova sedução” que a poeta atribui a Iara: essa é uma sedução distinta da meramente visível e, por isso, a sereia apreende o seu amante por meio da música. Essa sedução é também e literalmente a sedução de *um outro*, daquele que a observa e que se enxerga nos olhos espelhados da sereia, transparentes como as águas: “Os seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas.”

Portanto, o olhar é duplo como Iara: um momento de indecisão entre o sujeito e o outro e de ruptura da identidade, entre aquele que olha e o que observa. Georges Didi-Huberman (2005), que comenta *Ulisses* de James Joyce à luz da fratura inevitável do olhar, percebe o fato de que o que vemos só existe naquilo que nos olha e que, paradoxalmente, distinguimos dentro de nós mesmos “o que vemos daquilo que nos olha”. Ver é, portanto, partir-se em dois e descobrir o vazio de nós mesmos presente naquilo com o qual não podemos estar completamente unidos. Dessa forma, vemos em Iara sintoma e perda ou presságio do que virá a ser uma perda de si próprio: “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.*” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 34 - O destaque é do autor). Logo, contemplar Iara é como examinar a própria perda, a própria marca, pois quem a vê não mais (a) verá.

A temática de Iara pode assumir uma outra nuance da representação, aquela que se refere à identidade nacional de um povo. Sabemos que o libreto *Amazonia* e as suas remissões ao primitivismo brasileiro estavam de acordo com a política americana de boa vizinhança. Também uma outra referência à Iara, o bailado de Guilherme de Almeida, exibido na mesma época que a escultura de Maria Martins, levanta discussões que concernem a (ir)representatividade de uma nação por meio da imagem e que põem em cheque, como Nancy, a questão da identidade como norma, constituída a partir de algo determinado *a priori*.

No bailado de 1946 o mito da sereia Iara é empregado para refletir acerca da seca nordestina, tema de caráter social, associado a um realismo não perdoado pelos críticos mais ufanistas. Por essa razão, com maior ênfase que as outras versões modernistas, a Iara de Guilherme de Almeida (argumento), Francisco Mignone (partitura) e Candido Portinari (cenário), nos leva a pensar os resquícios do intuito de

afirmação modernista do nacionalismo. Nesse sentido, vale salientar que o próprio Oswald de Andrade identifica-o com o modernismo de 1922:

[...] surge agora o primeiro monumento elaborado em equipe, por estes últimos 25 anos de renovação estética e popular na nossa música, nas nossas artes plásticas e na nossa poesia.

Esse monumento é *Iara*, fruto longínquo e maduro da Semana de Arte de 22, onde Guilherme de Almeida figurou em pessoa ao lado de Graça Aranha e de Mário de Andrade.

Conceber e realizar um *ballet* de tema popular e brasileiro, encaixá-lo na mímica civilizada de Diaghilev e de seus bonecos plásticos que o Coronel de Basil ressuscitou, eis um feito que só a inteligência e o carinho nacional de Dante Viggiani poderiam conseguir. (OSWALD, 1946, s/pg.).

Tais resquícios estavam associados ao populismo autoritário de Getúlio Vargas, de onde surgem posições antagônicas como as de Acioli Neto e Andrade Murici dispostas na imprensa carioca.<sup>96</sup> Estas, ora defendiam o caráter universalista do espetáculo brasileiro (uma qualidade a ser apreciada visto que o espetáculo seria exibido nos Estados Unidos), ora acusava-o de ferir o nacionalismo ao ser executado a partir de um tema “cruelmente realista” e pouco fiel às origens do folclore nacional:

Por mais untada de poesia que seja, o tema de *Iara* não se justifica e, se devemos por um lado agradecer as boas intenções do Sr. De Basil, melhor seria que nossa desgraça geográfica não fosse mostrada lá fora e que não saísse do fundo do sertão cearense para terras onde não podem senti-la convenientemente.

O desenvolvimento desse balé infeliz, portanto, pode ser dividido em dois episódios de natureza diversa – um puramente lendário e outro cruelmente realista – entre os dois, um ato de festa popular. Para começar vemos a Mãe d’Água em idílios com Jacy (a lua) e Guaracy (o Sol) – em seguida surge uma espécie de feira alegre, meio inverossímil, para focalizar usos e costumes sertanejos – e termina com uma visão fantasmagórica de retirantes maltrapilhos e famélicos em torno de um incompreensível personagem místico, sem nenhuma realidade histórica nesses êxodos periódicos. [...]. (NETO, 1946, s/pg.).

Como vemos, *Iara*, que pode ser lida como uma ruptura com a possibilidade de

---

<sup>96</sup> O balé *Iara* foi apresentado em São Paulo e no Rio de Janeiro pela Companhia de Balé Russo do coronel De Basil (herdeiro de Diaghilev), como parte de uma série de balés latino-americanos, com a proposta de ser o primeiro balé genuinamente brasileiro. Por essa razão, a crítica do balé discute a validade do tema (a seca nordestina) do balé brasileiro como exemplar da arte nacional. Podem servir de exemplo das duas posições distintas mencionadas acima (a de defesa do caráter universal do balé e a de execração pela sua ofensa ao nacionalismo), respectivamente, os artigos de Acioli Neto (editor da revista *O Cruzeiro*), *Iara, um balé deprimente*, publicado em *O Cruzeiro*, e de Murici Andrade (fundador da revista *Festa*), *O bailado Iara*, publicado no *Jornal do Comércio*.

representação, foi compreendida pela imprensa como uma representatividade inválida, que exportaria um flagelo social como *alegoria* do Brasil.

Maria Martins e Guilherme de Almeida apropriam-se do mito de Iara extemporaneamente à antropofagia e procuram se opor ao mito como definição de uma identidade a partir de uma narrativa petrificada, desvinculada de seu potencial de recriação. Dessa forma, distanciam-se do intuito de revirar as raízes nacionais para criar uma arte brasileira a partir da *semelhança*, da formulação de um conceito de nacionalidade. No entanto, Maria Martins se diferencia de Brecheret, que havia se utilizado do mito de Iara para exaltar o empreendimento desbravador de bandeirantes e que consistia em um símbolo, para Antonio Callado, da virilidade da escultura brasileira no período contemporâneo ao da artista.<sup>97</sup> Quando pensamos Iara como um tema que trata da cisão da unidade do sujeito e da representação pela arte, entendemos porque a escultora mineira e os criadores do balé *Iara* souberam, a um só passo, condensar a tradição intemporal do mito e a universalidade da arte atingindo, segundo Callado, o difícil alvo de ser singular e universal:

[...] na coleção de estátuas conhecida como *Amazonia*, de que Iara faz parte, Maria moldou o folclore e transportou para a forma de estátuas as superstições populares, o ingênuo atavismo brasileiro, atingindo o difícil objetivo da arte, de ser tão nacional, tão regional, a ponto de ter um apelo universal natural.(CALLADO, 1943, p. 134).<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Vale salientar que Brecheret, ao lado de Maria Martins, foi escolhido para compor a retrospectiva sobre escultura brasileira escrita por Antonio Callado para a revista inglesa *The studio*, em 1943, em que a versão em bronze de *Iara* é reproduzida ao lado de *Ritmo*, do escultor ítalo-brasileiro. A resenha, que é a primeira feita sobre a obra de Maria Martins, destaca Brecheret como exemplar da força masculina da escultura brasileira: “[...] um verdadeiro exemplar desse sangue novo no Brasil, desse movimento viril que, tanto na arte, como no progresso social e científico, está fazendo da nossa uma era revolucionária, de mudanças ousadas.” “[...] a true sample of this new blood in Brazil, this virile masculine movement which in art as in science or social progress is making our age a revolutionary age of daring renewal.” (CALLADO, 1943, p. 134).

<sup>98</sup> “[...] in her collection of statues known as *Amazonia* – to which *Yara* belongs – where she modelled folk-lore and put into statue form the popular superstitions, the naïve Brazilian atavism, Maria Martins has achieved that difficult aim of art, which is to be so national, so regional as to have a natural universal appeal.”

### ***Deuses malditos: a máscara e a biografia***

Como vimos, o tema de Iara tal qual inserido na obra de Maria Martins é imbuído de uma concepção dionisíaca da arte, a partir da qual a forma ou o aparente perde o seu lugar para uma força natural que resulta da cisão entre o sujeito e a sua identidade, o que reflete, ainda, na perda de poder do figurativismo na arte, substituindo o olhar pelo tato e pela falta.

A biografia de Nietzsche está igualmente perpassada por essas questões. Como veremos, Nietzsche, a personagem de Maria Martins, é dotada de uma luminosidade perigosa, amaldiçoada, por evocar o êxtase e a criação e possuir a qualidade destrutiva, avassaladora, que podemos identificar na arte de Maria Martins. Nesse sentido, Nietzsche assume como ficção criada pela artista a qualidade de máscara, cujas características encontram-se disseminadas ao longo da arte de Maria.

Diferentemente da sua versão auto-reflexiva, a biografia não assinala propriamente uma ausência, mas o disfarce de uma ausência, que se inscreve com a presença do outro (nesse caso, Nietzsche) na escritura, como maneira de dotar de uma legitimidade fictícia aquele que não está presente (ou seja, a artista Maria Martins). Em outras palavras, embora estejamos falando que Maria Martins se utiliza de uma forma de auto-referencialidade por meio da máscara de Nietzsche, não há representação ou a proposição de uma verdade, pois, como no capítulo anterior, tratamos da impossibilidade de ambas, visto que a máscara oculta outras máscaras ou outras marcas.

No capítulo anterior vimos que o romance de Adalgisa Nery faz uma reflexão sobre a escrita autobiográfica no gênero feminino, quando a protagonista assinala constantemente a sua ausência, a sua pouca significância dentro do relato da própria vida. Vimos também como, demarcando ausências no texto, *A imaginária* propôs que a perda do narrador autobiográfico se deve à impossibilidade de representação pela escritura, constituída a partir de marcas e ambigüidades que surgem da negação da linguagem como discurso pessoal e como fato.

*Deuses malditos* também se inicia com uma recusa fundamental, a da biografia como fato, como ensaio ou como relato documentado de uma vida, o que insere essa obra no nível da ficção: “Não é este livro – o primeiro da série – uma biografia. Muito menos um ensaio. Apenas a impressão que nos deixou uma plêiade de super-homens – Deuses malditos – que passou pelo século XIX, deixando, como estrelas cadentes, um



rastrado de luz, de sangue e de fogo...” (MARTINS, 1965). No relato criado por Maria Martins, simula-se a representação de um outro para que se expressem as concepções que vemos inerentes à obra dela, que formula uma teoria da escritura a partir do branco e da dualidade, da arte como produtora de potência que distorce a forma.

Todavia, tais noções só podem ser expressas quando a autora assume outro nome de significado indiscutível como o de Nietzsche, para que seja conferida notabilidade ao próprio nome de Maria ou autoridade às idéias propostas pela artista. Portanto, como em *A imaginária*, em *Deuses malditos* assume-se a via da negação, com a diferença de que essa é empregada não para refletir um discurso acerca da insignificância feminina, mas para valorizar uma figura, também feminina, por meio do encontro com o notável. Nesse sentido, podemos pensar que com a *biografia* Maria se vale de uma escritura da vida, mas da vida no sentido que Agamben encontra no termo *bíos* – o de uma vida extraordinária, que ela *sobrescreve* sobre a sua própria.

Vimos que as teorias acerca da linguagem como potência propostas por Nancy em *A representação proibida* e por Agamben em *Homo sacer* e em *O que resta de Auschwitz* referem-se a uma vida que se aproxima da animal, anterior à existência da linguagem como fala e que expõe a sua identidade como singularidade. Giorgio Agamben dá início ao *Homo sacer* ressaltando que na cultura grega a palavra ‘vida’ era expressa por dois termos de significados distintos: *zoé*, “o simples fato de viver comum a todos os seres vivos” e *bíos*, “a forma ou maneira própria de viver de um indivíduo ou de um grupo.” (AGAMBEN, 2004, p. 9). A *zoé* refere-se à vida nua daquele que não exerce o seu poder político por meio da linguagem, daquele que é meramente parte das estatísticas do estado biopolítico e que pode ser aniquilado sem valor de sacrifício e sem necessidade de punição, a vida do *homo sacer*. Por sua vez, a *bíos* seria a vida que possui voz política e intelectual, que tem o direito de entregar-se a momentos de lazer ou de ócio. Agamben investiga ao longo desse livro a tentativa do Estado moderno de extrair uma porção de *bíos* da *zoé*, a inclusão, embora excludente, da *zoé* na vida política.

A escultora Maria Martins foi intempestiva: remeteu a uma vertente do modernismo talvez considerada ultrapassada em um momento em que se encontrava em voga, no Brasil, a discussão entre realismo e abstracionismo; acompanhou os surrealistas nos Estados Unidos, último resquício do vanguardismo europeu, que se opunha a um só tempo ao classicismo ao qual a Europa procurava retornar e ao expressionismo abstrato ressaltado por Clement Greenberg; valeu-se de uma concepção

de arte a partir do informe como justaposição, heterogeneidade, para exprimir singularidade, num momento em que a forma determinava a exatidão de uma identidade para a arte ocidental. Maria Martins, parte da elite brasileira intelectualmente favorecida e apta politicamente, definitivamente não se encontra no que Agamben classifica como *vida nua*. No entanto, a sua condição periférica e extemporânea a impele a procurar voz por meio de uma vida como a de Friedrich Nietzsche. Tanto o filósofo-personagem quanto os outros dois “Deuses malditos” de quem Maria pretendia se ocupar, Rimbaud e Van Gogh, podem ser associados ao percurso artístico da escultora. Como vemos, os três são comparados a artistas do informe - relacionados à energia luminosa -, cuja condição paradoxal fazia com que fossem pouco compreendidos na época em que viveram:

Um grande traço, um sinal luminoso unifica o destino dos deuses-malditos, artistas inigualáveis: a pureza de sua arte. E o sofrimento que tocou a todos foi a medida dessa pureza sem transigência. Tudo o que traziam em suas obras era tão novo, tão inesperado, tão contraditório às vezes, que mesmo hoje os espíritos timoratos os julgam alucinados. (MARTINS, 1965).

Em sua teoria da autobiografia, Sylvia Molloy nos oferece diversos exemplos de escritores latino-americanos que procuraram exprimir a sua singularidade e o seu valor por meio da proximidade com o notável: seja com relação aos escritores masculinos de importância reconhecida, no caso de Victoria Ocampo, ou à história da pátria, que, como vimos, legitima a história pessoal de Sarmiento. Victoria Ocampo exerceu um papel importante no meio cultural argentino: fundou e dirigiu a revista *Sur*, publicou diversos romances, dentre os quais se encontram os de cunho autobiográfico como *El imperio insular* e *Testemonios* e fundou a União Argentina de Mulheres em 1936. Não tendo seguido por oposição da família a carreira de atriz, pela qual era apaixonada, assume o papel de escritora como o de uma “atriz disfarçada”, ora identificando-se com alguns modelos masculinos, performatizados por mulheres, ora valendo-se do teatro em seus textos como meio de saciar a sua necessidade de auto-representação. Ocampo teve os seus textos marcados pela sua insegurança como escritora. Para amenizar esse sentimento, efetivou o seu encontro com o notável falando por meio das referências a

autores “mais expressivos” do que ela e substituindo a própria voz pela voz dos outros.<sup>99</sup>

Ora, Victoria Ocampo e Maria Martins acabam por se valer do mesmo recurso para expressarem as suas idéias: o jogo de máscaras, o ocultamento pela face e pela palavra de outro. Ambas empregam, inclusive, máscaras coincidentes como as de Gandhi e a de Nehru, mostrando não ser fortuita a correlação entre elas. Nos volumes dos *Testimonios* Ocampo traz pequenos excertos que demonstram a sua admiração por essas grandes figuras do Oriente, defensoras da doutrina da não-violência, às quais atribui um brilho tão intenso quanto o que Maria Martins confere a Nietzsche. Nesse sentido, também se aproximam por considerarem a arte e a filosofia como valores fundamentalmente relacionados à vida.<sup>100</sup>

Segundo Molloy, a autobiografia estabelece fortes laços com a biografia, indicando que o gênero autobiográfico pode recorrer à biografia para reforçar a sua credibilidade. A autora menciona exemplos de relatos auto-referenciais latino-americanos que utilizam esse meio para reafirmar a autoridade e o campo de abrangência da memória individual: “Ao apropriar-se da memória dos outros, a própria memória do autobiógrafo se expande e se torna mais poderosa.” (ibid., p. 258). Além disso, apropriando-se do relato de vidas alheias, o narrador autobiográfico transforma-se em testemunha elevada de um tempo passado que retorna apenas em seu relato: “*Chegar a ver*: ao autobiógrafo hispano-americano é como essa menina que se lança

---

<sup>99</sup> “Nesses textos dispersos, o papel de testemunha é o jogo de máscaras de Ocampo: se não pode falar com facilidade, testemunhará pelas palavras dos outros. Dez coleções de ensaios, publicados sob um título que põe em evidência a postura testemunhal, registram seus encontros, conversas e entrevistas com figuras como Ravel, Mussolini, Malraux, García Lorca, Anna de Noailles, Nehru, Stieglitz. E se os *Testimonios* não lidam diretamente com interlocutores vivos – essas figuras que Ocampo chama ‘homens-livros-idéias’ -, ocupam-se, na maior parte do tempo, com leituras e livros.” (MOLLOY, 2003, p. 121).

<sup>100</sup> Ocampo afirma, em um dos mencionados textos que: “Não conhecer Gandhi é não conhecer essa energia espiritual (assim denominada por Bergson) que leva uma carga de heroísmo e santidade. Apesar do desconhecimento, ela existe. Não é palavrório vazio e solene prever que sem ela o mundo está prestes a morrer de sede. A ameaça física da fome não é a única. Não há dúvida de que entramos numa era pós-cristã como temia Thomas Merton.” (“Desconocer a Gandhi es desconocer esa energía espiritual (así llamada por Bergson) que lleva una carga de heroísmo y de santidad. Pese a este desconocimiento, existe. Y no es palabrerío vacuo e solemne pronosticar que sin ella el mundo está en trance de morirse de sed. La amenaza corporal del hambre no es la única. No hay duda de que hemos entrado en una era postcristiana como lo temía Thomas Merton.” - OCAMPO, 1977, p. 278). Vemos aqui o caráter transformador que também Ocampo relaciona à arte Oriental. Vale mencionar que Victoria Ocampo e Maria Martins compartilharam, ainda, o interesse pela figura de Dante Alighieri, de quem a argentina fez uma leitura em *De Francesca a Beatrice* (1928) e que representou o primeiro contato de Maria Martins com a literatura, pois teria aprendido a recitar Dante de cor com o pai cor antes de saber ler:

— Qual a figura humana, que mais a impressionou, dentro de seu cotidiano?”

— Meu pai, com quem aprendi Dante, de memória, antes de saber ler, e minha mãe, cujos oitenta e seis anos mantêm uma lucidez mais única do que rara.” (MARTINS, 1956, s/ pg.).

para ver um velho tesouro, do qual é testemunha privilegiada e secreta, para depois passar a contar o que viu, no momento exato em que ele desaparece.” (ibid, p. 261).

Podemos dizer que Maria Martins recorre a importantes figuras da história em seus relatos de viagem para ocupar a posição de testemunha privilegiada, de onde poderia afirmar, de fato, “eu vi”. Maria viu a China socialista à qual se sobrepunha a carga de uma tradição religiosa e cultural considerável, uma terra de que já não era possível reconhecer o começo da história, mas que se encontrava profundamente marcada pelo recomeço que impunha a revolução de Mao Tsé-Tung. Testemunhou as reformas sociais que eram implementadas na Índia quando Nehru finalmente assumiu o poder após a luta incansável de Gandhi, cuja vida Maria relata no livro sobre a Índia. Em todos os casos, é mencionado o encontro real da artista com essas figuras: no de Mao, este é anunciado numa conversa telefônica logo no início do romance<sup>101</sup>; no de Gandhi, a artista relata como se deparou com ele em Paris, em 1931:

Por mero acaso, partíamos, já nem me lembro para onde, e encontramos na *Gare de l'Est*, Gandhi, seus amigos e a fiel Miraben. Amigos comuns nos aproximaram. Era um inverno rigoroso e o profeta suportava a temperatura gélida, seminu, com um xale mal lhe cobrindo as espáduas, e asseguro que, em uma estação de estrada de ferro em Paris, causou-me imensa impressão e quase temor, tal era a atmosfera de luminosidade que criava em derredor de si. (MARTINS, 1961, p. 138)

Maria Martins torna-se mais “nobre” pela proximidade desses heróis e legitima os seus relatos de viagem ao incorporar suas biografias. Por outro lado, quando escreve a história da vida de Friedrich Nietzsche, ela se vale da significância do filósofo para, como Victoria Ocampo, falar por uma voz que se supõe ser de outrem. Com o auxílio de Nietzsche como personagem, Maria entra no jogo de máscaras anunciado por Molloy para sanar a insuficiência de sua representação mostrando que, se na autobiografia (ou no auto-retrato) não é possível falar de si próprio, pois a identidade está no próprio retrato, autônomo, também a biografia, como o retrato, se anuncia pelo desvelamento do sujeito que nasce apenas como manifestação artística:

---

<sup>101</sup> “Ao entrar no quarto do hotel, naquela tarde, ainda atordoada pela beleza incomparável do Templo do Céu, o telefone chamou: *Aqui, Wou Mau Sou. Queria convidá-la para jantar hoje e um pouco mais cedo. O Presidente a receberá às oito horas em sua residência.*” (MARTINS, 1958, p. 1).

O sujeito do retrato é o sujeito que o próprio retrato é: tanto pelo fato de que o retrato é o sujeito (o objeto, o motivo) de determinada pintura, como pelo fato de que essa pintura é o lugar de onde determinado sujeito (pessoa, alma) nasce. Ou ainda: o sujeito do retrato é o sujeito que é sujeito só e quando o é para si ('presente para si'), e não o é para si senão porque é aquele que retorna de fora da tela para e dentro e de dentro para fora, enquanto que a fina superfície da tela pintada não é outra coisa senão a interface ou o intermediador desse ser-para-si. (NANCY, 2006 a, p. 28).<sup>102</sup>

### Ensaio sobre a separação e sobre o toque<sup>103</sup>

O momento do adeus definitivo, quando a gente se separa, porque nem os sentimentos, nem os pensamentos não mais se equilibram, é, contraditoriamente, o instante em que a gente mais se aproxima um do outro. Bate-se desesperadamente sem esperança, contra uma muralha elevada pela fatalidade entre a gente mesma e o ente que se abandona voluntariamente.

(Maria Martins)

A crítica que venho utilizando neste trabalho (Nancy, Agamben, Derrida e também Carl Einstein, fará parte desta seção) mostra-nos que, de fato, o sujeito só pode ser revelado pela escrita e que, por essa razão, já não é possível encontrar no retrato de Nietzsche alusão ao filósofo "real", autor de *Zaratustra*. Assumindo a posição de máscara sobre a face de outrem, Nietzsche, personagem de *Deuses malditos*, permite que a biografia seja analisada como efeito de leitura, que possui como base a tensão e não a forma, resultante da heterogeneidade que se faz presente em todo o livro. Esse princípio de hibridismo é mais uma vez o sinal de um contato impossível, de uma distância irreparável, onde obra e espectador/leitor se fazem concomitantes. Por essa razão, já não há margem, autor ou obra e a representação encontra-se suspensa. Nesse sentido, será possível comentar tais aspectos na obra de Maria Martins a partir da

---

<sup>102</sup> "El sujeto del retrato es el sujeto que el retrato mismo es: tanto por el hecho de que el retrato es el sujeto (el objeto, el motivo) de tal o cual pintura, como por el hecho de que esta pintura es el lugar donde tal o cual sujeto (persona, alma) nace. O también: el sujeto del retrato es el sujeto que es sujeto tanto y en cuanto es *a sí* ("presente a sí"), y no es a sí sino por cuanto es aquel que vuelve del afuera de la tela al adentro y del adentro al afuera, al tiempo que la delgada superficie de la tela pintada no es otra cosa que la interfaz o el intercambiador de ese ser-a-sí."

<sup>103</sup> É imprescindível verificar as *Notas das atribuições errôneas* que se encontram ao final da conclusão após a leitura do trabalho.

biografia, levando em consideração os seus escritos de viagem e esculturas como *Iara* e *O impossível*.

*Deuses malditos* perfaz o caminho deixado por uma energia luminosa que o narrador atribui ao *seu* Nietzsche, cujo caráter dionisíaco, como o de Iara e a relação com uma força telúrica de disseminação se fazem constantes no texto. Por essa razão, o protagonista da biografia possui enfatizada a sua aproximação com o “êxtase criador” e a força dionisíaca:

Nietzsche não conheceu a fé nem a dúvida. Combateu Deus como a superstição de uma civilização decadente. Sua certeza da inexistência divina e sua esperança na vinda do super-homem, que julgava poder assegurar por seus ensinamentos tremendos, davam-lhe uma força crescente, e uma sorte de *iluminação* e êxtase que perdurou ao longo de toda a sua vida consciente. (MARTINS, 1965, s/ pg.).

Como vemos por essa passagem, apesar de Nietzsche ter também a sua qualidade de asceta e a sua solidão enfatizadas valendo-se da negatividade e da dor para o crescimento próprio, ele é associado à violência trágica e à transmutação de todos os valores pré-existentes, tornando muito frágil a distinção entre a criação e a destruição, a valorização da vida e o sacrifício próprio em favor da arte. Ariana, como Nietzsche chamara Cósima em seu delírio, ao lado do filósofo, Dionísio, é destacada como o maior símbolo da força e da fertilidade da Terra. Ela ostenta, ao lado de Iara e das outras fêmeas sadianas, o papel de liderar o jogo duplo da natureza, de vida e de morte:

Ariana é a Terra, a mãe que conhece a felicidade e o sofrimento da fecundação. É a alegoria mais profunda da aptidão panteísta de participar do júbilo e do padecimento que permite aprovar e santificar as qualidades mais perfeitas e mais equivocadas da vida, o eterno desejo de procriar e carregar o fruto ambicionado, de reafirmar o sentimento da ‘união necessária entre a criação e a destruição’. (ibid., p. 92)

Lembremos que o poema *Iara* é imbuído do contato com o natural, que resulta em uma exaltação, para além da forma e da aparência, da força como valor criativo e da suspensão do êxtase em favor da transformação. Nesse sentido, além do que já ressaltamos em surrealistas como Bataille, em que o dionisíaco se intensifica na relação entre o alto e o baixo e na estética da monstruosidade, outros surrealistas como a própria Maria Martins apreciaram o caráter dionisíaco atribuído a Nietzsche em *Deuses malditos*. Por esse motivo, a artista destaca na obra da outra escultora brasileira, Sonia

Ebling, a mesma força telúrica e dilacerante das formas que encontramos no retrato de Friedrich Nietzsche e de Iara: “Sonia Ebling é atração e choque. Sua escultura de formas estranhas, telúricas, eróticas e puras, consegue despertar, em quem as contempla, um mundo de recordações, de poesia, de tragédia, de alegria e de luminosidade.” (MARTINS, 1959, s/ pg.).

Além do “sentido mágico da terra” que o poeta Murilo Mendes confere à obra de Maria, podemos recorrer à resenha que André Breton escreveu para a primeira exposição individual de Maria Martins que aconteceu na galeria Julien Lévy em Nova York em 1947. Nesse texto, escrito pouco após a Segunda Guerra Mundial e em princípios da Guerra Fria, Breton destaca a proximidade da obra da brasileira com a natureza tropical, bem como o fato de recorrer às forças vitais da natureza como contraponto aos sistemas políticos embrutecidos e baseados em uma razão incipiente.<sup>104</sup> Contra estes, as esculturas de Maria Martins assumiram o ritmo flexível da natureza, “as ondas da terra”, para transmutar a estagnação política com o poder dos mitos brasileiros.

Outro artista do movimento internacional, o poeta revolucionário Benjamin Péret (1899-1959) escreveu o prefácio para a exposição da artista no MAM em 1956, no qual também associa a capacidade de transformar a matéria, ou seja, a qualidade de informe da arte de Maria, à força de ação da natureza: “Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza.” (PÉRET, 1997, p. 31).

Friedrich Nietzsche assume uma luminosidade intensa e dionisíaca que, ora ostenta uma função parabólica, ora alucinante – por essa razão torna-se necessário manter certa distância, para não ferir os olhos e para que a *pungência* se faça possível. Essa energia luminosa que emana de Nietzsche se reflete apenas naqueles que teriam

---

<sup>104</sup> “Durante esta crise que atinge até os conceitos fundamentais da civilização de hoje, é flagrante e altamente significativo que o espírito sopra (*sic*) das terras quentes. Em Paris, de onde escrevo e onde os rigores dos tempos, que têm abalado muitas outras coisas, não tiraram, no plano artístico, o apetite de descobrir, pude observar que um frêmito excepcional acolhia há pouco tempo a mensagem de poetas e artistas que estão ligados como por algum fio, de perto ou de longe, ao cinto equatorial do globo. Uma tal mensagem, seu conteúdo mais específico, deve responder a uma necessidade imperiosa, embora mal conhecida. Não é difícil perceber o que a distingue de todas as outras, é o contato com a terra que ela restabelece totalmente para o homem (contato hoje perdido, ao menos para todas as grandes aglomerações humanas). É o perpétuo recurso às fontes vitais da natureza (do espírito assim como do corpo) que ela se imponha, é a sua constante preocupação de colocar o psicológico sobre o cosmológico, opondo-se à tendência contrária geralmente predominante que leva a humanidade a uma via de sofismas cada vez mais perigosa. O pensamento analógico, oficialmente abandonado desde o Renascimento, procura retomar seus direitos. É normal que o impulso nesse sentido lhe venha dos lugares onde a natureza está em plena exuberância.” (BRETON, 1997, p. 13).

inclinação para recebê-la pois, como destaca o narrador, as obras dos Deuses malditos “são de substância perigosa; o clarão que projetam cega os que não sabem ou não podem aceitar aquela exaltação fulminante, aquela força irradiante e destruidora de todas as regras pré-estabelecidas.” (ibid, s/ pg.) Dessa maneira, Nietzsche e os outros artistas malditos se aproximam da parábola que, segundo vemos em *Noli me tangere*, consiste no modo próprio e enigmático de se transmitir os ensinamentos de Jesus, mas que atinge apenas aqueles que têm ouvidos para ouvir a verdade e olhos para enxergá-la.

A interpretação estreita e religiosa do sentido da parábola diria que a verdade direciona-se somente a esse número limitado de eleitos. Nancy, que propõe uma interpretação não religiosa do *Noli me tangere*, percebe que o sentido moderno da parábola deve focar-se no fato de que a parábola (e a energia luminosa de Nietzsche) propaga-se sempre em uma direção e que, quando alcança o fim, abre-se em singularidade: “A mensagem não diz nada a um ouvido fechado, mas para o ouvido aberto significa mais que uma lição. Menos ou mais que o sentido: nada em absoluto ou então toda a verdade, presente de repente e sempre singular.” (NANCY, 2006 c, p. 18).<sup>105</sup> Como no texto, a parábola exige o seu ouvinte somente onde é possível o movimento do sentido e a sua (des)articulação infinita.

Ao longo do relato, Nietzsche procura ouvidos para a sua filosofia, alguém para compreendê-la e divulgá-la. A primeira tentativa seria a do seu amigo adorado, Richard Wagner, a quem dedicou o primeiro livro e toda uma reflexão acerca da filosofia helênica e da música moderna. Contudo, a devoção encontrou o seu fim quando o músico alemão direcionou a sua obra a princípios mais religiosos e comerciais do que artísticos<sup>106</sup>. Com a separação de Wagner tornou-se inevitável o afastamento de Cósima, a mulher do amigo por quem Nietzsche nutrira um amor platônico. Franz Overbeck, o seu maior amigo da Basiléia que o auxiliou nos momentos de delírio, mostrou-se a princípio solitário e sensível como Nietzsche (“céptico e irônico no que tocava o

<sup>105</sup> “[...] el mensaje no dice nada a un oído cerrado, pero al oído abierto dice más que una lección. Menos o más que el sentido: nada en absoluto o bien toda la verdad, presente de un golpe y cada vez singular.”

<sup>106</sup> “Nas vésperas da partida de Wagner, que tornava a Bayreuth, fizeram um derradeiro passeio até o fim da avenida que costeava o golfo. E, na luz morrendo daquela tarde outonal, Wagner, subitamente, quase em murmúrio, disse-lhe em confiança haver criado o Parsifal e, para agravar ainda mais o crime, falou-lhe, não da obra de arte, mas da experiência religiosa, sincera e verdadeira. Não se tratava só de música, nem era isso o mais importante, mas de uma confissão, de um arrependimento, de uma retratação pública, a fim de obter a graça de uma boa morte. E, enquanto o sol desaparecia doirando aquela paisagem de sonho, o velho mestre explicava, justificava-se, e o jovem professor ouvia calado em um silêncio cruel e distante.” (MARTINS, 1965, p. 28).



inacessível e o inatingível tanto para o homem quanto para o Universo”, *ibid*, p. 17), mas o filósofo distanciou-se do amigo quando este se casou. Além disso, Lou Salomé, a jovem por quem se apaixonara perdidamente, traíra a sua crença de que verdadeiramente o compreendia quando não retribuiu o amor dele: “Sofria terrivelmente, ainda mais porque havia, enfim, encontrado alguém a quem podia desvendar suas mais íntimas idéias, recebendo em troca não unicamente compreensão intelectual, mas um eco que lhe respondia imediatamente.” (MARTINS, 1965, p. 50). Paul Rée foi igualmente acusado de infidelidade pelo fato de Lou Salomé preferi-lo a Nietzsche; Malwina de Meyesenburg, a amiga de Sorrento, nem sempre podia compreender os seus escritos. Restara apenas Peter Gast, o fiel amigo com quem Nietzsche trocara correspondências por toda a vida consciente e com quem compartilhou uma profunda afinidade musical.

Vemos que qualquer tentativa de Nietzsche de dar à sua obra uma função parabólica é frustrada pelo contato fugidio estabelecido com a maioria das pessoas a seu redor, o que faz de sua vida um ciclo de constantes separações. No entanto, sabemos pelo relato que as relações de Nietzsche deixaram marcas nas pessoas envolvidas: Overbeck não se distanciou do amigo totalmente, apesar da tentativa deste; Lou Salomé publicou, no período da demência do filósofo, diversos trabalhos acerca de sua obra e, em 1935, um livro de memórias no qual contou a sua amizade com Nietzsche, Rainer Maria Rilke e Freud; por sua vez, George Brandes ministrava cursos sobre ele em Copenhague enquanto o herói trágico escrevia *Crepúsculo dos ídolos*, mostrando os primeiros reflexos da luz que este emitira com tanto fulgor. Nesses termos, podemos dizer que a separação, ora almejada pelo filósofo em seus momentos de meditação, ora involuntariamente obtida pela pouca compreensão que teria tido em vida, consistiu, paradoxalmente, no momento em que se fez o contato mais tênue com o outro, quando reteve a sua ausência iminente deste outro por meio de um leve e eterno vestígio da presença de si mesmo.

O episódio *noli me tangere* relata o encontro entre Jesus Cristo e Maria Madalena logo após a ressurreição, episódio no qual Madalena tentou aproximar-se dele com as mãos, sendo interrompida por Jesus que pediu que não o tocasse. Para Nancy, a frase “Não me toque”, comove, toca quem a ouve em diferentes contextos, razão pela qual é possível pensá-la para além de seu caráter sagrado. Tal sentença pode referir-se, também, a um tabu ou a uma maldição e recorda-nos, nesse sentido, a figura dos *intocáveis*, os párias, a casta mais inferior do hinduísmo.

Os intocáveis, de quem falara Maria Martins em *Brahma, Gandhi e Nehru*, compartilham com Nietzsche a “intocabilidade”, mas se distinguem deste por consistirem em uma forma de vida muito mais próxima da animal que da humana, sem qualquer poder político, sem a menor dignidade ou respeito. Os párias são os seres mais impuros, pois surgem da união amaldiçoada de castas diferentes, mas não conservam os direitos e os deveres de nenhuma dessas castas. Tornam-se “foras-da-lei” ou o mais autêntico tipo de *homo sacer*, condenados a um estado de exceção eterno, sem poderem participar da vida comunitária: “Após tantos séculos de isolamento, os párias excluídos da comunidade e de todas as atividades sociais tornaram-se tão servis que não aspiram a nada mais que a servidão com a esperança da redenção na vida futura.” (MARTINS, 1961, p. 12).

Nancy propõe uma interpretação do *noli me tangere* como *via*, como *caminho*, visto focar, como mencionado, na *direção* da parábola e não na predisposição para compreendê-la. O autor observa que não tocar é uma forma de reter a imortalidade e também, e fundamentalmente, que permite a convicção numa presença que significa o esvaziamento mesmo da presença, o próprio ato de partida. Por esse motivo, esse episódio não nos evidencia a presença de um corpo tangível, mas uma distância que é aquilo que nos comove realmente, pois tange o ponto mais profundo da vida, ou seja, a morte:

Não, nada está disponível aqui: não trate de se apoderar de um sentido dessa vida finita, não trate de tocar nem de reter o que essencialmente se afasta e, afastando-se, te toca por sua própria distância (nos dois sentidos da expressão: te toca a partir de e com a sua distância) como o que, frustrando definitivamente a tua espera, faz surgir diante de ti, para ti, aquilo mesmo que não surge, aquilo pelo que a surreição e a insurreição são uma glória que não responde à tua mão estendida e a afasta. Pois o seu brilho não é senão o vazio da tumba. O “ressuscitado” não intermedia um para o outro: expõe (“revela”) como é o próprio ausentar-se, o próprio distanciamento que não se pode pensar em tocar, posto que é ele, e apenas ele, que nos toca no mais vivo: o núcleo da morte. (NANCY, 2006 c, p. 28-29).<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “No, nada está aquí disponible: no trates de apoderarte de un sentido de esta vida finita, no trates de tocar ni de retener lo que esencialmente se aleja y, alejándose, te toca por su misma distancia (en los dos sentidos de la expresión: te toca desde y con su distancia) como lo que, al frustrar definitivamente tu espera, hace surgir ante ti, para ti, aquello mismo que no surge, aquello de lo que la surrección o la insurrección es una gloria que no responde a tu mano tendida y la aparta. Pues su brillo no es otra cosa que el vacío de la tumba. El ‘resucitado’ no mediatiza lo uno por lo otro: expone (‘revela’) cómo es el ausentarse mismo, el alejamiento mismo al que no se puede pensar en tocar, puesto que es él, y sólo él, quien nos toca en lo más vivo: en el punto de la muerte.”

Sendo assim, o que percebemos como aparente distância entre Nietzsche e as outras personagens da biografia faz parte, na verdade, desse ponto em que a proximidade se torna mais intensa, que é o da morte, o da partida – quando alguém se apresenta somente em direção a um outro. Essa distância marca, portanto, a inevitabilidade do desaparecimento, pois, segundo o narrador, viver é já um sintoma de morte e Nietzsche “morrera de perder Deus [...]; morrera da amizade fracassada de Wagner; da traição de Elizabeth; da indiferença de Cósima, e morrera de seu amor desprezado por Lou, e morrera ainda mais da incompreensão geral que o cercava como um marasmo abafante e cinzento.” (MARTINS, 1965, p. 76). Consistindo a distância num momento de intensa proximidade, ela demarca uma tentativa de fuga do desaparecimento e da separação total e irreparável por meio da inscrição no texto ou na obra de arte. Lembremos, nesse sentido, que Nietzsche gostaria que Lou Salomé desse continuidade a seus pensamentos<sup>108</sup> e que, para ele, o papel do artista seria o de recolher sinais de imortalidade, ou seja, o de “separar e conservar o que era digno de durar, escolher os traços eternos de cada civilização.” (ibid., p. 6).

Nietzsche-personagem tem o seu dom artístico muito mais enfatizado que a sua qualidade de filósofo. Para atingir o seu ideal de criação, deve sacrificar-se totalmente em favor de sua arte para que ela estabeleça uma relação íntima com a vida, visto que somente a primeira seria capaz de interromper o tempo, deter o ciclo que, inelutavelmente, deteriora a segunda: “Para o verdadeiro artista – e ainda muito mais para os deuses malditos – a destruição e a morte pouco importam; só importa a criação, ainda que em sangrento sacrifício.” (ibid., s/ pg.). Nietzsche, o artista, somente pode reativar o ciclo da vida por meio da arte e a partir do próprio sacrifício, da paixão pela vida que compreende, mas que deve abandonar. Por isso a arte é sempre traço, vestígio de um contato anterior e de uma presença fugidia e o filósofo é movido, como Maria Martins, pelo desejo do infinito.

Vale lembrar que Maria Martins afirma crer, em entrevistas e nos seus textos publicados em jornais, que esse seria o impulso da arte desde os seus princípios e que ele só se torna possível quando o artista sacrifica-se em favor de sua criação e compartilha a sua obra com o espectador, fazendo da interpretação parte da obra de arte: “E desde essas eras, [...] a verdadeira obra de arte guarda em si muito mais do que a

---

<sup>108</sup> Nietzsche escreveu em seu diário: “Como desejaria tê-la (e se referia a Lou) como discípula e, se minha vida não durar muito, fazê-la a herdeira de minha obra para desenvolver e continuar meus pensamentos.” (MARTINS, 1965, p. 50).

imagem representa, guarda a magia de uma dupla vida: a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação e a que cada qual lhe empresta, quando na emoção de contemplá-la.” (MARTINS, 1997, p. 37). Maria Martins também se aproxima nesse aspecto de Marcel Duchamp (1975), que denota ao público total liberdade de interpretar e examinar a obra de arte. Para Duchamp, existe um “coeficiente artístico” que resulta do que o artista pretendeu expressar e do que ele expressou não intencionalmente. Tal coeficiente estaria em “estado bruto”, encontrando refinamento apenas após atravessar o crivo do público que participa da obra com o criador.<sup>109</sup>

A escultora brasileira, por sua vez, percebe que o artista, consagrando-se à obra e colocando-a num plano distinto ao da sua própria vida, consegue que a arte consista em uma forma de escapar ao desaparecimento. Por essa razão, para ela os artistas atingem uma sorte de duração impossível às outras pessoas e por isso afirma que “são os outros que morrem”, e não os artistas.<sup>110</sup> Além disso, Maria percebe essa necessidade de duração mesmo na arte pré-histórica, quando escreve que

Nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla, (*sic*) emoções nunca esquecidas, e os séculos que passaram e passarão não conseguiram, nem conseguirão, alterar a magia da mensagem que nos legaram em sua paixão criadora os primeiros artistas da humanidade. (ibid., p. 38).<sup>111</sup>

Poderíamos pensar que a arte só pode constituir-se enquanto “mensagem” (título do texto de Maria Martins) quando, para além de qualquer caráter comunicativo, vale-se da modelagem para obter, como a máscara, o contato em suspensão com algo que partiu. Tal suspensão sempre marca a inscrição do tempo na obra de arte ao referir-se a um momento de passagem, de via, como Nancy denomina a parábola, mas também de

---

<sup>109</sup> “A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este ‘coeficiente artístico’ é uma expressão pessoal da arte à *l’état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser ‘refinado’ pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação do real processou-se, e o papel do público é o de determinar o peso da obra de arte na balança estética.” (DUCHAMP, 1975, p. 73-74).

<sup>110</sup> Vale recordar a resposta dada a Maria Martins em uma entrevista, onde sugestivamente se ouvia *Morte e transfiguração*, de Richard Strauss, à pergunta “Onde desejaria viver o restante da vida?": “Tenho alma de cigana e ser-me-ia profundamente ingrato ter que fincar os pés na terra, em determinado lugar, até a visita da morte (*aliás, não morremos, são os outros que morrem*)...”. A frase entre parêntesis, cujo realce é meu, denota uma concepção de arte como tempo, como eternidade, que creio se expressar em outros dos escritos de Maria Martins e que se faz presente em *Deuses malditos*.

<sup>111</sup> Esse texto, retirado do *Jornal do Brasil*, do dia 15 de maio de 1956, foi inicialmente publicado no catálogo de sua mostra de arte no Museu de Arte Moderna no mesmo ano e, em 1997, no catálogo da Fundação Maria Luíza e Oscar Americano.

indecidibilidade entre a partida e a chegada, a presença e a ausência, o molde e a obra de arte. Nesse sentido, a separação entre o molde e a obra consiste em uma estratégia de imprimir a duração almejada por Nietzsche na obra de arte. Esse princípio, gravado em *Deuses malditos* pela alegoria do inseto, mostra-nos que é apenas marcando-se o movimento na matéria que se torna possível inserir o tempo na forma ou no espaço: “A verdadeira imortalidade é o movimento, tudo aquilo que se mistura em uma cadeia integral de todo o ser, como um inseto que, preso em uma substância resinosa, se torna imortal e eterno.” (MARTINS, 1965, p. 34).

A utilização do recurso da modelagem por Maria Martins é acompanhada por artistas como Marcel Duchamp, que se vale do molde para criar a instalação *Etant Donnés* (1946-1966) na qual se vislumbra, através de um pequeno buraco numa porta, uma mulher nua segurando uma lâmpada de gás, cujo corpo teria sido moldado a partir do da amante brasileira. Esse trabalho de Duchamp, como tantos outros, insere o espectador na própria obra convidando-o a contemplar a nudez misteriosa da mulher que se esconde por trás da porta como se compartilhasse um segredo com o artista. Além disso, contrapondo o corpo feminino inerte (mas imbuído, no entanto, de um aspecto temporal como todo molde) à água da cascata em movimento vista por trás da figura da mulher, imprime mais uma vez a duração na obra de arte. Poderíamos dizer que também nesse caso o tempo real, do espectador, insere-se na instalação com o movimento da água e a dúvida acerca da identidade da mulher misteriosa, com a face escondida pelos cabelos. Esse aspecto já teria sido notado por Rosalind Krauss (1998) nos jogos de palavras de Marcel Duchamp, que tornam atual o tempo do enigma por não permitir ao leitor a solução do significado.<sup>112</sup>

Maria Martins, para Raúl Antelo (2006) que a equipara a Bataille, foi uma artista da modelagem.<sup>113</sup> Ela valeu-se do princípio do negativo e da impressão para, por meio

---

<sup>112</sup> “Ao contrário do tempo analítico, em que o observador apreende a estrutura apriorística do objeto, decifrando a relação entre suas partes, e relacionando tudo com uma causa estrutural lógica ou primeira, a alternativa proposta separadamente por Brancusi e Duchamp é a do tempo real, o tempo experimentado. É o tempo vivido, ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria idéia de ‘solução’. Ou, então, é a experiência da forma, quando esta se mostra aberta à mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma como função da aparência.” (KRAUSS, 1998, p. 129). Os jogos de palavra de Duchamp, como o *Rose Selavy* (que pode ser lido como “A vida é cor de rosa” ou como um nome feminino), não permitem que tomemos uma decisão acerca do sentido por meio do som das palavras empregadas. Por vezes e é o caso desse exemplo, a indecisão se confunde com uma ambigüidade sexual: *Rose* é também o nome que Duchamp se dava quando vestido de mulher, como vemos em algumas fotografias de Man Ray.

<sup>113</sup> “Para Georges Bataille, em Lascaux, ou para Maria Martins, em Dordoña ou ainda em Altamira, quer dizer, na ‘origem’ histórica a pintura se realizava, por tanto, por meio de uma técnica primitiva, próxima do decalque ou da impressão, a modelagem. Com ela, a relação indicativa de proximidade e de

do processo da cera perdida, atingir a liberdade inventiva que o seu texto relaciona a Nietzsche, alterando a matéria para chegar ao infinito no que concerne o tempo e a forma. Em 1968, entrevistada pela amiga Clarice Lispector, Maria explica o procedimento empregado para moldar as suas obras que consiste, segundo ela, numa mistura de cera de abelha e gordura que, depois de recoberta com sílico e gesso, constituiria uma espécie de matriz que permitiria ao bronze derretido assumir formas inusitadas e à artista ver-se livre dos limites impostos pela matéria.<sup>114</sup> Com o procedimento da cera perdida, Maria Martins aplica o princípio do molde expandindo as formas a partir do volume de maneira muito semelhante à que Carl Einstein percebe na arte negra.

O intelectual alemão Carl Einstein transitou nos anos 30 entre as revistas *Documents* e *transition* não tendo estado, contudo, completamente incorporado a nenhum dos dois grupos. Mostrando-se consciente da insuficiência da linguagem e do fato de essa representar um sistema arbitrário de signos, procurou a substituição da linguagem pela imagem. Sendo assim, em textos como *O rouxinol*, verbete publicado na revista *Documents*, Einstein critica a petrificação do signo e a utilização da expressão “rouxinol” como uma alegoria que remonta ao classicismo e a um princípio fixo de identidade. Procurando contradizer essa estagnação, o seu verbete causa estranhamento diante do signo rouxinol, ao associá-lo ao erotismo. Essa consciência acerca da linguagem fez com que Rainer Rumoldt (2000) sugerisse que Einstein antecipou a desconstrução.<sup>115</sup>

---

contigüidade físicas entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (a sua causa: a mão a ser pintada) é das mais diretas, e, ao mesmo tempo, das mais aplicadas e diferidas possíveis.” (“Para Georges Bataille, en Lascaux, o para Maria Martins, en Dordoña o aun en Altamira, es decir, en el ‘origen’ histórico de la pintura, se procedía, por lo tanto, por medio de una técnica primitiva, vecina del calcado o la impresión, el modelaje. Con ella, la relación indiciaria de proximidad y de contigüidad físicas entre el signo (la mano pintada) y su objeto (su causa: la mano a ser pintada) es de las más directas, y, al mismo tiempo, de las más aplicadas y diferidas posibles.” - ANTELO, 2006, p. 158).

<sup>114</sup> A entrevista foi publicada pela primeira vez na revista *Manchete* em dezembro do ano mencionado. Mais tarde, foi adicionada à coletânea de entrevistas de Clarice *De corpo inteiro*, de onde retiro o excerto em que Maria Martins descreve o procedimento da cera perdida:

“– *O que é cera perdida?*

– É um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito porque não tem limites.

– *É durável esse material? Desculpe minha ignorância.*

– A cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou.” (MARIA, apud CLARICE, 1999, p. 80).

<sup>115</sup> “O intelectual germano-judeu Carl Einstein, que trocou Berlim por Paris em 1928, não estava ‘em casa’ na revista de Jolas, nem na de Bataille. Ele foi um agente secreto e, simultaneamente, o desertor da ‘desconstrução’, antes mesmo que esta se tornasse uma abordagem crítica acadêmica; foi, ainda, o

É fundamental para este trabalho a teoria da quadridimensionalidade da arte desenvolvida por Carl Einstein na *Escultura negra*, que vincula a visão à tutilidade como na obra plástica de Maria Martins. Além disso, como Nancy, esse crítico reflete acerca da representação a partir dos ícones religiosos, cuja proibição faria parte do catolicismo, mas que motivaria a arte primitiva analisada por Carl Einstein. Se o culto ao ídolo é proibido para não tornar visível a divindade àqueles que não teriam vocação para contemplá-la no catolicismo,<sup>116</sup> essa mesma adoração que permite que as esculturas africanas estejam desvinculadas de sua representatividade e da referência direta a um criador, colocando em um mesmo plano aquele que a contempla (o espectador) e o que a executou (o artista).

Segundo Carl Einstein (2002), a obra de arte negra aboliu a noção de tempo cronológico trazendo importantes contribuições à reflexão sobre o espaço de vanguardas como o cubismo. Todas elas deveriam ser reconhecidas pela vanguarda anacronicamente, visto ser impossível identificar de que tribos viriam e em que tempo teriam sido feitas. Considerando essa dificuldade, Einstein desvinculou a arte negra da noção evolutiva das obras e do seu caráter utilitário.

Para Einstein, as obras de arte africanas assumem uma unidade heterogênea, pois com a expansão da forma como volume, criam-se reentrâncias nas quais são traçados espaços vazios e preenchidos. Dessa maneira, visível e invisível se integram e cada parte da escultura, autônoma, é valorizada a partir de sua expressão plástica, o que permite que a obra seja vista em sua totalidade, em um único ato de visão. É possível a concentração do tridimensional (o movimento) por meio da simultaneidade, o que teria como consequência a sobreposição da matéria informe (*massa*) à própria forma e a intemporalidade da obra de arte:

---

nômade moderno mais inexplicável no espaço das idéias subversivas.” (“The German-Jewish intellectual Carl Einstein who had left Berlin for Paris already in 1928, was ‘at home’ neither in Jolas’s nor in Bataille’s journal. A secret agent of, and simultaneously defector from, ‘deconstruction’, before there was deconstruction as an academic critical approach, he was most unaccountable modern nomad in the space of subversive ideas.” - RUMOLDT, 2000, p. 57).

<sup>116</sup> “Deve-se ressaltar também que ‘aqueles que olham sem ver’ são exatamente os termos que, em outros textos do Antigo e do Novo Testamento, designam tanto os ídolos como seus adoradores. O culto aos ‘ídolos’ não é condenado por sua relação com as imagens, mas porque esses deuses e os olhos que os cultuam não colocaram primeiro sobre eles a visão anterior a todo visível, a única que torna possível a divindade e a adoração. Por isso, é necessário ter previamente para poder receber: deve-se ter, precisamente, a disposição receptiva.” (“Se debe señalar además que ‘aquellos que miran sin ver’ son exactamente los términos que, en otros textos del Antiguo e el Nuevo Testamento, designan tanto a los ídolos como a sus adoradores. El culto a los ‘ídolos’ no es condenado en tanto que relación con las imágenes, sino en tanto esos dioses y los ojos que les rinden culto no han acogido primero en ellos la vista anterior a todo lo visible, lo único que hace posible la divinidad y la adoración. Por eso es necesario tener ya para recibir: hay que tener, precisamente, la disposición receptiva.”- NANCY, 2006 c, p. 13).

Está claro que a forma deve ser apreendida de uma vez, mas não como uma sugestão concreta; o que é movimento deve ser fixado no absoluto. Os elementos situados tridimensionalmente devem ser representados simultaneamente, ou seja, o espaço disperso deve integrar-se em um único campo visual. O tridimensional nem deve ser interpretado nem ser dado simplesmente pela massa, e sim se concentrar como uma presença determinada, enquanto aquilo que gera a contemplação do tridimensional e se concebe habitual e naturalmente como movimento, configura-se como expressão fixada formalmente. (EINSTEIN, 2002, p. 46).<sup>117</sup>



Ilustração 1: *O impossível* (1945)

É possível argumentar que Maria Martins incorpora essa noção de volume que Einstein vê na arte africana em esculturas como as duas versões de *O impossível*, uma em gesso (localizada no MALBA) e a outra em bronze, que pertence ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essas obras, de dimensões e materiais muito diferentes (a versão em gesso tem o tamanho de uma pessoa), são compostas por duas partes que supomos representarem um corpo feminino (com seios e cintura mais definida) e um masculino (aparentemente com as pernas dobradas, sem marcas que determinariam melhor a sua masculinidade). Ambas as figuras não possuem propriamente uma cabeça mas, em seu lugar, um membro ramificado, procurando assumir a função de múltiplos braços ou de tentáculos. Apenas a porção feminina da versão em bronze possui braços, formando um arco sobre o ventre.

corpo feminino (com seios e cintura mais definida) e um masculino (aparentemente com

<sup>117</sup> “Está claro que la forma debe ser apreendida de golpe, pero no como sugerencia concreta; lo que es movimiento debe ser fijado en el absoluto. Los elementos situados tridimensionalmente deben representarse simultáneamente, es decir, el espacio disperso debe integrarse en un único campo visual. Lo tridimensional no debe ni interpretarse ni darse simplemente por la masa, más bien debe concentrarse como una determinada presencia, mientras que aquello que engendra la contemplación de lo tridimensional, y que se siente habitual y naturalmente como movimiento, se configura como expresión formalmente fijada.”





Ilustração 2: *O impossível* (1944)

Embora haja essa pequena distinção entre a versão em bronze e a em gesso, isso não muda o fato de que ambas as esculturas, com as figuras dispostas frente a frente, dão uma idéia de movimento congelado, integrado, como se dois blocos de matéria tosca, colocados lado a lado, houvessem se expandido na tentativa inútil de se tocarem. Portanto, o tempo manifesta-se nessas esculturas a partir da suspensão do

contato, do encontro, que está presente em *Deuses malditos* nas recorrentes separações entre o filósofo e as demais personagens. Como nas versões de *O impossível*, em que a distância intensifica e suspende a união de um casal, é evidente a distância entre Nietzsche e as mulheres da narrativa.

As figuras femininas desempenham uma função importante dentro do relato: Elizabeth Foster-Nietzsche fora a responsável pela publicação póstuma de sua obra, da qual deturpou o sentido; Malwina de Meysenburg foi a grande amiga, celibatária como Nietzsche, com quem o filósofo morou em Sorrento, na Itália; Cósima Wagner, a esposa do amigo, atormentou-lhe os pensamentos até o momento de delírio e Lou Salomé, fora a jovem discípula por quem se apaixonara. Apesar de essas mulheres receberem maior ênfase na narrativa do que as figuras masculinas (visto que duas delas chegam a nomear capítulos do livro), nunca há um encontro efetivo entre o filósofo e qualquer uma delas. Nietzsche nutrirá apenas uma sorte de amor platônico, talvez muito próximo da tradição do amor cortês provençal pelas mulheres por quem se apaixonara, Cósima, a sua Ariana “simples e longínqua”, e Lou, por quem possuía um desejo avassalador a ponto de propô-la “uma união imediata e louca”.

Octavio Paz reflete acerca do sentido do amor cortês na literatura e na arte ocidentais em *Conjunções e Disjunções* (1979) e em *Aparência desnuda* (1976). Como a artista Maria Martins, o escritor mexicano esteve na Índia, onde ocupou o cargo de secretário do embaixador Emilio Portes Gil, em 1951. Das impressões deixadas pela viagem, resultou o seu livro *Vislumbres da Índia*, de 1995. As ponderações de Paz

iluminam esta leitura na medida em que o poeta demonstra interesse por uma arte e uma literatura pouco estudadas ou não desvendadas pela crítica, ou seja, das imediações. É um autor que deposita no amor a esperança de dar à arte e à literatura desgarradas um momento de integridade, de heterogeneidade.

Seguindo esse princípio, Paz nota no ensaio sobre o *La mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (ou *O Grande vidro*) a existência de um erotismo vazio, no qual se representa uma sorte de mecanismo sexual em que os solteiros, reduzidos a maquinários movidos pelo desejo da noiva, operam a transformação das formas por meio do desnudamento da figura feminina. Contudo, refere-se a uma união que, como no amor cortês, jamais se concretiza, pois tem seu início e seu fim na noiva que, animada pelos solteiros, não se permite ser tocada e não atinge o ápice de seu desejo e, por isso, deve ser novamente estimulada: “A operação é circular: começa no Motor-desejo da Noiva e termina nela. É um mundo auto-suficiente. Inclusive não necessita de espectadores porque a própria obra os inclui: as Testemunhas Oculares.” (PAZ, 1990, p. 74).<sup>118</sup>

Não nos esqueçamos de que versão em bronze de *Iara* vista através do *Grande Vidro* ou mesmo por meio de seu reflexo gravada no mesmo, produz um efeito de “desencontro” parecido com o que ocorre entre a Noiva e os solteiros. O seu reflexo procura ultrapassar a impossibilidade de contato entre dois amantes, Maria Martins e Marcel Duchamp, por meio de um efeito de simultaneidade. O pedido de posicionar a escultura da amante no jardim do museu faz parte de um projeto de “hiperdimensionalidade” de Duchamp, por meio do qual, segundo Raúl Antelo, a escultura de Maria Martins se tornaria um hipertexto da pintura do amante, por meio da fusão entre tempo e espaço efetivado pelo reflexo que marca o tempo presente - do espectador - no vidro. Para o autor, essa fusão teria como resultado um presente de vários tempos simultâneos. Não pretendo, contudo, me deter à conexão entre a escultura *Iara* e *La mariée*, visto esta já ter sido realizada por Raúl Antelo em *Maria con Marcel*.

No outro texto no qual trata do amor cortês, *A ordem e o acidente*, Octavio Paz dedica-se especialmente aos efeitos da relação que o Oriente e o Ocidente estabelecem com o *corpo* e o *não-corpo*, que se traduzem, respectivamente, por corpo humano e cosmos. No Taoísmo, estes compõem um sistema de metáforas e de imagens visuais. Paz propõe, como Georges Bataille, a integração entre *corpo* e *não-corpo* contra a

---

<sup>118</sup> “La operación es circular: comienza en el Motor-deseo de la Novia y termina en ella. Un mundo autosuficiente. Inclusive no necesita de espectadores porque la obra mismo los incluye: los Testigos Oculistas.”

submissão do corpo à matéria, que pode ser atingida no Ocidente por meio do erotismo. Partindo do “amor cortês”, origem de nossa poesia, Octavio Paz fala de como pela primeira vez em nossa literatura ambos os signos se integram numa relação de ambigüidade, na qual o adultério pode ser uma forma de idealismo e a nudez não significa necessariamente o contato.<sup>119</sup> Nesse sentido, poderíamos pensar que o amor cortês força e dificulta a escolha entre a consumação sexual e o olhar como o hímen que, para Derrida, está entre dois atos ainda não concretizados e que, por isso, só têm lugar na idéia, no momento de (in)decisão que se situa no presente:

Redobra, mais uma vez: o hímen, ‘*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 idéia. Nenhum ato é, pois, *consumado* (‘*Hímen... entre a consumação e a sua recordação*’), cometido como um crime.(DERRIDA, 1997, p. 324).<sup>120</sup>

A crítica de Derrida à obra de Mallarmé, tanto em *A disseminação* quanto no verbete sobre o poeta simbolista, valoriza o espaço em branco como passível de dispersar significados como a linguagem. Se, de acordo com Agamben (2005), poderíamos dizer que existe uma potência passiva da linguagem que está no intervalo anterior ao da fala, o branco seria o silêncio, a origem da literatura, o intervalo que permite a sua existência.

O branco simboliza a crise que se instaura na crítica e na literatura a partir do momento em que devemos nos voltar para uma linguagem que está constantemente remetendo a si própria (e não mais à biografia de um autor, não mais a uma verdade única) sem, contudo, permitir uma decisão. Em 1974, Jacques Derrida escreve um breve texto sobre Stéphane Mallarmé para compor o *Tableau de la littérature française*, no qual ressalta que o poeta simbolista simula em seus poemas a crise que se instaura na crítica, notada por outros autores como Roland Barthes (2003 a, 2003 b, por exemplo).

<sup>119</sup> “Pois bem, neste último não se nega nenhum dos dois signos: a exaltação ambígua do adultério e da dama ideal, o rito de contemplação da amada que se deixa ver nua com a condição de que não seja tocada e o tipo de idealização do *coitus reservatus* que era o asang, afirmam simultaneamente o corpo e o não-corpo.” (“Pues bien, en este último no hay negación de ninguno de los dos signos: la ambigua exaltación del adulterio y de la dama ideal, el rito de la contemplación de la amada que se deja ver desnuda a condición de no ser tocada y esa suerte de idealización del *coitus reservatus* que era el asang, afirman simultáneamente al cuerpo y al no-cuerpo.” - PAZ, 1979, p.119-120).

<sup>120</sup> “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 espaciamento 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.”

Para Derrida, a riqueza sintática do texto de Mallarmé interrompe constantemente o momento de decisão.<sup>121</sup> Dessa forma, o branco, a que Mallarmé se refere constantemente com outros vocábulos (neve, frio, morte, mármore, etc.), não só percorre semanticamente os seus poemas, como enfatiza o intervalo entre os significados, se torna o espaço mesmo da literatura: “E, não obstante, o branco marca também, por mediação da página branca, o lugar da escritura desses brancos; e, antes de qualquer coisa, o intervalo entre os diferentes significados (o do branco, entre outros), o intervalo da leitura.” (DERRIDA, 1989, p. 62).<sup>122</sup>

A distância entre o casal das esculturas de Maria e o muro entre dois seres de que fala a passagem citada na epígrafe (“uma muralha elevada pela fatalidade entre a gente mesma e o ente que se abandona voluntariamente”) são maneiras de valorização do branco, do vazio e uma reivindicação da heterogeneidade como princípio de tensão, como meio de reativar a potência da arte. Essa exigência também pode ser encontrada nas considerações de Maria Martins sobre a China e sobre a Índia e no seu interesse pela filosofia oriental, do qual resultam os dois relatos de viagem. Maria Martins destaca a significação do espaço em branco na caligrafia chinesa, ao mesmo tempo em que a percebe, à semelhança de Einstein no verbete sobre o rouxinol, como um sistema de signos que não encontra representatividade para além da sua imagem sobre o papel.<sup>123</sup> Ambos os relatos de viagem descrevem o princípio da negação da atividade, o ascetismo e a relativização dos valores como base do Taoísmo, do Budismo e do Hinduísmo.

Não é fortuita a aproximação feita aqui entre Nietzsche e o Oriente, visto que essa é, inclusive, realizada por Maria Martins em diversas passagens de seus relatos de viagem quando relaciona o “super-homem” de Nietzsche ao ideal humano bramânico ou quando compara a negação pregada pelos cantos dos Upanishadas ao *Além do bem e do mal* do filósofo alemão.<sup>124</sup> Em *Deuses malditos*, um dos cantos de *Zaratustra* é exaltado

<sup>121</sup> “O que suspende nossa decisão não é a riqueza de sentidos, os recursos inesgotáveis de uma palavra, mas certo jogo da sintaxe (*sou profunda e escrupulosamente sintático*).” (“Lo que suspende nuestra decisión no es la riqueza de sentidos, los recursos inagotables de una palabra, sino cierto juego de la sintaxis (*soy profunda y escrupulosamente sintático*).” - DERRIDA, 1989, p. 62).

<sup>122</sup> “Y, no obstante, lo blanco marca también, por mediación de la página blanca, el lugar de la escritura de esos blancos; y, ante todo, el espaciamento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), espaciamento de la lectura.”

<sup>123</sup> “A beleza das linhas vem delas mesmas e não do que possam representar. Não existe a simetria no sentido convencional ocidental, e os espaços vazios adquirem valor extraordinário pela ausência de qualquer traço.” (MARTINS, 1958, p. 231).

<sup>124</sup> “Os homens do tempo dos Upanishadas ainda não emprestavam sentido ético à renúncia. Pregavam não o amor, mas a benevolência para com o próximo, porque todos os seres fazem parte da alma

por uma possível semelhança com o Bagavadavada Gita: “Nesse final encontra-se marcada a influência de certos cantos da *Bagavadavada Gita*, que é, seguramente, uma das mais belas obras produzidas pela humanidade. E isso em nada diminui o valor extraordinário do Poeta; ao contrário, exalta-o.” (MARTINS, 1965, p. 66).

Afora isso, Nietzsche, asceta e celibatário, lembra-nos a reclusão de monges budistas descrita por Maria Martins. Podemos recorrer como exemplo ao período que Nietzsche passara com os amigos em Sorrento, no qual vivia uma vida de isolamento e disciplina intelectual:

Malwina habitava no segundo pavimento e no térreo Nietzsche, um jovem estudante de filosofia e seu admirador Paul Rée, doutor em filosofia e literatura. Viviam como amigos de Port Royal, em uma espécie de convento leigo, em um ambiente de recolhimento, a maior parte das horas cada qual em seus aposentos (*sic*), com as janelas abertas para uma das mais belas paisagens do mundo. Consagravam as manhãs ao trabalho e à meditação. Das seis ao meio dia, Nietzsche não abandonava seus manuscritos, que em seguida dava a copiar a Paul Rée. Depois da refeição em família, saíam os três a caminhar durante horas. À noite ouviam, quase sempre, Paul Rée ler em voz alta páginas escolhidas. (ibid., p. 26).

A castidade e a frugalidade como fundamentais ao conhecimento, praticadas voluntária ou involuntariamente pelo protagonista, são valores pregados pelas doutrinas orientais já mencionadas. Para Nietzsche, a dor e o pessimismo são necessários para que o homem não se engane com as aparências nem aceite passivamente os acontecimentos, pois teria descoberto que “unicamente a dor dominada nos une à vida e que a inteligência é o único contraveneno ao desespero. Da grande dor se origina a grande suspeita e a dúvida são, ambas, o antídoto necessário às ilusões naturais.” (MARTINS, 1965, p. 76). O Budismo e o Hinduísmo têm a dor como necessária ao crescimento espiritual e como única possibilidade de o homem encontrar continuidade. Portanto, a dor vinha acompanhada, como em *Deuses malditos*, pelo desejo de afirmação e de conservação da vida:

---

universal, e pregavam o desprezo da noção do bem e do mal. Preceito este, no entanto, que difere completamente do *acima do bem e do mal* de Nietzsche ou dos gnósticos. Preconizava apenas a *não ação*, com o desprendimento completo do bem e do mal, e ficava adstrito apenas a quem desejasse viver como asceta ou anacoreta. Os que permanecessem na comunidade social deveriam se manter dentro das regras já estabelecidas: não mentir, cumprir os deveres impostos pela sua casta, assegurar a descendência, velar sobre seus bens, dominar suas paixões, honrar os deuses e os antepassados, e estudar os Vedas. Consideravam faltas graves o roubo, a embriaguez, o adultério e o assassinato de um brâmane. O solteiros respeitavam sempre a caridade.” (MARTINS, 1961, p. 58).

Tudo que não é Brama é dor e sofrimento, já dizia igualmente, e muito antes, um dos Upanishadas. Buda insistiu sempre para que seus discípulos reconhecessem que o homem vive crivado de sofrimentos na terra, pela sua loucura de crer que da vida lhe pudesse (*sic*) vir prazeres e satisfação de desejos ou ambições. E é essa estúpida vontade de viver, que classificou como *desejo de vir-a-ser*, que leva a criatura de reencarnação a reencarnação. (MARTINS, 1961, p. 65).

No entanto, o Taoísmo se difere das demais religiões orientais por não se fundar sobre a exaltação da dor, mas aceitar os acontecimentos da vida tal como são. Para os que seguem os ensinamentos descritos no *Tao Tö King*, viver é um movimento constante de adaptação e de transformação, que tem como base uma concepção de tempo cíclico e natural. Não acreditam em valores distintos, nem no absoluto, apenas no relativo visto que o Tao, a unidade primordial dessa religião, contém toda divisão e supõe um retorno, uma reação recíproca entre as forças. Seguindo a lógica de que se deve obedecer à ordem natural das coisas, essa filosofia “prega a necessidade de tranquilidade e de se restringir a atividade ao estrito indispensável, seguindo o exemplo da natureza, ‘reduzir, reduzir mais a atividade até atingir a não atividade’” (ibid., p. 66). Essa potencialização da atividade a partir de seu aniquilamento remete, sem sombra de dúvida, ao princípio da violência passiva empregada por Gandhi, por meio do qual esse líder teria unido, segundo Maria Martins (1961), ação e negação.

Nietzsche, segundo o que vimos, parte do princípio de que toda criação deve vir acompanhada do aniquilamento do que anteriormente existia. Por essa razão, a sua filosofia, à qual o narrador confere, inicialmente, a qualidade de integridade e homogeneidade (“Sua obra é um todo homogêneo, apesar da espantosa variedade de aspectos que nela se encontram.”, MARTINS, 1965, p. 3) adquire o sentido de incompletude e heterogeneidade ao longo do livro parecendo, por vezes, contraditória: “Quando diz que, ‘para elevar um novo templo, necessário se faz destruir primeiro um outro templo, tal é a lei’, aplica esta sentença à sua própria obra. E negou muito do que afirmara para fundar um novo sistema filosófico, para lançar os alicerces de um novo santuário de vida.” (ibid., p. 91). O aspecto de inacabamento torna-se evidente quando o narrador chega ao reconhecimento de certo abandono da criação quando trata da última obra do filósofo, *A vontade de domínio*:

Não é esta uma obra completamente terminada nem é fragmentária, no sentido usual destes termos. A matéria reunida sob este signo é comparável a uma substância incandescente e primitiva que contenha todas, e da qual nascem todas as coisas. Seria assim o foco vulcânico

do universo mental de Nietzsche e, segundo seu autor, guarda um significado mais filosófico que científico. (ibid, p. 91).

Sendo finalmente abandonada, inacabada, a escritura nietzscheana atinge um sentido que nos lembra o do gesto para Agamben, o de atitude desinteressada, meio sem fim que, como dissemos, é o momento em que potência e ato se interpenetram. A obra de Nietzsche liberta-se em “substância incandescente”, o que faz com que o filósofo farte-se de sua própria energia como se não fosse ele mesmo predestinado a compreender o conhecimento que transmite. Essa matéria ardente, como o Tao e o bronze derretido, é a unidade primordial de toda a divisão “da qual nascem todas as coisas”, é o silêncio e o branco, um retorno à origem de todos os textos.

## 6 CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS

Um fazedor de sistemas é um filósofo que impediu seu espírito de viver, de criar ramos poderosos, de, como uma árvore, se espalhar no espaço insaciavelmente; que se contenta em tirar de uma coisa morta um objeto sem vida, uma tolice bem enquadrada: um *sistema*.

(Maria Martins)

Ao discutir a não inserção de Adalgisa Nery e de Maria Martins na crítica do movimento modernista pretendia propor um olhar sobre um outro modernismo ainda pouco estudado pela crítica literária. Desse modernismo, que poderíamos chamar de acefálico ou de nietzscheano, também fizeram partes outros autores, como Murilo Mendes e Clarice Lispector, presentes de alguma maneira no texto.

Como vimos ao longo do trabalho, a decisão de focar as obras de Adalgisa Nery e de Maria Martins considerou uma série de critérios comuns que se manifestaram obedecendo a particularidades. Embora se mostrem incontestavelmente nietzscheanas, poderíamos dizer que a primeira delas encontrou seu caminho, como Murilo Mendes, a partir de uma perspectiva aparentemente não-acefálica, posto que se vinculou a uma doutrina católica, centrada em Deus. No entanto, Murilo Mendes e Adalgisa Nery colocam a figura divina no mesmo patamar que a humana, ao misturar o sagrado e o profano, o divino e o mundano.<sup>125</sup> Em Adalgisa Nery, percebemos isso no romance analisado e na poesia, em que o peso da culpa de todos os homens aproxima a personagem Berenice e o “eu-lírico” de alguns poemas ao Cristo crucificado, ao mesmo tempo em que mostra-nos a presença da divindade na matéria e em todos os homens, diminuindo a sua qualidade suprema, pois Deus mostra-se ramificado, como um rizoma, na natureza e em cada ser. Dessa forma, cada um parece carregar em si, como o Nietzsche de *Deuses malditos*, a criação e a destruição. Eis, na íntegra, um pequeno poema para ilustrar a afirmação anterior, chamado *Do fim para o princípio*. Esse texto

---

<sup>125</sup> Creio ter sido possível mostrar isso quando citei alguns exemplos, no capítulo sobre Adalgisa Nery, de poemas de Murilo Mendes e de Ismael Nery. Do primeiro autor, o *Igreja mulher*, como o título obviamente indica, funde formas femininas e sensuais à instituição. Dessa maneira, o caráter de culto da Igreja, vinculado a um ente adorado, mas nunca visto, assume uma forma aparente que, além de tudo, é a de uma mulher talvez não menos pérfida que Iara. Recordemos dos dois primeiros versos: “A igreja toda em curvas avança para mim, / Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.” (MENDES, 1994, p. 303). Nos poemas de Ismael Nery, é recorrente a confusão de seu próprio ser com a divindade, o que também ocorre na poesia de Adalgisa Nery.



foi publicado em seu primeiro livro, *Poemas* que, como mencionado, é o que mostra uma proximidade mais intensa com o essencialismo:

Nada mais acontecerá  
 Porque tudo já aconteceu.  
 Amanhã é ontem e ontem é hoje.  
 Meu nascimento, minha vida,  
 Minha morte e meu julgamento  
 Já chegaram dentro de mim  
 Antes de chegar para todos.  
 Sei que ninguém mais nascerá,  
 Se alguém nasceu foi um instante  
 E os que vivem foram abafados  
 Antes de acabar como cosmos, como universo.  
 Em tudo e para tudo já começou por acabar dentro de mim mesma.

Espero o princípio, porque o fim  
 Já está comigo desde a minha formação. (NERY, 1962, p. 6).

Por sua vez, Maria Martins assumiu uma postura mais diretamente “acéfala” pelo vínculo estreito com o surrealismo, o que inclui a “versão oficial” do movimento (reunida em torno de André Breton) e a dissidente, do grupo das revistas *Acephale* e *Documents*, de Georges Bataille, Michel Leiris e Carl Einstein. Vale enfatizar que, além das aproximações já feitas na análise de *Deuses malditos* e de *Iara*, a artista retoma o verbete *Materialismo* de Bataille (citado no segundo capítulo) em seu livro sobre a Índia, ao escrever que

Tanto os materialistas como os espiritualistas usam seguidamente definições semelhantes em seus métodos dialéticos e filosóficos. A diferença vem apenas de certos termos empregados: matéria ou natureza para os materialistas. Deus e espírito para os espiritualistas. A dialética marxista, ou o materialismo filosófico de Stalin, poder-se-ia aplicar à doutrina de Gandhi, ou até mesmo à cristã, se se substituísse os termos: Deus por verdade, e alma ou espírito por natureza.  
 Assim, o Gandhismo, de modo simplista, seria um comunismo espiritualizado e sem violência. (MARTINS, 1961, p. 167).

Maria realiza nesse trecho a aproximação entre Karl Marx e o Mahatma Gandhi, atitude que, diga-se de passagem, também ensaia com relação aos outros líderes orientais, Nehru e Mao Tsé-Tung, nos dois relatos de viagem. Essa passagem reflete a crítica ao materialismo feita por essa artista, que se desdobra em outros textos como *Deuses malditos*, em que o narrador afirma ser Nietzsche “um anarquista de nova estirpe,

elegante, radical, mas alheio às conspirações e aos fins humanitários dos anarquistas tradicionais” e, além disso, “um poeta emancipado” (MARTINS, 1965, p.3). Essas características podem ser aliadas à crítica da filosofia como sistema presente na epígrafe, que se reúne em torno de uma figura central e dissemina o conhecimento a partir de uma hierarquia.

Como esboçado ao longo dos capítulos anteriores, ambas as autoras traçam caminhos paralelos no modernismo ao compartilharem certo deslocamento com a relação às vertentes seguidas pela arte brasileira no período em que produziam. Adalgisa Nery publicou *A imaginária* no final de década de 50, mas a crítica aponta a década de 30 como a época que a literatura autobiográfica começa a ganhar importância (KARPA-WILSON, 2001). Já Maria Martins, retoma algumas das características da vertente antropofágica aliadas ao surrealismo internacional, nos anos 40 e 50, quando a arte brasileira caminhava lado a lado com o construtivismo.

Nos anos 40, também estiveram envolvidas com a carreira diplomática, o que lhes possibilitou um contato importante com a arte internacional, tornado mais evidente no caso de Maria Martins com a sua participação no movimento surrealista. Afora isso, as duas artistas mantiveram alguma forma de relação direta com o Estado. No caso de Adalgisa Nery, com as eleições para deputada estadual nos anos 60 e com a participação na política pan-americanista da década de 40. No de Maria Martins, pelo envolvimento com importantes empreendimentos culturais, tais como a criação da Bienal e do Museu de Arte Moderna. A escultora teria feito, ainda, a escultura *O rito do ritmo* (1960) para ser colocada no Palácio do Planalto na inauguração de Brasília a pedido de Juscelino Kubitschek.

Além de todos esses fatos, que retomo nesta conclusão, mas que já foram mais bem comentados nos dois capítulos anteriores, gostaria de acrescentar que o caráter intempestivo da obra de ambas e a inserção num debate que pretende associar arte e vida, relacionam-nas a outra escritora brasileira, dificilmente classificável pela crítica, embora muito mais estudada que as duas: Clarice Lispector. Por essa razão, Antonio Candido (1992) escreveu que com o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, Clarice se expressou por meio de uma linguagem muito ousada para a literatura brasileira, sobrepujando-se ao legado de linguagem mais tradicional, elaborada consistentemente por escritores anteriores.<sup>126</sup> A autora foi inserida neste trabalho apenas

---

<sup>126</sup> “Assim, na bitola comum da arte, o melhor para o artista seria soffrear os seus ímpetos originais e procurar uma excelência relativa dentro de uma certa rotina, mediana mas honesta e sólida. [...] No

a partir da entrevista feita à amiga Maria Martins, mas ilustra, como as escritoras focadas, uma vertente nietzscheana do modernismo, ao transportar a palavra escrita, em obras como *Água viva* (1973), para o âmbito da imagem, da abstração, tal qual enunciado pela epígrafe de Michel Seuphor a seu livro<sup>127</sup>. Nesse sentido, Clarice Lispector, como Maria Martins, contradiz Candido quando esse afirma ser impossível tratar da palavra como uma imagem sobre o papel, um signo esvaziado de seu significado ou dúbio, como a escrita chinesa focada pela artista Maria Martins:

[...] atualmente há tentativas de elaborar textos com significado apenas *interno*, que no fundo não significaria, porque não visa a um referente. É como se houvesse medo do sentido e aspiração a um estado neutro ideal de (inventemos o termo) *assemia*. Isso é possível, evidentemente, nas artes plásticas, como vemos na pintura abstrata, geométrica ou tachista. Sendo que a abstração em Mondrian dá idéia de uma arquitetura, uma disposição, enquanto o tachismo é mais radical (e menos interessante). Mas na literatura o esforço de transformar a palavra em mancha de quadro é impossível.

Pelo seu estatuto ambíguo, a literatura tem um aspecto ligado a certas formas de conhecimento, e outro de pura *exibição* da forma. Talvez o importante não seja tanto estar de um lado ou de outro, mas saber por onde começar a fim de conhecer. Acho que é melhor sempre partir das formas, porque delas é possível chegar ao que a literatura é como conhecimento. A operação contrária pode encará-la apenas como mensagem, coisa que vocês filósofos costumam e podem fazer; mas não o crítico, a não ser tomando precauções que agora não cabe discutir. (CANDIDO, 1992, p. 242).

Essa passagem é parte da resposta dada por Antonio Candido à pergunta “Em que medida a leitura de uma obra de arte literária é também uma questão de epistemologia?”, que lhe foi feita em 1979, em uma entrevista publicada inicialmente na revista *Transformação*. Nela percebemos, justamente, um julgamento negativo das leituras baseadas na teoria pós-estruturalista, que ganhava força na crítica desde aquele período e de que nos utilizamos implícita e explicitamente neste trabalho. Segundo essa afirmação, a literatura, assumindo o caráter de teoria de conhecimento deveria manter

---

entanto, mesmo na craveira ordinária dos talentos, há quem procure uma via mais acentuadamente sua, preferindo o risco da aposta à comodidade do ramerão. É o caso da sra. Clarice Lispector, que nos deu um romance de som mais ou menos raro na nossa literatura moderna, já qualificada de ‘ingenuamente naturalista’ por um crítico de valor, em frase que me parece exagerada. O que se poderia dizer, com maior justeza, é que os escritores brasileiros se contentam em geral com processos já usados, apenas um ou outro se arriscando em tentativas mais ousadas.” (CANDIDO, 1992, p. 98).

<sup>127</sup> “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história, não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.” (SEUPHOR apud LISPECTOR, 1976, s/ pg.).

certo estatuto de pureza, vinculando-se talvez ao marxismo e à psicanálise, mas nunca à filosofia, a não ser com algumas ressalvas, que Candido não menciona na entrevista. No entanto, em um ensaio de 1946, Antonio Candido reivindicou Nietzsche como filósofo humanista, desvinculando-o do nazismo no período em que a tentativa desse sistema político de fundar um império era ainda tão recente: “Esse antipangermanista convicto deve ser considerado o que realmente é: um dos maiores inspiradores do mundo moderno, cuja lição, longe de estar exaurida, pode servir de guia a muitos problemas do humanismo contemporâneo.” (ibid., p. 197). Posteriormente, nesse ensaio que denominou *O portador*, Candido diz ter sido Nietzsche o condutor de uma energia compartilhada por todos, mas que nele se manifestou mais intensamente e que, por isso, seria perigosa, a ponto de nos cegar: “Geralmente somos ofuscados um instante quando os vemos e, sem força para os receber, tergiversamos e nos desviamos deles. A opacidade se refaz, então, a mediania recobra o domínio e só resta a lembrança, de efeitos variáveis.” (ibid., p. 204).

Não procuro, neste trabalho, invalidar o julgamento realizado por Candido, Bosi, ou Lafetá, mas sim, conhecendo o caminho por eles proposto, encontrar uma outra via como a que o próprio Candido sugere nesse ensaio. Essa consiste na recuperação de Maria Martins e de Adalgisa Nery, ainda que como *máscaras*, ainda que como resultados de uma possível leitura. Como vimos, é possível encontrar nessas autoras os efeitos variáveis da filosofia nietzscheana na concepção de tempo que adotaram, que permitiu que se traçasse uma linha de fuga para a leitura materialista da vanguarda, bem como na crítica sobre a impraticabilidade de representação de Nancy, Agamben e Derrida. Cada uma das vias existentes ou criadas, o que sabemos a partir de Nancy, não é senão uma passagem em direção a um outro sempre ausente. O outro que está ausente, contudo, pode ser reconstituído no desenlace da escritura, da crítica ou da própria ficção.

### Notas das atribuições errôneas

1. No capítulo 3, página 93, a citação que compõe a epígrafe do *Ensaio sobre a separação e sobre o toque* é de autoria de Friedrich Nietzsche, citada em *Deuses malditos*, p. 28. Não há referência direta de onde foi retirado o trecho pela autora.
2. No capítulo 3, página 100, a alegoria do inseto, que atribuo a Maria Martins, é, como já se sabe, da autoria de Friedrich Nietzsche, retirada de *Humano, demasiado humano*, citada na página 34 de *Deuses malditos* por Maria Martins. A passagem sofreu algumas modificações, a original (tal como transcrita pela autora) é a que se segue: “A verdadeira imortalidade é o movimento, é o retorno, e o retorno é tudo aquilo que, uma vez em movimento, se mistura em uma cadeia integral de todo o ser, como um inseto que, preso em uma substância resinosa, se torna imortal e eterno”.
3. No capítulo 4, página 111, a epígrafe também pertence a Friedrich Nietzsche, ao livro *A vontade de domínio* e é retomada pela autora de *Deuses malditos* na página 91.

## 5 BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS

**Geral**

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The witness and the archive*. Tradução: Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Reimpressão.

\_\_\_\_\_. Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Resúmenes de las Intervenciones en el Seminario Flamenco, un arte popular moderno. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2004.

Disponível em: <http://www2.unia.es/arteypensamiento04/ezone/ezone08/nov03.html>.

Acesso em: 25 de fevereiro de 2007.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a destruição da experiência. In: \_\_\_\_\_. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (p. 19-78).

\_\_\_\_\_. Tempo e história. Crítica do instante e do contínuo. In: \_\_\_\_\_. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (p. 109-128).

\_\_\_\_\_. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução: Nilcéia Valdati. *Outra travessia*, nº 5, Florianópolis, 2º semestre de 1995.

\_\_\_\_\_. Notes on gesture. In: \_\_\_\_\_. *Means without end*. Notes on politics. Translation: Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. (p. 49 - 60).

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica. Coordenação: Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Literature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX Siecle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v.6).

\_\_\_\_\_. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

\_\_\_\_\_. Primitivos. *Revista Acadêmica Paulista de Letras*, São Paulo, n 27, set., 1944. (p. 21- 28).

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *A crise da filosofia messiânica*. DEDALUS – Acervo – FFCH-FIL. São Paulo: 1950.

\_\_\_\_\_. O antropófago. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução e notas: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. Iara. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 ago., 1946.

\_\_\_\_\_. *Telefonema*. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 1996. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. *Obras completas IX: Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARAGÓN, Luiz Cardoza y. *Pintura Mexicana Contemporánea*. México: Imprenta Universitária, 1953.

ARINOS, Afonso. A Iara. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Organização: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: GB, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1969.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*. Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Unicamp, 2003.

BARRETO, Ricardo Gonçalves. *A palavra revelada*. Lírica e pensamento católico no Brasil Moderno. 196 f. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BARTHES, Roland. Masculino, feminino, neutro. In: BARTHES, Roland, et. al. *Masculino, feminino, neutro: ensaios sobre semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. *O neutro*. Apresentação: Thomas Clerc. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. 3 ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003. Reimpressão.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Nota sobre fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BASTOS, Abguar. *Terra de Icamiba*. Romance da Amazônia. 2 ed. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934.

BATAILLE, Georges. Materialismo. *Documents*. Caracas: Monte Avila, 1969.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução: João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

\_\_\_\_\_. *História do olho*. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teoria da religião*. Tradução: Viviane de Lamare e Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: José Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).

BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOPP, Raul. *Poesia Completa*. Organização, preparação de texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio: São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cobra Norato e outros poemas*. Nota introdutória: Antônio Houaiss. Ilustrações: Poty. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

\_\_\_\_\_. *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BRECHERET, Victor. Monumento das bandeiras. In: BATISTA, Marta. LOPEZ, Telê Porto. LIMA, Yone Soares (Orgs). *Brasil: 1º Tempo modernista – 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.



- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução: Rafael Lopes Azize. *Travessia* 33. Revista de Literatura da Pós Graduação, EDUFSC, 1995.
- CACCIARI, Massimo. *Desde Nietzsche*. Tiempo, arte, política. Tradução: Mónica B. Cragolini y Ana Paternostro. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Novas conferências e escritos de John Cage. Tradução: Rogério Duprat. Revisão: Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. An autobiographical statement. In: \_\_\_\_\_. *John Cage writer*. Selected texts. Edição e introdução: Richard Kostelanetz. Nova York: Cooper Express, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CARPENTIER, Alejo. Heitor Villa-Lobos (I). In: \_\_\_\_\_. *La cultura en Cuba y en el mundo*. Havana: Letras Cubanas, 2003. (p. 92 - 95).
- \_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos (II). In: \_\_\_\_\_. *La cultura en Cuba y en el mundo*. Havana: Letras Cubanas, 2003. (p. 96 - 99).
- \_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos (III). In: \_\_\_\_\_. *La cultura en Cuba y en el mundo*. Havana: Letras Cubanas, 2003. (p. 100 - 103).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro. Filipouskietal. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COLLI, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Tradução: Carmen Artal. 2 ed. Barcelona: Anagrama, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía de la expresión*. Tradução: Miguel Morey. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Reimpressão.
- DERRIDA, Jacques. La doble sesión. In: \_\_\_\_\_. *La diseminación*. 7 ed. Tradução: José Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997. (p. 265 - 426).

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões, v. 11).

\_\_\_\_\_. *La verdad en pintura*. Tradução: Maria Cecília González y Dardo Scavino. Paidós: Buenos Aires, 2001.

\_\_\_\_\_. La différence. In: \_\_\_\_\_. *Márgenes de la filosofía*. Tradução: Carmen González Marin. Madrid: Cátedra, 1998.

\_\_\_\_\_. Força e significação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 2005. (p. 11 - 52).

\_\_\_\_\_. Mallarmé. Tradução: Francisco Torres Moreal. In: \_\_\_\_\_. *Cómo no hablar y otros textos*. Proyeto a Ediciones, 1989. (p. 59 - 69).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2005. Reimpressão. (p. 29 -48).

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, v. 73). (p. 71-74).

EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Tradução: Liliane Meffre. Barcelona: Gil y Gaya, 2002.

\_\_\_\_\_. Critical Dictionary: “Nightingale” and The Etchings of Hercules Seghers. Tradução: Charles W. Haxthausen. Introdução: Sebastian Zeidler. *October*, n 107, Winter 2004. (p. 151-57).

\_\_\_\_\_. On primitive art. Tradução: Charles W. Haxthausen. *October*, 105, Sept., 2003. (p. 124).

\_\_\_\_\_. On the pilgrimage to monarchy. Tradução: Charles W. Haxthausen. *October*, n 105, Summer 2003. (p. 119-123).

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas: Glória Ferreira e Célia Cotrim de Melo. Tradução: Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HALÉVY, Daniel. *Vida de Nietzsche*. Tradução: Ricardo Baeza e Jorge Zalamea. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

HAXTHAUSEN, Charles W. Reproduction/ Repetition: Walter Benjamin/ Carl Einstein. *October*, n 107, Winter, 2004. (p. 47-74).

- \_\_\_\_\_. Bloody Serious: two texts by Carl Einstein. *October*, 105, Summer, 2003. (p. 105-118).
- JOHNSON, Barbara. Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. (p. 111 - 136).
- JUNYK, Ihor. The face of the Nation: state fetishism and the *méstissage* at the Exposition Internationale, Paris 1937. *Grey Room*, 23, Spring, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (p. 85 - 126).
- \_\_\_\_\_. Um plano de jogo: os termos do surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (p. 127 - 176).
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- \_\_\_\_\_. Estética e ideologia: o modernismo em 1930. *Argumento*, n 02, nov. de 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 2 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- MARIANO, Olegário. A Iara. *Canto da minha terra*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C, 1930. (p. 19 - 27).
- MENDES, Murilo. Poesia católica. In: *Anuário de Literatura* 9, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Curso de Pós-graduação em Literatura, 2001.
- \_\_\_\_\_. Notas e comentários. *A Ordem*, mar., 1935. (p. 187 - 195).
- \_\_\_\_\_. Comentários aos poemas de Ismael Nery. In: *A Ordem*, abr., 1935. (p. 315 - 317).
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Organização: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difusão Editorial, 1979.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. A escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução: Antônio Carlos Santos. Prefácio: Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MURICI, Andrade. Pelo mundo da música. O bailado Yara. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 ago., 1946.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução: Irene Agolf. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. *La representación prohibida*. Tradução: Maragarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Tradução: María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

NETO. *Yara*. Um balé deprimente. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 31 ago., 1946.

NERY, Ismael. Poemas de Ismael Nery (I). Recolhidos por Murilo Mendes. *A Ordem*, fev., 1935. (p. 87 - 96)

\_\_\_\_\_. Poemas de Ismael Nery (II). Recolhidos por Murilo Mendes. *A Ordem*, mar., 1935. (p. 181 - 187).

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Tradução: José Mendes de Souza. Apêndices: Elisabeth Foster-Nietzsche. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/ dt.).

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre História*. Tradução, apresentação e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2 ed. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Reimpressão.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Como alguém se torna o que é. 2 ed.. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Reimpressão.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OCAMPO, Victoria. Carta a Jawaharlal Nehru. In: \_\_\_\_\_. *Testimonios*. Séptima serie (1969-1967). *Sur*: Buenos Aires, 1967. (p. 121-123).

\_\_\_\_\_. De Kamala a Indira. In: \_\_\_\_\_. *Testimonios*. Séptima serie (1969-1967). *Sur*: Buenos Aires, 1967. (p. 191-194).

\_\_\_\_\_. Opiniones sobre Gandhi. In: \_\_\_\_\_. *Testimonios*. Décima Serie (1975-1977). *Sur*: Buenos Aires, 1977. (p. 278 – 280).

\_\_\_\_\_. Un solo hombre. In: \_\_\_\_\_. *Testimonios*. Novena serie (1971-1974). 2 ed. *Sur*: Buenos Aires, 1979. (p. 148 -253).

OTTINGER, Didier. Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana. Tradução: Cláudio Frederico da Silva Ramos. *Bienal de São Paulo (XXIV). Núcleo histórico: Antropofagia e História do Canibalismo*. São Paulo: A Fundação, 1998. (p. 246-249).

- PAZ, Octavio. *Vislumbres de la India*. 4 ed. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. El orden y el accidente. In: \_\_\_\_\_. *Conjunciones y disyunciones*. 2 ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. 2 ed. México: Biblioteca Era, 1990. Reimpressão.
- PEDROSA, Mário. Forma e significação. In: \_\_\_\_\_. *Forma e percepção estética*. Textos escolhidos II. ARANTES, Otília. (Organizadora). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. Forma e expressão. In: \_\_\_\_\_. *Forma e percepção estética*. Textos escolhidos II. ARANTES, Otília. (Organizadora). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, v. 170).
- RUMOLDT, Rainer. Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/1930. *Comparative Literature Studies*, v 37, n 1, 2000. (p. 45 – 67).
- SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. História da literatura brasileira. 2 ed. Tradução: Pérola Carvalho e Alice Kyoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. Querer construir In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos, e textos críticos. São Paulo: USP/Fapesp, 1995. (p. 373 - 374).
- \_\_\_\_\_. Natureza e arte. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos, e textos críticos. São Paulo: USP/Fapesp, 1995. (p. 371 -372).

## Bibliografia das autoras

### Adalgisa Nery

NERY, Adalgisa. *O G*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. *Retrato sem retoque*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (Literatura Brasileira contemporânea, v. 30).

\_\_\_\_\_. *22 contos menos 1*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mundos oscilantes*. Poesias Completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

\_\_\_\_\_. *Erosão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. *Neblina*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1972.

\_\_\_\_\_. Anseio. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1937. (p. 2).

\_\_\_\_\_. Eterno tédio. *Revista Atlântico* – Revista Luso-brasileira, n 1, Primavera de 1942.

### Sobre Adalgisa Nery

ANDRADE, Mário. A mulher ausente. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery*. Muito amada e muito só. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999. (Perfis do Rio, v. 24).

DRUMMOND, Carlos. Adalgisa, a indômita. *Jornal do Brasil*, 14 jun., 1980.

FUSCO, Rosário. A poesia e o sonho. In: \_\_\_\_\_. *Vida literária*. S.E.P.: São Paulo, 1940.

KARPA-WILSON, Sabrina. Contemporary Brazilian women's autobiography and the forgotten case of Adalgisa Nery. *Brazil 2—1 – A revisionary history of Brazilian literature and culture*. Spring/Fall 2000. University of Massachusetts, Dartmouth, UERJ - Fall River MA, 2001.

MENDES, Murilo. Poesia católica. *Anuário de Literatura* 9, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Curso de Pós-graduação em Literatura, 2001. (p. 71 - 74).

\_\_\_\_\_. Um poema. Lendo Adalgisa Nery. *Anuário de Literatura* 9, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Curso de Pós-graduação em Literatura, 2001. (p. 75).

MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia brasileira modernista (1922-1928). In: *Anhembi*, v I, n 03, fev., 1951.

PEREZ, Renard. Adalgisa Nery. In: \_\_\_\_\_. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2 ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

RAMOS, Guerreiro. O sentido da poesia contemporânea. In: *Cadernos da Hora Presente*, n 1, maio de 1939. (p. 86-103).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Masculine vampirismo or the denunciation of Pygmalion. A reading of Adalgisa Nery's *A imaginária*. *Tropical paths. Essays on modern Brazilian literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Garland, 1993. (p. 91 – 99).

## **Maria Martins**

MARTINS, Maria. *Amazonia*. New York: Valentine Gallery, 1943.

\_\_\_\_\_. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Ásia maior: Brama, Gandhi, Nehru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

\_\_\_\_\_. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

\_\_\_\_\_. Mensagem. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 maio, 1956.

\_\_\_\_\_. A Bienal e o Itamaraty. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 out., 1967.

\_\_\_\_\_. Maria Martins na UNESCO em favor das artes plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar., 1957.

\_\_\_\_\_. Maria Martins apresenta e louva Sonia Ebling. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1959.

\_\_\_\_\_. Sem título. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997. (p. 18 - 19).

## Sobre Maria Martins

A. P. M.. Uma mulher em cartaz. *O jornal*, Rio de Janeiro, 9 nov., 1956.

BARATA, Mário. Os pontos de partida da escultura de Maria. Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 17 jun., 1956.

BRETON, André. Maria. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997. (p. 13- 15).

BOGHICI, Jean. Maria, um astro que sobe. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997. (p. 9- 11).

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins*, uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Belo Horizonte, MG: CEMIG, 2004.

CALLADO, Antonio. Brazilian Sculpture. A very vague outline. *The Studio*, out 1943, vol 126, n 607. (p. 132-134).

CANTON, Kátia. Maria Martins: A mulher que perdeu sua sombra. *Bienal de São Paulo (XXIV). Núcleo histórico: Antropofagia e História do Canibalismo*. São Paulo: A Fundação, 1998.

FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997.

GREENBERG, Clement. Review of a group of Art Exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla. *The Nation*, 27 May 1944.

LISPECTOR, Clarice. A juventude tem sempre razão. In: \_\_\_\_\_. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (p. 78- 81).

MAURÍCIO, Jayme. Maria Martins: Literatura, Escultura e Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1961.

MENDES, Murilo. In: MAURÍCIO, Jayme. Murilo Mendes analisa a obra de Maria Martins no museu de arte moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun., 1956.

NAUMANN, Francis M. Maria Martins (1894 – 1973) Chronology. In: *The Surrealist Sculptures of Maria Martins*, 19 March – 18 April, 1998. André Emmerich Gallery, New York.

ONZENFANT. Mensagem. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997. (p. 24 - 27).



PASSETTI, Dorothea Voegeli. Exotismo, canibalismo, antropofagia: de Maria Martins a Ligia Pape. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/ Deleuze*. Imagem, literatura e educação. VI Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza: UFC, 2005.

PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. *Jornal do Brasil*, 27 abr. 1957.

PÉRET, Benjamin. Sem título. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997. (p. 31)

6 ANEXOS

**BREVE ANTOLOGIA DAS AUTORAS**

**ADALGISA NERY**

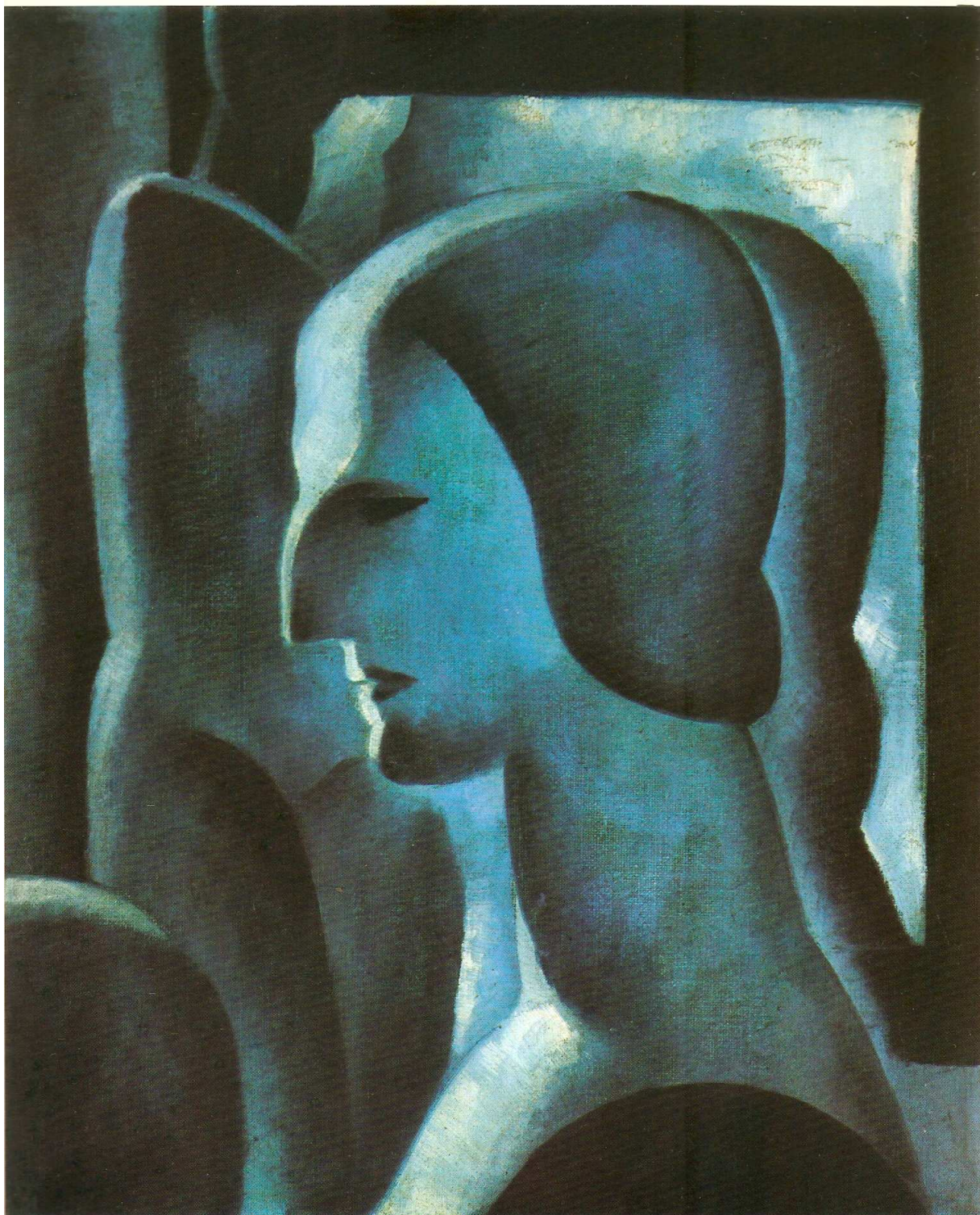


Ilustração 3: *Retrato de Adalgisa* (1924)

Por Ismael Nery

## Romance

*A imaginária* (1974)

Capítulo I (p. 19 – 21)

Às vezes, o pensamento me vem, como agora. É como se todos os instantes em que vivi tivessem deixado uma profunda marca sobre as múltiplas facetas do meu ser. [...]

As portas do meu ser, lentamente, se abrem e despejam na imobilidade da noite todas as imagens que participaram dos meus erros e dos meus acertos ocasionais. Elas se levantam impiedosas, confabulam, discutem a minha pessoa humana, apalpm as minhas carnes sofridas, fazem perguntas irrespondíveis e depois largam-me desunida de mim mesma. Num trágico sentido de matéria desprezível, no fundo do meu raciocínio há qualquer obstáculo intransponível que me impede fixar se esse desterro, em que estou jogada, é oriundo de alguma palavra, gesto recente ou remoto. Numa paralisação completa sinto o movimento das raízes da minha origem procurando alcançar o meu pensamento. O vigor da vontade sobre a integridade dos meus sentidos se esfacela na luta de analisar os vagos traços de ligação na soma de experiências, erros e ímpetos mal distribuídos durante a minha vida, que, afinal, está resumida apenas numa simples contagem de anos. [...]

Tenho verificado minuciosamente se há qualquer doença no meu corpo. Sim, é necessário um bom e meticuloso exame no organismo humano. Alguma enfermidade poderia influir, e até mesmo criar, no meu pensamento, fantasmas, vozes e idéias desconexas. Os médicos, porém, dizem que nada de anormal há sobre a minha saúde. Afastada então essa possibilidade, debruço-me aniquilada à beira do abismo da agonia rasgada pela realidade do imponderável. Tenho a sensação de que estou morrendo, sob os estertores dos últimos instantes, numa fusão de dores físicas e tormentos de alma. [...] E nesse entorpecimento chega-me a sensação de aspirar o perfume da primeira flor, de ouvir o ruído do primeiro movimento dos oceanos, de sentir o instante em que se deu a paralisia dos desertos, e chego mesmo a receber, sobre a minha pele, a primeira partícula de calor lançada sobre o universo. [...] Pela exígua medida da minha vida dentro do eterno, sou e serei apenas uma experiência. Muitos milhares de dias separam-me da minha infância e da mulher que sou hoje. Farei o esforço para retroceder na medida do possível às recordações da minha meninice. Tentarei me transformar naquilo que eu pensava ser. Contarei como naquele tempo eu já vivia sofrendo e amando outras imagens e possuindo uma desconhecida e tenebrosa intuição da minha atual realização medíocre. Sem compreender, eu sentia em mim a implantação de duas fontes em crescimento: a positiva e a negativa. Agora, chego à conclusão dolorosa de que esses dois pólos opostos não trouxeram o que fatalmente deveria se processar na minha alma: o equilíbrio. [...]

Capítulo III

[O episódio da bruxa – p. 42 - 44]

Um tipo interessante era o de uma velha soturna, que freqüentava a nossa casa. Para mim ela simbolizava o demônio. Lembro-me que todas as noites chegava para

conversar. Só ela falava. O assunto entretanto versava sobre coisas tenebrosas e lendas cheias de mistérios. Era uma mulher sem alegria e sorrisos. Jamais consegui ver os seus dentes. Possuía lábios finos e apertados e as palavras saíam da sua boca escorrendo pelas frestas dos lábios. Tinha os olhos pequeninos, muito juntos e de um brilho intenso. Era alta, muito magra. Os pomos de sua face descarnada tinham uma expressão amarga, parecendo virgens de um carinho. [...]

Uma noite, como sempre, chegou. Eu estava sonolenta encostada em minha mãe. Entretanto, sem ver, senti o peso magnético dos seus olhos miúdos e faiscantes que me fixavam. Em voz baixa sussurrou alguma coisa aos ouvidos da minha avó. Eu tinha a respiração entrecortada e observava essa mulher, querendo adivinhar as suas palavras e a finalidade da sua presença freqüente em nossa casa. Minha avó perguntou à minha mãe por que eu não ia para a cama. Mandaram-me dormir. Ela passou a sua mão de múmia sobre a minha cabeça e, com os dedos secos, modelou vagarosamente o meu rosto e disse:

– É igual a ela.

– A quem? – perguntei.

– A uma pessoa que deve partir para nunca mais voltar a terra. Sei que isso não levará muito tempo e, quando ela sair do corpo, você herdará sua alma porque a sua semelhança com ela é tão completa que ninguém mais poderá usar o seu espírito senão você. [...]

– Ninguém a viu. Só eu e ela – e apontou para mim – só as crianças podem ver o que eu vejo. É pena que tenha deixado a vida em pecado. Seria melhor que esta criança recebesse o espírito que sobrou de um corpo, de acordo com a sua inocência e a sua idade. Certamente você irá pensar sem compreender as razões. – E olhava-me. – É necessário preparar-se para a responsabilidade dessa outra alma que vai morar conjuntamente com a outra que você já possui.

## **Conto**

*22 contos menos 1* (1972)

O sábio (p. 53 - 56)

A madrugada iniciava com leveza sua entrada no outro dia, quando atravessasse uma silenciosa e deserta rua à procura de um táxi. Meus passos batiam na calçada como castanholas. Senti-me no dever de caminhar nas pontas dos pés, em respeito ao sono das pessoas e das coisas. Numa pequena praça avistei um automóvel, que também parecia cochilar sob a copa de uma árvore.

— Boa noite. Leve-me, por favor, à rua tal, número tal.

— Sim senhor. Bom dia.

Passei os olhos no motorista. Homem de meia-idade, cor branca, magro e bem arrumado nas suas roupas modestas. Andamos duas quadras em silêncio.

— Oh! Que surpresa, caro mestre. Minhas homenagens e meus humildes agradecimentos por estar sentado ao meu lado. [...]

Tomado de surpresa, notei que o motorista conversava com alguém ao seu lado. Indagava – e sempre em francês – como chegara, como decorrera a viagem. [...] Tive ímpetos de descer do automóvel, porém, observando melhor, não me pareceu estar sendo conduzido por um ébrio. Respeitava os sinais no cruzamento das ruas, mantinha

velocidade normal, dirigia o volante sem indecisões. Neste momento em que eu já estava tomado pelo susto e justa apreensão, virou-se o motorista para trás indagando:

— O senhor permite que eu pare um momento?

— Sim, pode parar. [...]

Fiquei mais apreensivo ainda, com aquele deserto com florestas. Sim, o motorista era um louco; entretanto, continuava a conduzir o automóvel de maneira irrepreensível, dono de seus movimentos. Deixou-me à porta de minha residência e esperou que eu entrasse em casa com segurança. Acionou novamente o motor do carro e foi-se.

Inteiramente confuso, assustado com esse estranho fato, passei o resto da noite reproduzindo a figura do motorista, reconstituindo sua narrativa, na qual havia um personagem invisível para mim, mas concreto e materializado para ele. [...] Teria ouvido a história do motorista, a narrativa do invisível? Ou teria sonhado, teria lido livro de ficção, teria imaginado o que me pareceu tão real? [...] Lembrei-me então da velha espanhola Sofia, que freqüentava diariamente a casa de meus pais, quando eu tinha sete anos de idade. De tanto repetir as tétlicas lendas da sua aldeia – principalmente a de uma mulher solteirona que se ocupava em colocar almas de mortos em corpos de criaturas vivas, de preferência crianças –, as cenas, gestos e palavras da velha espanhola ficaram gravados na minha memória até hoje, como se eu fosse a própria lenda. À força de repetir com o mesmo vocabulário, durante meses, o fantástico, com dramaticidade de expressão e movimento, convenci-me, à medida em que a vida corria sobre mim, que a lenda que ouvira aos sete anos se transformava em aviso – mensagem jogada a mim, com antecipação de tempo. Agora, encontro na madrugada um motorista de táxi complementando a indagação constante que faço a mim mesmo: criei alguma coisa, ou repeti o que já estava criado? [...] Teria a velha espanhola contado e representado uma lenda ou fiz da lenda uma adaptação às coincidências da vida repetida?

## Poemas

*Mundos oscilantes*, 1962, p.9; p. 21; p. 24.

Eu em ti

Desejaria estar contigo quando eras no pensamento de Deus,  
 Quando tua mãe te concebeu e te alimentou com sua vida,  
 Desejaria estar contigo na primeira vez que distinguiste as formas,  
 [as cores e os sons,  
 Na tua primeira lágrima eu quisera estar contigo e assim na tua  
 [primeira alegria,  
 Desejaria estar contigo na tua infância e na tua adolescência,  
 [acompanhando as transformações do teu físico.  
 Ao teu lado desejaria estar quando, do teu corpo, constataste as  
 [primeiras células reprodutoras.  
 No teu primeiro pudor e no teu primeiro carinho eu quisera estar  
 [a teu lado,  
 Desejaria estar contigo na noite de tuas núpcias e no momento em  
 [que te uniste a outra mulher com o



[pensamento no teu primeiro filho.  
 Desejaria estar contigo no primeiro vestígio de tua velhice  
 E ainda desejaria estar contigo no momento da separação de  
 [tua alma,  
 Na decomposição de tuas carnes, do teu cérebro, de tua boca,  
 [do teu sexo,  
 Para poder continuar contigo, no mundo sem espaço e sem tempo.

#### Poema essencialista

Sinto o conteúdo da existência.  
 Procuo ultrapassá-lo com enorme exaltação poética,  
 Rompo as grades do mundo com o espetáculo das formas,  
 Dos sons e das cores.  
 Tudo me afoga em nostalgia de outras eras,  
 De outras vidas que cristalizaram  
 As tendências da minha infância.  
 A utilização das coisas plásticas  
 Altera o equilíbrio da visão.  
 Distribuo pelos quatro cantos do meu espírito  
 A essência imortal.  
 Fragmento seguidamente o meu interior  
 Fazendo doações físicas.  
 Dentro do meu limite há montões de estrelas apagadas,  
 Pensamentos que não andaram  
 Senão com o sopro de Deus.  
 Quero destruir para tentar construir.  
 A criação vive no ângulo do meu cérebro  
 Mas sei que serei vencida  
 Pela limitação das realizações humanas.

#### Metrotone Adalgisa Nery

Saem de mim mundos distantes, diferentes, sem limite, sem o tempo contado pelos  
 [homens.  
 Os espíritos da madrugada fogem dos meus olhos  
 E vêm mulheres que concebem gêmeos, bocas nas raízes dos vegetais e minerais  
 [aumentando na crosta da terra.  
 O choque do adolescente que vê pela primeira vez um seio de mulher,  
 Ouve o grito dos sentidos e sente a nostalgia do Paraíso.  
 O homem concebido no ventre da mulher  
 Já entra em luta com o que está no ventre da terra.  
 Ódios passeiam nas gerações.  
 Mãos que deviam abençoar carregam fuzis.  
 A vida está pendurada nos meus olhos.  
 Minha cabeça está solta do meu corpo e recolhe o universo.



*Revista Atlântico* – Revista Luso-brasileira, n 1, Primavera de 1942

### Eterno tédio

Muitas vezes esgotando o meu destino  
Com o olhar em pranto  
E o coração pungente como um dobrar de sino,  
Ouço ruídos seculares que unem como um canto,  
Crescendo de intensidade,  
Mergulhando os meus sentidos  
Na maior profundidade!  
Muitas vezes, considerando a vida  
Com desumana indiferença,  
Por toda a esperança perdida,  
Pelo abrir de um riso, por todo o bem, por toda a crença,  
Sinto o meu viver humilhado,  
Vejo o meu nada quase demasiado,  
Que nem chega a ser pecado.  
E o tédio em toda a amplitude  
Cai sobre mim.

*Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1937, p. 2.

### Anseio

Quero que desça sobre mim a grande sombra que alivia,  
Aquele que arranca do meu coração a revolta que me impede de ser mansa.  
Quero descansar...  
Quero encontrar aquele que é mais belo que o sol,  
Que aumenta o meu sofrimento e que ajuda na minha redenção,  
Que reparte suas angústias comigo para que lhe sirva de auxílio.  
Quero ouvir a sua voz que é como a música dos mares,  
Quero acolher-me na sua sombra e abraçar-me aos seus joelhos...  
Quero descansar sem demora...  
Quero chegar o tempo da minha última lágrima  
ser recolhida dos meus olhos pisados e saudosos  
Por aquele que é o molde dos poetas, o que se veste com as estrelas que meus olhos  
ainda não vêem.

**MARIA MARTINS**



Maria , em foto de John Rawlings, *Vogue* 1º de julho de 1944. © Renovada em 1972 por Condé Nast Publications, Inc.

Ilustração 4: Maria, em foto de John Rawlings, *Vogue*, jul. 1944.

## Textos críticos de Maria Martins

MARTINS, Maria. Maria Martins na UNESCO em favor das artes plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar., 1957.

A escultora Maria Martins participou, como delegado do Brasil, do Congresso da UNESCO realizado recentemente na Índia em Nova Déli. Numa das sessões, quando se tratava do interesse dos artistas e das artes, a nossa representante tomou a palavra e num aparte incisivo defendeu seu ponto de vista, nos seguintes termos:

“Senhora Presidente, Senhores Delegados: peço desculpas por tomar alguns minutos de vosso tempo já tão curto devido ao ritmo lento de nossos trabalhos. Prometo de saída não abusar. O projeto de resolução contido no documento 9/C/Dr/57, apresentado pelas delegações da Dinamarca, Noruega e Iugoslávia diz: ‘Considerando que a arte é a expressão mais antiga da cultura, considerando que a arte constitui elemento indispensável às necessidades espirituais de todos [os] povos do mundo, considerando que a importância da arte, sobretudo do Teatro, em todas as etapas da educação, da mesma maneira que o desenvolvimento da compreensão, internacional e da cooperação dos povos tendo em vista a paz, convida-se o diretor geral a convocar um comitê para consultas, restrito, que se reunirá com o mesmo diretor para examinar, etc..., etc...’

Tudo isso é belo, sra. Presidente, são belas palavras baseadas em nobres intenções, mas isto nada mais faz do que adiar o resultado do estudo do problema para 1959-1960, quando a conferência tomará medidas para 1961-1962. Ora, nós vivemos tão rapidamente e perigosamente que esse prazo me parece longo, muito longo. Evidentemente que a arte constitui elemento indispensável às necessidades espirituais dos povos. Desde as origens da civilização, o homem começou a nos provar esta verdade e encontramos com emoção testemunhos diversos nas grutas de Altamira, de Dordonha, no norte da Europa, na China, nas Índias, na África, em todos os lugares onde nossos antepassados passaram.

Estou tristemente surpresa de ver que a UNESCO pouca importância dá à arte, sobretudo às artes plásticas. Ora, esta mesma necessidade, esta mesma sede de beleza e espiritualidade, existe paradoxalmente em nossos dias e ousa afirmar que só a arte ficará quando todos nós desaparecermos para fazer perdoar à nossa época todas as suas destruições, erros e crueldades. Felizmente assistimos, em todos os países do mundo, à criação e [ao] aperfeiçoamento dos centros de cultura artística. No meu país ainda tão jovem, em todas as cidades, mesmo as mais afastadas do centro – e o Brasil é grande – surgem centros de cultura artística, salas de exposições, Museus de Arte Moderna para onde corre um povo ávido, sem distinção de classes. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é um exemplo. Este Museu, que será um de nossos grandes museus no gênero no mundo e onde a construção é devida inteiramente à iniciativa particular, estará pronto em 1958, e não será composto apenas de salas de exposições, de conferências, teatro, etc., mas também [de] cursos de pintura, escultura, gravura, artesanatos de toda espécie, desenho, industrial, escola de teatro e balé.

As Bienais de São Paulo, criadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, também de iniciativa particular e seguindo as Bienais de Veneza, contribuem para difundir os conhecimentos da Arte Nova e fazer conhecer os artistas contemporâneos, historiadores, críticos de arte e cada ano de todos os cantos do mundo vêm repostas

calorosas pelos apelos de São Paulo e Veneza. Só vos cito dois casos que constituem sem dúvida para o desenvolvimento e a compreensão internacional tendo em vista a paz. No entanto, senhores delegados, não percebi nenhum progresso no projeto do orçamento para o Conselho Internacional de Museus para 1957-1958, que apesar da magnífica Semana de Museus, guarda os mesmos magros... 20.000 dólares que figuravam no orçamento anterior. Tomemos agora a Associação Internacional de Artes Plásticas que tem 35 comitês na Europa, assim como nas Américas, na África e na Ásia. Esta associação que organiza exposições internacionais de arte, Congressos de Artes Plásticas, bolsas de estudos, não recebeu segundo o orçamento para 1957-1958 senão treze mil dólares contra os oito mil do precedente. É um progresso, um pobre progresso mas, senhora presidente, vejo também que o Comitê Internacional da Música fundado em 1949 e que é composto de vinte e cinco comitês nacionais, se não me engano, receberá para..... 1957-1958, 24.000 dólares. Isto não é muito. Entretanto, esta diferença com relação à pintura e à escultura não me parece justificável. Vós vereis a mesma diferença no projeto para o orçamento do Instituto de Teatro que será de vinte e cinco dólares para.... 1957-1958. Esta diferença de tratamento parece-me também injusta. Permito-me pois, senhora presidente, senhores delegados, encontrar um meio de reparar este erro, por ser tarde para apresentar um projeto de resolução para o orçamento de 1957-1958. Ouso vos pedir que, em vossas sábias deliberações, não vos esqueçais que a Arte é eterna, de que a política, as ciências, mesmo as altas ciências se transformam, evoluem e se desmentem, mas que a arte fica e a obra do nosso primeiro artista desde a aurora da humanidade está sempre conosco, viva e eterna, tanto quanto a dos grandes mestres de todas as épocas e dos mestres contemporâneos, que só eles falarão de vós nos séculos futuros.

MARTINS, Maria. A bienal e o Itamaraty. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 out., 1967.

O mistério e a magia dominaram, a começar dos primórdios da humanidade, tanto a arte quanto a vida. Desde sempre, porém, unicamente o poeta pôde realmente delas entender ou sobre elas dissertar, quando subjugado por emoção profunda derivada de uma sensibilidade irrefreável.

Inicialmente e durante centenas e centenas de anos a arte se dedicou exclusivamente ao serviço da religião e, ao contrário da guerra, era como uma invocação à comunhão dos homens, ao seu melhor entendimento.

O artista, apesar de viver interiormente em esplêndida solidão, necessitava, como necessita, do amor e da compreensão de seus companheiros de jornada; e mesmo que disso não se apercebesse ou se aperceba, sua obra foi e é impreterivelmente solidária à dos que o precederam e à dos que virão depois.

Recordo, seguidamente, a emoção imensa sentida quando da visita às grutas da Dordonha, na França, e às de Altamira, na Espanha, onde viveu a mais velha humanidade conhecida.

Naqueles tempos o homem mal sabia se expressar pela palavra, mas sentia já sede de beleza, e com um sílex mal afiado criou a primeira escultura de que se tem notícia. Era uma pedra talhada de todos os lados com a mesma imagem identicamente repetida para exorcizar, quem sabe, os espíritos maus que julgava persegui-lo. Outros vieram depois e conseguiram executar, nos muros de pedra, baixos relevos e gravuras, e chegaram à grande convenção pictural projetada nas paredes das cavernas sombrias.

Descobriram como fazer as cores e essas imagens que me deslumbraram, dignas dos melhores pintores de nossa época, conservam até hoje ainda frescas aquelas cores milenares.

Esses baixos relevos, essas esculturas, essas imagens coloridas foram provavelmente a primeira sigla visível da religião, que seguiria pelos séculos afora, apoiada na arte e servindo-se dos artistas de cada período.

Assim com sua origem perdida na noite dos tempos ficaram, para nosso gáudio, aqueles símbolos comoventes, esculpidos ou pintados – com instrumentos tão primitivos quanto os que deles usavam – como os primeiros intermediários da magia junto aos deuses por eles mesmos inventados: as estrelas, os astros, o trovão, o raio, a água, as feras, e tudo mais que temiam.

As descobertas dos objetos gravados e talhados nos lagos da Suíça, os Menires, da Inglaterra, as pinturas e esculturas da Índia, da Grécia, do Egito, a arquitetura e esculturas dos Incas, dos Astecas, dos Maias, testemunhas maravilhosas da civilização daqueles povos, demonstram ser a arte, sem descontinuação, o veículo de comunicação com os deuses ou a homenagem aos que se iam desta vida para a eternidade, buscando, no entanto, sem cessar, a concepção da imortalidade.

E de toda história da humanidade, posso afirmar com orgulho, só se conhece o que dela disseram os artistas e os poetas.

Os povos, iguais aos homens, quando desaparecem, deles ficam apenas as imagens talhadas nas pedras dos caminhos, os raros manuscritos conservados por milagre, ou os poemas transmitidos oralmente de geração a geração.

No princípio os artistas trabalhavam em grupo ou em tribos, nas noites das cavernas após as rudes horas de caça, para sobreviver.

Essa arte anônima, sem ambição outra que satisfazer a religião, durou até os fins da Idade Média, mas se tornava sempre mais visível derivando então de objetos ou da vida cotidiana.

Em cada século que passava ia ao mesmo tempo só transformando em parte essencial da cultura humana.

Desde o seu início resumiu a arte plástica dois estados em aparência contraditórios: o sonho e a realidade em uma espécie de realismo absoluto e de surrealismo invencível.

Só na Renascença o artista se tornou individualista. A partir desta época surgiram repentinamente gênios, que como astros fulgurantes iluminavam e dominavam por algum tempo o mundo artístico, criando escolas e seguidores gerados de uma força incontrolável.

A plenitude na arte, obtida por alguns desses gênios, faz, segundo Mallarmé, com que a criação ultrapasse o seu conteúdo metafísico. A metafísica, porém, se situa tão dificilmente no formalismo da filosofia que só mesmo através de sua obra pode o artista por vezes captar o Cosmos em circunstâncias eternas.

O fim do século XIX trouxe a grande transmutação das artes plásticas que passaram a refletir mais cruamente a vida, o movimento e o sentimento.

No século XX e em nossos dias, sobretudo, essa transformação, com a agitação perene em que vivemos, com as extraordinárias descobertas científicas que se sucedem em ritmo espantoso, com as guerras e as revoluções em toda parte, a arte tornou-se parte indissolúvel da evolução psicológica e social sempre mais evidente. Daí surgirem escolas, modismos que se seguem sem mesmo a duração necessária para sobreviver.

Verdade é que a juventude tem sempre razão, quando segura do presente projeta-se no futuro. Que usem em seus trabalhos a pintura a óleo, a plástica, o bronze, o mármore ou os materiais industriais, pouco importa, desde que deles surja a criação

senão genial pelo menos honesta. Vivem os jovens um momento difícil e emaranhado entre movimentos e modismos momentâneos: o Pop, vindo dos Estados [Unidos]; o Op, já quase o fim, julgando muitos deles necessário basear seus trabalhos nessas novas tendências ainda que essas os repugnem. Quando, porém, neles existe a centelha que ilumina, passam além e seguem seu caminho triunfal.

Mais delicada é a situação dos artistas já maduros ou menos jovens que enfrentam, sem forças, uma época outra, diversa da que se haviam habituado a viver. Logicamente a eles restam unicamente dois caminhos: ou persistir em sua obra constante, em seu sentido profundo, embora mudando talvez a maneira de se expressar, ou a palinódia, isto é, retratar-se, negar-se a si mesmo. Atitude dolorosa a assumida por uns poucos ventoinhas que de repente adotaram a abstração “por vocação interior invencível” e agora o Op e o Pop pela mesma vocação invencível. Erro grosseiro o desses pseudo-artistas ao buscarem, custe o que custar, pertencer à vanguarda, ou ao modismo do momento; não existe alternativa na arte: ser pioneiro, ser criador, ou calar-se. Picasso jamais imitou ou seguiu ninguém, passou de um estilo a outro sempre pesquisando a sua maneira e sempre guardando intacta sua personalidade extraordinária. Assim igualmente Marcel Duchamp, Chagall, Léger, Giacometti, Brancusi, Richier, para não citar outros. Os amantes da arte, os conhecedores, distinguirão sem hesitar um Da Vinci de um Piero della Francesca, um Botticelli de um Rafael, um Goya de um Greco, um Chagall de um Miro, um Picasso de um Matisse e assim por diante. É que, criadores honestamente sinceros, cada um deles guardou e guardará até o fim seu sentido profundo de ver o mundo que os cerca e sua personalidade inconfundível. Afirmo, como profissão de fé, que a criação é um ato solitário e ainda que por aí proliferem pintores e escultores a arte eterna é reservada a poucos capazes dos grandes sacrifícios e dos grandes vãos em atitudes quase inatingíveis, entregues sem reserva a seus deuses e seus demônios interiores.

Essas modestas considerações me vieram à mente como contribuição e [para] chamar a atenção para a importância da arte e dos artistas, dos que podem auxiliar ou arruinar o desenvolvimento da cultura no Brasil e sua projeção no exterior.

Hoje, mais que nunca, se torna difícil escolher e distinguir a criação verdadeira da aventura vulgar.

Ora, li com espanto em alguns jornais haver o Departamento Cultural de Informação do Itamaraty decidido entregar a um jovem, e apenas a ele, a escolha dos artistas e do artista que iria representar o Brasil na Bienal de Veneza. Apesar de admirar esse jovem que se fez sozinho e sem jamais poder estudar buscou assimilar o que via, apesar de suas qualidades inegáveis de inteligência, não posso crer em tal decisão. Seria um desdém, um descaso, quase um insulto a artistas que trabalham seriamente e alguns com grandes dificuldades, oferecer aquela repartição a uma única pessoa, a um jovem sem ainda bagagem cultural nem maturidade suficientes, ao invés de a uma instituição, o Museu de Arte Moderna do Rio, por exemplo, tal como se faz em outros países; dar a esse jovem, repito, o poder de decidir, sozinho, quais os artistas que representarão o Brasil em um certame da importância da Bienal de Veneza.

Será que os responsáveis pelo Departamento Cultural não viram a sala dos artistas brasileiros na Bienal de São Paulo? Será que não perceberam a injustiça cometida com obras de real valor sufocadas e perdidas naquele amontoado de bugigangas? Será que não ouviram ou não souberam dos comentários e da zombaria dos críticos estrangeiros e de quantos lá estiveram? Será que desconhecem quem deve responder por aquele fracasso? Será que não viram as compras realizadas, com verba altíssima fornecida por esse mesmo departamento? Será que não se deram conta do ridículo e da leviandade inacreditáveis de tais escolhas, com raras e honrosas exceções?

Será que nem ao menos visitaram a exposição brasileira e lá não viram obras de arte que figurariam admiravelmente em qualquer coleção? Será que não estranharam aquelas escolhas destinadas a ir ornamentar as embaixadas do Brasil no estrangeiro?!

Será que não se sentem obrigados a explicar como isso aconteceu e por que delegaram poderes de despender soma tão alta a quem para tanto não estava preparado?

Contra aqueles que usam, que se utilizam da arte sem amá-la devemos, somos obrigados a abirmos um combate leal para obrigá-los a pelo menos respeitar os que a ela dedicam a vida, o trabalho e o ideal.

Quanto ao comissário do Brasil para Veneza, não creio que alguém possa esquecer o nome de Francisco Matarazzo Sobrinho, que devida e devotadamente auxiliado por Iolanda Penteado – sem quem as primeiras Bienais não teriam existido – inventou e realizou as Bienais de São Paulo, e, a princípio com sacrifício de sua fortuna pessoal, sempre compareceu a Veneza representando o Brasil, à sua custa, e lá é cercado pelo respeito de todos os representantes dos diversos países que ali comparecem.

Cabe-me o direito e o dever de expressar minha opinião, como colaboração e não como oposição, não unicamente como artista conhecedora e conhecida no mundo internacional da arte, artista que não ambiciona e já recusou desde muitos anos a participar de qualquer Bienal, mas mais ainda como alguém que durante muito e longo tempo trabalhou no estrangeiro pelo Brasil, pelos artistas brasileiros e pela cultura de nossa terra.

MARTINS, Maria. Mensagem. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 maio, 1956.

Especialmente para o catálogo de sua mostra atual no Museu de Arte Moderna, a escultora Maria escreveu texto intitulado “Mensagem”, em que revela a sua composição da ausência da arte. Reproduzimos a seguir alguns trechos desse depoimento.

*Quando no limiar comovente da humanidade o homem, pela primeira vez, tomou conhecimento de sua vida espiritual e a consciência de sua vida mental, nesse dia nasceu a Arte.*

*Daí para cá, nenhuma sociedade jamais dela se pode passar, não como um luxo inútil reservado a privilegiados, que sempre existiram, mas como necessidade profunda de sua vida mental, espécie de respiração espiritual.*

*As mais remotas épocas nos legaram, pintadas, esculpidas ou gravadas, imagens que nos transmitem, até hoje, a magia de suas religiões, de seus mitos, de suas lendas, de seus ódios e de seus e de seus amores. Aqueles homens incipientes, em contínua e acerba luta com a natureza, cercados de perigos sempre novos, sedentos de beleza, semearam nas cavernas escuras, onde viviam as primeiras obras de arte.*

*E desde essas eras, que se perdem na noite dos tempos, a verdadeira obra de arte guarda em si muito mais que a imagem representa guarda a magia de uma dupla vida: a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação e a que cada qual lhe empresta, quanto na emoção de contemplá-la.*

*Pouco importa essa ou aquela forma de expressão desde que o artista transmita a mensagem que é a sua e em seu idioma próprio e não use essa espécie de "modismo" muitas vezes responsável pela grande pobreza de artista de real valor. Para melhor me explicar diria que, para mim, quando em uma pintura ou escultura ressalta à primeira*



vista a escola ou movimento a que se pretende filiar o seu autor, sem que tal escultura ou tal pintura desperte maior interesse de admiração ou mesmo de repulsa, essa obra não passa de "modismo" e morrerá, ainda que conheça sucesso momentâneo. Bouguereau, no romantismo, é o exemplo clássico de nossa época.

Poderá tal obra apresentar técnica perfeita, artesanato maravilhoso. Nem uma nem outra coisa, porém, realizou ou realizará jamais obra de arte duradoura. Em qualquer linguagem, o artista criador deixará sua mensagem ecoar pelos tempos. Mondrian, meu grande amigo, com quem, para glória minha, fiz uma exposição em 1943, na Valentine Gallery, em Nova York, levou a abstração mais longe que qualquer outro artista até hoje, e sua obra comove, exalta, porque criadora e durará sempre porque "carregada" de mistério.

Nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla, emoções nunca esquecidas e os séculos que passaram e passarão não conseguiram, nem conseguirão, alterar a magia de mensagem que nos legaram em sua paixão criadora os primeiros artistas da humanidade.

## Textos sobre Maria Martins

A. P. M.. Uma mulher em cartaz. *O jornal*, Rio de Janeiro, 9 nov., 1956.

Primeiro, quis ser dançarina de corda. Não me deixaram. Em seguida sonhei em ser regente de orquestra. Impediram-me. Como toda a gente, paguei tributo a frustrações, na idade imediata ao uso da razão – declarou ao repórter, (enquanto o Telefunken espalhava, pela ampla sala de estar do apartamento 1001 do número 664 da avenida Rui Barbosa, toda pureza da *Morte e Transfiguração*, de Richard Strauss), a escritora Maria Martins, autora de um dos mais autênticos sucessos do ano: *Ásia Menor – O planeta China*.

### PEDRA, ANIMAL OU FLOR

— E se lhe fosse dado recomeçar a vida, com o direito de traçar-lhe as coordenadas?

— Confesso que é a primeira vez que me proponho a questão. Ou antes, que ela me é proposta. Permita-me que lhe confesse, apenas, o seguinte: custa crer que não se volte após a morte. Seria tragicamente desumano – não voltar. Mas eu desejaria vir vestida de outra condição: pedra, animal ou flor. E quem disse que não será assim?

Depois disso, cafezinhos, cigarros e uma conversa longa, por caminhos que se multiplicavam, afluentes de afluentes. E a conversa teve que espalhar-se por uma disciplina amena porque havia a missão de cumprir.

### JAPÃO, ÍNDIA E NEPAL

Após o retrato, de corpo inteiro e sem retoque, da alma e da vontade - da China – China de ontem, mas, sobretudo, de hoje - Maria Martins dará aos brasileiros uma visão real da Índia, Nepal e Japão. Aos dois volumes – o primeiro sobre Nepal e Índia e o segundo sobre o Japão – faltam, apenas, os títulos. Apesar de o impulso parcial para escrevê-los resultar de andanças diplomáticas, em companhia do esposo, o embaixador Carlos Martins, não fazem parte da simples literatura de viagens. São ensaios comparativos e de interpretação.

## LENDA E POESIA

Não constitui *Ásia Menor – O Planeta China*, aliás, a primeira incursão de sua autora nas letras. Antes disso, havia ela publicado um volume sobre lendas do Amazonas (AMAZONIA, em inglês, editado por Valentine Gallery, Nova York, 1943) e um longo poema em francês intitulado EXPLICATION, composto de placas de bronze impresso, domesticamente, prensa manual.

## CONCERTISTA FRUSTRADA

Um momento de *Morte e Transfiguração* deslocou o eixo da palestra. E Maria Martins narrou sua experiência de concertista. Curso completo de piano, sala de audição repleta, chumbaram-se-lhe os dedos e escorreu-lhe pela frente um suor de Getsemani. A “Sonata ao Luar” se libertou, aos poucos, da inibição perante o público e terminou brilhante, *comme il faut*. Em compensação, provocou uma réplica e uma revisão à carreira da pianista que procurou, depois, na escultura, arte em que o talento requer, apenas, quatro paredes, silêncio e comportamento, os caminhos da fuga, que o temperamento exigia. Hoje, suas peças fazem parte do acervo dos mais importantes museus do mundo (“Vamos deixando, aqui e ali um pedaço de nós mesmos” – explicou a artista). De algumas dezenas de depoimentos sobre sua obra, transcrevo os de dois poetas maiores: St. Jean Perse e René Char. Duas dedicatórias – julgamentos. Diz o primeiro, num volume de *Exil*: “A madame Carlos Martins, pour qui la vie est toute re-creation”. E o segundo, em pórtico de *Le soleil de eaux*: “A Maria, dont l’oeuvre inséparable de celle des poètes descend profondément dans leur na goisse comme leur bonheur”.

## DANTE DE COR. SEM SABER LER

- Qual a figura humana que mais a impressionou, dentro de seu cotidiano?
- Meu pai, com quem aprendi Dante, de memória, antes de saber ler e minha mãe, cujos oitenta e seis anos mantêm uma lucidez mais única do que rara.
- Quais, na sua opinião, as personalidades mais marcantes deste século?
- Sem dúvida, Picasso, Richard Strauss, Mao Tsé-Tung, Ionesco, Brancusi, St. Jean Perse e Chaplin, que transformou o cinema em arte.
- Qual a cidade do mundo que mais lhe agrada?
- Everloff, diplomata sueco, me dizia, certa vez: “Há duas cidades no mundo: Paris e Pequim, sendo que a Pequim deve chegar-se de joelhos”. Estou com ele. Pequim, sem sombra de dúvida.
- Onde desejaria viver o restante da vida?
- Tenho alma de cigana e ser-me-ia profundamente ingrato ter que fincar os pés na terra, em determinado lugar, até a visita da morte (aliás, não morremos, são os outros que morrem)...
- Que acha da notoriedade?
- Não a conheço...
- Como enche as horas do seu dia?
- Trabalho. E como é curto o dia. Desejaria que tivesse 48 horas, para dividi-las, ao meio, entre meu atelier de escultora (rua Conde de Irajá, 541) e minhas duas filhas e quatro netos.
- Que qualidade mais aprecia em seus amigos?
- Lealdade, inteligência e coragem.
- Acha que seu livro sobre a China foi um êxito?
- A aferimos pela venda (esgotou-se, praticamente a edição), sim.
- Contava com ele?

- Não, francamente, mas tenho tido muitos motivos de alegria, por causa dele. Ainda hoje subiu ao apartamento em que moramos, um operário com o seu volume à mão, pedindo-me que o autografasse. Só isso me compensaria, plenamente, de tê-lo escrito.
- De que livro desejaria ser autora?
- De qualquer um dos de André Breton, por exemplo. Mas preferiria compor uma página perfeita de música.
- Gosta de bichos e plantas?
- Muito.
- Coleciona alguma coisa?
- Tudo.
- Que mais a inquieta e alegre?
- Alegra-me, infantilmente, ver a gente, de que gosto, alegre. Inquieta-me ver os de quem gosto sofrerem, quando sou impotente para auxiliá-los.
- É feliz?
- Foi a única pergunta borocochô que você me fez. Todo mundo é muito feliz e infeliz.
- Que acha dos seguintes conceitos de Leautaud sobre mulher: 1) As mulheres não sabem que uma pena, tinta e papel fazem o homem esquecer-las; 2) “Amar é preferir alguém a si mesmo”: nenhuma mulher é capaz de amar...?
- Frutos do recalque de um homem feio, que nunca foi amado. E o homem tem mais capacidade de amar...

#### A BUDISTA

E é assim que dona Maria Martins, escultora, escritora, curiosidade intelectual fora do comum, amor à liberdade a toda prova, que se internou uma semana num convento budista, para “ver” de perto e acha impossível que haja um louco, tão louco, que desfeche o primeiro tiro de uma guerra. Nasceu no município mineiro de Campanha, queria ser pianista e fez-se, afinal, escultora, hoje de renome internacional, com inúmeras de suas obras em museus famosos e coleções particulares de renome. Dela disse com precisão Santa Rosa, uma vez: “Maria decifra a magia das formas de sua escultura, captando-as no limbo da criação, onde ainda mal se discernem as características do animal ou vegetal. Por isso, elas vêm à luz prenhes de sentido cósmico, primitivas, ásperas selvagens: nascidas da terra, filhas da terra”.

MAURÍCIO, Jayme. Maria Martins: Literatura, Escultura e Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1961.

A escultora Maria Martins está francamente deixando a escultura pela literatura. Este o comentário mais freqüente nos meios artísticos do Rio e São Paulo, em consequência do próximo lançamento (dia 8 Livraria São José, às 17:30 horas) do segundo tomo que tem por rubrica geral *Ásia Maior*, dedicado a *Brama Gandhi e Nehru* e que certamente terá o grande êxito do primeiro tomo – *O Planeta China*. O comentário tem certa procedência, pois desde sua criação para o palácio da Alvorada em Brasília, Maria Martins não mostra nenhum trabalho, além desses dois alentados estudos. Apenas diríamos que está voltando à literatura, pois em toda a sua vida Maria Martins sempre esteve intimamente ligada à criação literária, tendo publicado há tempos algumas obras como *Amazonia*, *Lendas Amazônicas*, *Poèmes...* Sem ter lido o ainda estudo a ser lançado quinta-feira, propusemos o problema à autora.

— Não abandonei a escultura de maneira alguma – é o protesto claro, firme, bem à maneira de Maria Martins. Em meu atelier de Petrópolis estou concluindo uma grande peça ‘com os cabelos boiando no mar’, que não é, entretanto, como você poderá supor pelo título, concepção figurativa. E aqui, no Rio, tenho três peças em acabamento. Por que não compareço à VI Bienal? Para expor em uma “sala especial” seria necessário ter um número maior de trabalhos novos e, além da escultura de Brasília e de duas que estavam em Paris, não tenho nada pronto. Ou então, quem sabe, um acesso de timidez.

Explicando a publicação do *Planeta China* e, agora, *Brama Gandhi e Nehru*, Maria Martins lembra o longo tempo que viveu no Oriente, que a fascina com seus mistérios, seus monumentos, a sua arte, seus estadistas e problemas, quase todos tão semelhantes aos nossos.

— Monumentos da Índia, meu caro, têm tamanha beleza e tão grande importância. Você precisaria vê-los de perto para compreender melhor. Aliás, este é um ponto fundamental: penso que os governos desses países, assim como os nossos, deveriam facilitar as viagens de rapazes e moças inteligentes e aptos como a melhor maneira de intensificar as nossas relações.

E adiante, focalizando as semelhanças dos problemas da Índia com os brasileiros e [de] outras nações, conversa informal mantida sobre o seu próximo livro, diz a escultora:

— Se as grandes democracias, as classes responsáveis não tomarem medidas imediatas para a transformação social, essa transformação se fará tal como na China, de maneira cruel, violenta e com o sacrifício de todas as nossas tradições.

Deixando para os cronistas especializados esse lado do trabalho de Maria Martins, voltamos à tecla das artes plásticas. Artistas novos, retrospectivas, movimento paulista, as galerias e, naturalmente, o Museu de Arte Moderna do Rio, do qual ela tem sido uma das vigas mestras, membro do Conselho Deliberativo, atuante elemento de ligação. Falando sobre as últimas exposições, Maria Martins foi clara:

— Acho que o Museu de Arte Moderna do Rio tem obrigação e dever de escolher as suas exposições de modo a caracterizar o movimento atual das artes com o cuidado de não expor improvisações às vezes ridículas que falseiam o gosto e o trabalho dos artistas mais jovens. A responsabilidade do Museu é demasiado grande para facilitar apenas tardes agradáveis mas sem proveito. Tenho por esse Museu uma estima quase que maternal. Assisti ao nascimento de sua primeira fase e, convidado por Raymundo de Castro Maya, iniciamos este que aí está, glorioso, apto a desenvolver um programa sério e eficiente. Espero que continue mantendo essa posição tão dificilmente alcançada.

MAURÍCIO, Jayme. Maria Martins apresenta (e louva) Sonia Ebling. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1959.

Foi o itinerário que apresentou a escultora Sonia Ebling a sua famosa colega Maria Martins, antes da artista partir para Europa. Felizmente Maria gostara dos trabalhos da moça gaúcha e muito integrada com o temperamento dos pampas, com aquele jeito irresistível e sincero, “minha filha”, adotou, por assim, dizer um talento que desabrochava em uma personalidade introvertida e arredia. E Sonia, como muita gente, inclusive o colunista, teve abertas várias portas bem trancadas de ateliers e coleções européias através dos salvo-condutos epistolares de Maria Martins.

Constato agora que aconteceu uma bela amizade entre ambas baseada no respeito mútuo, no desejo de ajudar da mais velha e na humildade de aceitar da mais moça. Isto é muito raro entre artistas, principalmente do sexo feminino. E mais difícil

ainda nas artes plásticas. Claro que há algumas exceções, muito raras, é verdade, mas autênticas. É o caso de Maria Martins e Sonia Ebling, que está desde quarta-feira na Gea, com esculturas antigas e recentes da última e a seguinte apresentação da primeira:

A história das artes é escrita pelas múltiplas histórias das linguagens individuais, válidas, apenas, quando agem em renovação e em rebelião com relação às que as precederam.

A cada época corresponde um estilo que resume, se autêntico, todos os movimentos espirituais em evolução no seu tempo. E o artista se afirma, então, como artista, participando ativamente e de qualquer maneira, da história que se cria durante a sua vida.

SONIA EBLING é atração e é choque.

Sua escultura de formas estranhas, telúricas, eróticas e puras, consegue despertar, em quem as contempla, um mundo de recordações, de poesia, de tragédia, de alegria e de luminosidade.

De uma agressividade desconcertante e implacável, SONIA leva a agudeza de seu trabalho até o paroxismo da expressão. Este poder fascinante de choque imediato dá à sua obra uma sorte de unidade simples, que a torna compreensível mesmo aos que não vivem a aventura que é a arte, em toda sua hipersensibilidade e hipercomplexidade.

Sua escultura como testemunha participante da efervescência criadora de nossos dias poderá tornar-se base de uma possível nova experiência estética e assim se recomenda, desde já, como devendo ser seguida atenta e cuidadosamente.

Nesta confusão esclerótica em que se move uma certa arte, especialmente no Brasil, arte que mais parece morta ou adormecida, narcotizada. A mensagem de SONIA EBLING constitui, para mim, a novidade mais importante do momento pela sua envergadura, pela força, pela evidência de sua classe, pela generosidade imperiosa de seu conteúdo.

É direta e forte sem ser brutal, e franca e é leal sem perder o mistério que a envolve.

Na nova fase de sua escultura, tão diversa em aparência das primeiras obras, SONIA parece ter abandonado de vez as formas mais realistas. Marca essa fase, de certo modo, uma espécie de evolução filosófica: reúne a poesia à geometria criando o segredo de uma síntese sutil de formas de movimento. SONIA adotou, quem sabe, o conceito do poeta PIERRE REVERDY:

“En art, pás plus que dans la nautre la forme ne surait être un but. On ne part à la recherche d’une forme pre-consue, on la trouve, on y aboutit par surprise. C’est une conséquence, un resultát certainement nécessaire, d’une activite uniqueent déployée pour avoutir à l’être. Telle matière pétrie de certaine façon se concentre en una telle forme, pétrie de telle autre façon elle s’érige en une autre, ce que compte done c’est la matière et lafaçon dont elle devient intelligible et sensible à l’espirit”.

Mesmo quando se atira afervoradamente ao abstracionismo, concepção inumana de uma arte sem amor, sente-se em seu trabalho a vibração de uma sensibilidade visível à procura desesperada da inatingível perfeição sonhadora. E mesmo nestas últimas esculturas de uma simplicidade ascética, SONIA persiste na pesquisa da metamorfose e das transformações contínuas da natureza. A imagem de seu munge surge, então, a despeito talvez de seus desejos, em símbolos fragmentados e vibrantes que nos revelam segredos cósmicos e nos explicam a linguagem secreta do universo, e demonstram contraditoriamente a extraordinária disciplina desta artista singular. O caminho de

SONIA EBLING está traçado: sempre mais longe, sempre solitária, sempre rebelde, à busca das distâncias jamais percorridas e jamais atingidas.

A fim de chegar, sem trair seu destino, ao término da estrada luminosa e por vezes tão difícil que escolheu, SONIA deverá guardar sempre em mente a declaração de MARCEL DUCHAMP:

“Nada tenho contra os críticos. A crítica contra a arte moderna é a natural consequência da liberdade de cada artista de expressar o seu ponto de vista individual. E mais ainda considero o barômetro da oposição como uma indicação saudável da profundidade da expressão individual.

Quanto mais hostil for a crítica, mais encorajado deve ser o artista”.

Poemas

*Amazonia*

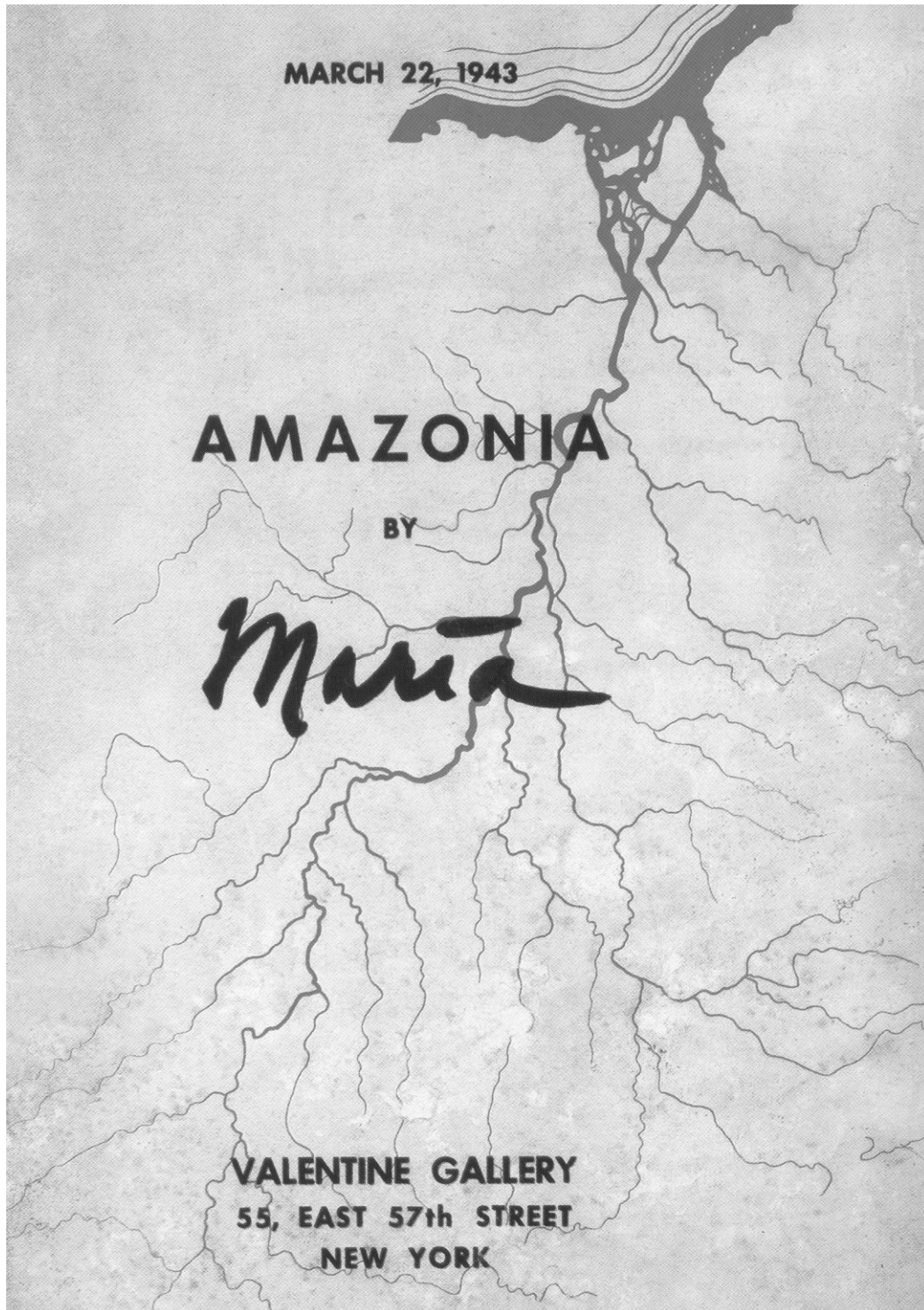


Ilustração 5: Capa do catálogo *Amazonia* (1943)

## AMAZONIA

Every year, that the Forest may prosper in all its strength and luxuriant beauty, the River must unite with the Earth. This marriage is accomplished through the meeting of a woman and a serpent.

The serpent leaves the depths of the stream and proceeds in search of the dreamed-of woman.

Night and day, undulating through the jungle, breaking the tough cords of the vines, entangled in their tortuous loops, routing the animals, crazing the birds, he glides through the forest, until he has found the chosen woman.

She is always the most beautiful among the beautiful dusk-gold *morenas* of these forests. The Cobra Norato will make her the Queen of the Amazon.

She attires herself in her finest raiment, adorns herself with her rarest jewels, and yields to the sacrifice, wild with love and fright.

Now the forest will live for another year, stronger, more mysterious, more brilliant and more somber, guarding within its virgin breast the secret riches coveted by men.

## YARA

Yara is in love with love.

She is the siren of the Amazon.

However far-distant the love may be, Yara sings her song of seduction. However lost in love with a mortal he is, the lover hears the song and listens to Yara. Woe to him should he listen twice! Then he is driven in search of her.

He seeks her out. There she is risen in front of the great River, standing on a *Vittoria Regia*, crimson lotus of the Amazon. She is so white that she shines with the reflected green of the leaves. Her emerald eyes have the clarity and treachery of the waters. Her green gold hair clothes her with another seduction.

He cannot resist-he has listened too well to her song of temptation.

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course - a course now calm, now tempestuous - until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist to the temptation of the assassin - Yara.

## AIOKÂ

Queen of the wilderness which lies just beyond the blue of the horizon, Aiokâ is herself the forest, a virgin undefiled by man. Doomed is the traveler who dares to penetrate her mystery. She lures him, she intoxicates him, and she kills him to create new lives.

Poor innocent who goes in search of Aiokâ.

She came to Brazil from a distant land, and was so entranced by the country that she made Amazonia her domain. There she lives and reigns and awaits the mortal who desires to be joined with her, and thus fulfill his destiny.

To Aiokâ also other gods send the souls of those who have perished in deeds of valour.



She guards them tenderly, and each day appears in a different guise, so that never shall nostalgia for other countries tempt them to embark on a new life again.

Aiokâ, daughter of the marriage of the *Macumba* and the Indian, savage insatiable goddess, generous and good, I beg you, continue to keep my country for me.

#### IACY

At that time, only the sun and the moon marked the passage of day into night. At that time Iacy was the loveliest virgin of the forest in a *taba* adorned with the rarest flowers and with feathers of the most brilliant birds of the Amazon. There Iacy spent her day in dreams, waiting for the bountiful night when she could go and join her Indian again.

In a *hamac* wrapped and corded with love, she lay at his side through the deep liquid hours, until the evil sun approached to awaken the forest. Then she fled and swam away in the fragrant waters of the River.

The Indian like a madman spent each moment of his day in search of his unknown love.

For him Iacy was the transcendent mystery among the many mysteries of these dark mist nights of the tropics, when even the air has the velvet touch of a long caress.

One day distraught by the riddle, with a perfidy natural to men, he resorted to strategy. He stained his lips and his hands with the indelible dye which the Indians use for tattooing. The ruse succeeded.

Iacy came.

And on that night the marvelous voyage was still more marvelous.

All too soon the sun threatened the forest with fire.

Slowly Iacy withdrew from the arms of her warrior, and fled toward the River. The soft waters enveloped her in mournful caresses. Then she discovers the Indian's infamous deed.

She weeps and calls on Tupan and all the Gods, and implores them to save her and avenge her.

A miracle is accomplished. The stars moved to tears themselves, weave of their luminous tears an incandescent stairway. Iacy flees, mounts, mounts to the black vault of the firmament. But there the sun discovers her, and drawn by her fragile beauty, starts his eternal pursuit.

Poor pale tattooed star, Iacy is doomed to continue her flight - from the love that tortured her, the light that found her out, the warmth, which being life, gave her death.

Alas! Iacy seeks forgetfulness in vain. Nostalgia for the earth is too strong, she can't resist, and returns by the light of a moon of love. Returns and sees again her glorious forest, the fire on the edge of the stream, the tattooed Indian, who waits for her, dreams of her, lives only for her. And Iacy dances hour after hour under the opulent trees, caresses her lover, embraces him, makes him tremble anew with the love. And dances and dances until the sun returns in search of his star.

Then once again Iacy is gone on her endless journey of escape.

#### BOIUNA

When in the dark tropical night of the Amazon the silence is rent by howl that makes the hair stand on end and the flesh creep - it is the returning Boiuna, the monster snake, genius of evil. The fearful voice dominates the forest leaving mortals rooted to the spot.

The desolating shriek comes nearer and nearer. It is Boiuna on her prophetic rounds, killing men - Boiuna with her innumerable mouths sucking their blood, draining their strength.

Boiuna, the spectre of each forbidden joy, each stolen ecstasy. The vengeance of the Gods!

At midnight she comes silently in her silver galley. This boat is made of the plunder of thousands of funerals, of the tatters and shrouds of thousands beings. Its silver is only the pale light of their multiple funeral tapers encircling the boat with an argent halo.

No one has ever been able to approach the Boiuna. No boat, even the swiftest, has ever overtaken her.

Her dark harvest complete, Boiuna departs, leaving the river folk stricken with terror, trembling with fever, and in their delirium, passionately, reviving their voluptuous rites, into which they will fall again, and which will lead them the next time into the silver galley.

## BOTO

Boto is the Don Juan of the Amazonian country.

Like every Don Juan he is neither intelligent, nor strong, nor even beautiful. But he knows how to speak to each different woman.

Don Juan is the quintessence of cunning and perfidy in man, and he deceives with sweetness. He persuades her that he is the end of the solitude that has tortured her, that he is strong enough to be both her master and her slave, that for him she is the beginning and the end.

Each time a pretty *Cunhatan* strolls along the banks of the Amazon, there is Boto - the terror of the woman of my country. There he is, floating down the majestic stream in his magic *Jangada*. There he is, singing his song of love.

For each woman Boto transforms himself. He appears to her exactly as she has dreamed of the master of her life. How can she resist these melting murmurous songs, while the twilight - as twilight only can be in Northern Brazil - comes slowly falling, and the flowers are heavier with perfume, and the birds exasperated with desire sing louder, and the sky takes on such strange and vivid hues, and the water disappears in a violet haze.

Poor *Cunhatan*, like Don Juan the Boto loses interest. With a vulgar laugh, he becomes what he was before - a drab colorless fish, and vanishes into the River.

Where now is the magic *Jangada*, where the flowers, where the promises? Where is love?

Cunhatan, Cunhatan! Be careful.

## YEMENJÁ

She presides over the oceans, all the seas belong to her.

She could have lived in the Mediterranean, the Indian Ocean, wherever she liked, but Yemenjá chose Brazil. There she passes her days ranging from Bahia to the Amazon.

On clear nights she rises from the waters to survey her kingdom, because she loves the moon, and because being a woman, she knows that her lustrous hair, seaweed of

all the oceans, is yet more beautiful under the moon's spell, turning the waves to silver, and seducing the strongest of men.

Hers is a long story.

At one time Yemenjá loved Aganjú, God of the earth. Of their love was born Orugan, who was made king over all that exists between heaven and earth.

Orugan goes forth to see the world, and travels over the earth, and knows all women - save one. She is the one woman forbidden to him, and she alone torments his dreams and haunts his imagination. He returns, and how far more beautiful she is than he had dreamed. No longer is he able to resist her. Powerless, she yields.

Yemenjá flees. Rent with pain and voluptuousness, her marvelous breasts bust to overflowing.

And from them is born the sea.

To the furthest depths of waters Yemenjá plunges, there to hide her grief, her shame, her beauty.

That is how she became eternally mother and bride in one. All the men of the sea belong to her, and one day will go to her. What does it matter how long she waits, she knows in the end they will all be hers. During their lives she watches over them, protects them, cradles them, sings them songs of forgetfulness. But for each one at the appointed hour Yemenjá is there.

Then she takes them close to her, forever hers- these new loves who bring her life anew, and each time revive her cruel destiny of bride and mother.

The slow rise and fall of waves is the subtle cadence of Yemenjá sensuous body, her potent sorcery. The silver wake of the waters under the moon's rays is Yemenjá's shimmering hair, seaweed of all the oceans.

To possess her, to go quicker to her, to touch her breasts, heavy with forbidden love, how many fishermen, how many mariners have thrown themselves into the sea, frenzied with unimaginable desire.

Goddess whom only the dead may behold, Yemenjá is the despair of the women, and the solace and light of the men who sail the equatorial waters of the North of Brazil.

## COBRA GRANDE

Cobra Grande, the Great Snake, is goddess over all the deities of Amazonia.

Her son is the River Amazon.

She lives on the floor of the river in a palace adorned with precious stone and ambushed by rare flowers.

From there she governs the forest and rules the other gods.

She is the goddess who sent the night to the world, so that the light of the day would not hurt her eyes when she visited her kingdom, the immense and unknown world of the Amazon.

She has the cruelty of a monster and the sweetness of a wild fruit. The gods tremble before her and mortals bring her their reverence. And she continues to live in tranquility at the bottom of her beloved river.



Ilustração 6: *Cobra Grande* (1942)



Ilustração 7: *Não te esqueça que eu venho dos trópicos* (1942)

O poema que se segue foi escrito em francês para uma exposição em Nova York, em 1946, gravado em chapas de cobre. Encontra-se traduzido para o português em MARTINS, 1997, p. 18 - 19.

## I

Eu sei que minhas Deusas e meus Monstros  
sempre te parecerão sensuais e bárbaros.  
E sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos  
a medida imutável dos elos eternos.

Você esquece  
que eu sou dos trópicos, e de mais longe vinda,  
você esquece tudo isso, que de mais longe vindo  
se mistura ainda nas minhas veias,  
ao sangue queimado do astro equatorial,  
o orgulho bravio do Espanhol vencido  
raptando sua vitória ao Mouro perdido de êxtase;  
- a aventura portuguesa temerária do destino,  
abdicando do ouro e do poder no braço de Moema  
- a arrogância holandesa, a inquietude irlandesa,  
uma e outra submissas  
ao imperioso amor, que dispõe dos homens

## II

Eu sou o meio dia pleno da noite tropical.  
Tudo é calma e esplendor, nenhuma folha se move  
Nenhuma falha rompe a eternidade do dia,  
Um mesmo torpor, angustiante e mudo,  
das cores do pássaro ao redor da flor  
tece o mesmo sonho.  
E o jaguar todo lânguido de doçura,  
cede à embriaguez do sono.  
Só o transe efêmero de uma cigarra  
corta a morna espessura do silêncio macio.

## III

De repente o espaço é chumbo.

Palpitante e bravo desperta a floresta  
num arrepio de espera e uma onda de felicidade  
e de repente sobe um sopro de loucura,  
e eis o vento correndo em altiva frenesia,  
o vento que canta e uiva,  
a grande canção de força e de desejo,  
o vento que ruga e ralha, transbordante  
e desesperado grita  
seu monstruoso amor no tumulto ofegante.

E durante longas horas as folhas  
e as árvores se entregam  
se afastam e se entregam, se afastam e se entregam,  
até o bom cansaço da união vivida...  
Então, tudo volta à tranqüilidade primeira  
reengendrada dolorosamente  
na conquista da plenitude  
E a vida, inocente saciada,  
a terra fresca descansa,  
a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada  
como aquela que a Vida não ousaria atormentar.

## Fragmentos dos livros

*Deuses Malditos I – Nietzsche (1965)*

### 1. Nietzsche (p. 1 – 6)

Depois de Kant nenhum filósofo marcou tão profundamente o pensamento humano quanto Friedrich Nietzsche. Nem mesmo Schopenhauer, que pouco antes agitara violentamente a jovem intelectualidade de seu tempo.

E essa ascendência fez-se claramente sentir na literatura, na religião, na ética, nas artes, portanto em todos os domínios do espírito e da inteligência. Entre as centenas de autores que sobre ele escreveram ou que dele se ocuparam, alguns deliberadamente deturpam sua doutrina, outros identificaram ao seu o pensamento do filósofo, com prejuízo deste, e uma vasta maioria seguramente não leu integralmente a sua obra.

Sem nenhuma dúvida Nietzsche exerceu tremenda influência na literatura do século XX e muitos de seus grandes escritores guardam seu cunho inconfundível: Thomas Mann, Christian Moegenstein, Rainer Maria Rilke, André Gide, Sigmund Freud, Bernard Shaw, André Malraux, Jean Paul Sarte, para não citar muitos outros. [...]

Seu prestígio, entretanto, só cresceu mesmo depois de sua morte e principiou após o trágico esfacelamento de seu espírito.

Verdade que os grandes pensadores e os grandes artistas são quase sempre desprezados e negados pela sua geração. No caso de Nietzsche, essa deslocadora afirmação se verificou em todos os seus detalhes em contraste com o rápido reconhecimento de seu valor depois de sua morte. E até hoje o filósofo continua discutido em assembleias, em livros e em publicações que se seguem ininterruptamente. [...]

Para a maioria de seus primeiros admiradores Nietzsche seria um anarquista de nova estirpe, elegante, radical, mas alheio às conspirações e aos fins humanitários dos anarquistas tradicionais, um adversário apaixonado da burguesia, um poeta emancipado, um pregador da alegria dionisíaca da vida até as últimas conseqüências. [...]

A magia de sua arte vinha dele julgar ser o pensamento filosófico a suprema força da imaginação: “É sobre as asas da imaginação que o gênio filosófico se lança além da realidade e se forma no absoluto. Todo sistema filosófico é uma metáfora, uma obra de arte, uma construção subjetiva que deve só e unicamente à beleza o fato de subsistir mesmo após suas premissas e suas conclusões se tornarem caducas”.

Neste ponto, Paul Valéry junta-se a Nietzsche quando afirma: ‘Jamais pude considerar a metafísica senão como uma obra de arte. À falta desse ponto de vista, somos obrigados a rejeitar como sem valor todos os grandes sistemas filosóficos do passado, destruídos pelos progressos da ciência’ (Paul Valéry, *Onzième leçon poétique du 22 Janvier 1939*).

Assim, para Nietzsche, o poeta e o filósofo eram, antes de tudo, ou unicamente, artistas criadores de beleza. Seu papel consistia em separar e conservar o que era digno de durar, escolher os traços eternos de cada civilização. O seu direito era afirmar como verdadeiros os valores que florescem das qualidades próprias ao gênio de cada raça. E o filósofo tornar-se-á então “o médico e o salvador” da civilização.

“Sua procura da verdade é criação, sua criação é legislação, sua vontade de verdade é Vontade de Domínio” (*Vontade de Domínio*).

*Ásia Maior: o planeta China*, 1958, p. 64 – 65.

## TAOÍSMO

[...] No princípio existia o Tao, de explicação quase impossível e de essência impenetrável, o “não-ser” que gerou o “ser” e criou o céu, a terra e tudo que é vida. É a unidade que contém toda a divisão; é o imutável que contém todo o mutável; é o infinito que contém todo o finito.

O homem deve pautar sua vida segundo o princípio eterno, absoluto e incondicional que se fundem e se submetem à Ordem Universal. Desse imenso sopro cósmico surgem normas invariáveis. Os objetos, como as criaturas, desaparecem, mas existe uma lei de retorno inevitável: tudo que vai ao extremo sofre uma reação no sentido contrário.

Essa lei gerou uma série de regras: o homem encontra na fraqueza a flexibilidade que lhe permitirá melhor resistir ao embate das tempestades do caminho. – “O mais fraco vencerá ao mais forte”. – “Nada é mais maleável nem cede mais facilmente do que a água quando atacada; se, porém, é ela quem ataca, nenhuma pedra resistirá, por mais dura que pareça”.

O homem deve praticar a humildade e a tolerância porque o Tao ensina que na diversidade do universo encontram-se todos os contrários que se transformam, desaparecem, para de novo se juntarem em novos objetos, novas vidas que continuarão eternamente o ciclo da renovação. “Quem se contenta com sua situação, sem maiores ambições, evita decepções e humilhações”.

Talvez ao Taoísmo deva o chinês um certo senso da felicidade na aceitação sempre sorridente da sorte que lhe é imposta no momento e do *compromise* que adota, sábia e seguidamente.

O Tao compreende o Ying e Yang, dois princípios contrários, o feminino e o masculino, as trevas e a luz, o frio e o calor, e assim infinitamente. A beleza corresponde à fealdade, a bondade à maldade, a fidelidade à traição.

O Tao não é nem moral nem imoral. Supera as noções humanas. O sábio chega por vezes a exaltar a estupidez contra a inteligência e a utilidade na inutilidade.

Suplanta destarte o bem e o mal e transcende de toda a razão humana. Prega a necessidade da tranquilidade e de restringir a atividade ao estrito indispensável, seguindo o exemplo da natureza “reduzir, reduzir mais a atividade até atingir a não atividade”. Mas, acrescenta que se conserve a espontaneidade característica do movimento cósmico, sem nunca forçar decisão prematura, com fins pessoais, ao contrário, ajustar-se e confortar-se ao ritmo do universo.



*Ásia Maior: Brahma, Gandhi e Nerhu* (1961)

[Sobre os párias – p. 10 -15]

\*\*\*\*

Os sudras, servos de origem, são hoje quase todos comerciantes, artesãos e soldados, e se subdividem em uma série de subcastas.

Os filhos continuam sempre a profissão dos pais e seguem seus exemplos.

Abaixo, muito abaixo das outras, encontram-se os párias, e apesar de tentativas do governo, e iniciadas já no tempo de Gandhi, sua situação permanece tão desgraçada quanto nas épocas primitivas. [...]

As leis de Manu definem claramente a origem dos *intocáveis*: “O casamento ilícito entre pessoas de casta diferente, contrárias ao regulamento e a omissão das cerimônias prescritas, deram origem às castas impuras”.

Define igualmente outros crimes, disparates que transformam qualquer homem em pária. Causar prejuízo a um brâmane, pressentir coisas que não devem ser pressentidas, enganar o próximo, entregar-se à sodomia. Matar um burro, um camelo, um veado, um elefante, uma serpente, são ações capazes que fazem resvalar para a casta inferior. Receber presentes de pessoas desprezíveis, fazer comércio ilícito, mentir, freqüentar indivíduos da classe vil ou “beber espuma dos lábios de uma mulher de casta mais baixa, leva o indivíduo à posição de pária”.

Assim, a classe dos *foras-da-lei* vai se enriquecendo sempre com novos recrutas e reúne homens originários das três castas. [...]

Aos párias como aos excomungados da Igreja Católica se recusam todos os sacramentos e a companhia dos homens de bem, mas, enquanto para estes a condenação é eterna, para aqueles resta a esperança da recuperação, na transmigração da alma e uma próxima vida menos infeliz.

A crença e a certeza que tem todo hindu, mesmo o de maior cultura, de após a morte voltar a este mundo de sofrimentos, sob forma mais elevada ou mais baixa, segundo seu Karma, justifica aquela atitude de negação da vida que torna a caridade cristã inútil e sem razão.

Eis porque, seguramente, o hindu assiste ao espetáculo inaudito de tanta calamidade com uma serenidade às vezes atormentada, mas sempre cheia de esperanças.

Com a penetração das idéias ocidentais, o governo de Déli, desde Gandhi, vem buscando sem grande sucesso, abolir todas essas anomalias e todas essas injustiças.

